



M. Corbelin
METHODE de HARPE
1779



Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

M É T H O D E
D E H A R P E,
P O U R A P P R E N D R E,
S E U L E T E N P E U D E T E M P S,
A J O U E R D E C E T I N S T R U M E N T;
A V E C
U N P R I N C I P E T R È S S I M P L E
P O U R L ' A C C O R D E R;

Par M. CORBELIN, Éleve de Monsieur PATOUART Fils.

Dédiée à Mademoiselle CLAUDINE LOUISE D'ESTAMPES DE MAUNY.



Prise — 12⁴

A P A R I S,

Chez L'AUTEUR, Place Saint-Michel, maison du Chandelier;

AU CABINET LITTÉRAIRE, Pont-Notre-Dame;

aux Adresses ordinaires de Musique;

A Versailles, chez BLAISOT, Libraire de la Reine; rue Satory.

M. DCC. LXXIX.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILEGE DU ROI.

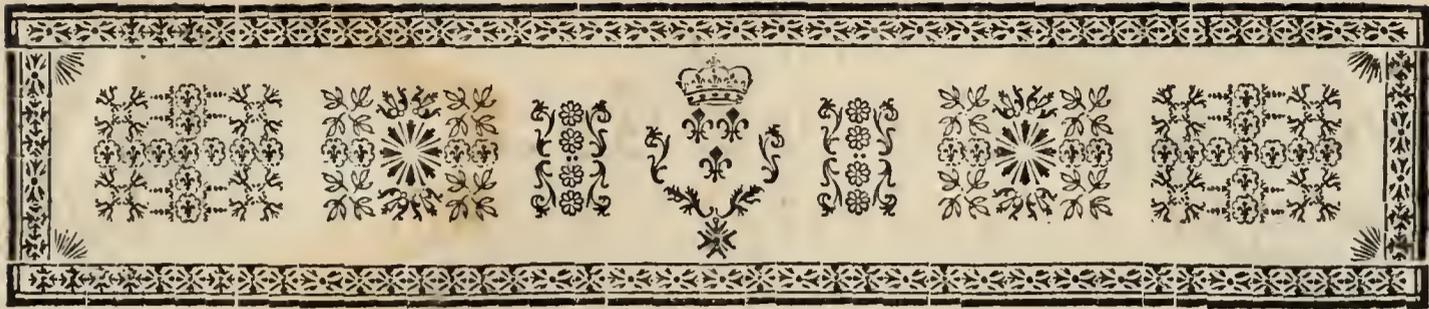
CATALOGUE DES OUVRAGES DE M. CORBELIN

GUITARRE

Méthode de Guitarre pour apprendre seul. 12 1.
 Recueils avec Accompagnement de Guitarre, servant de suite à la Méthode ci-dessus .
Premier Recueil d'Ariettes. 5 1
Deuxième Recueil, d'Ariettes des fermiers et autres. 4 1 4 1
Troisième Recueil, contenant les Airs d'Armide et autres. 4 1 4 1
Quatrième Recueil, composé d'Airs de Mithile et Lycoris, de Pélire et de l'Osage, et autres. 6 1.
Cinquième Recueil d'Airs de Mithile de l'Amant jaloux et autres. 4 1. 16
Sixième Recueil des Airs de Blaise et Babet. 6 1
Septième Recueil des Airs du droit du Seigneur 6 1

HARPE

Méthode de Harpe pour apprendre seul. 12 1.
 Recueil avec Accompagnement de Harpe servant de suite à la Méthode ci-dessus .
Premier Recueil d'Airs des trois fermiers et autres. 1.
Deuxième Recueil pour apprendre à réformer les défauts de la Harpe 7 1. 4 f.
Troisième Recueil d'Ariettes d'opéras Comiques et autres. 4 1. 4 f.
Quatrième Recueil d'Ariettes et romances choisies des 2 Juncaux de Bergame des Amours d'Elé et autres. 6 1
Cinquième Recueil des Airs de Blaise et Babet 3^{te} 12
Sixième Recueil des Airs de Didon et du droit du Seigneur. 7 1. 4



A M A D E M O I S E L L E
C L A U D I N E L O U I S E
D' E S T A M P E S D E M A U N Y.

MADEMOISELLE,

J'AI cru n'écouter que le mouvement de ma reconnoissance, en vous demandant la permission de vous rendre un hommage public, & je sens aujourd'hui que le bonheur de l'avoir obtenue, me charge d'une dette immense. Le goût qui distingue votre illustre Famille, doit en effet

*assurer le succès d'un Ouvrage que votre Nom protege, & vous le prote-
gerez vous-même, MADemoiselle, par les charmes que vous
répandrez sur un Art qui pare un beau naturel, & qui embellit les
Graces.*

Je suis avec un profond respect,

MADemoiselle,

Votre très humble & très
obéissant serviteur,
CORBELIN.

M É T H O D E

D E H A R P E.

SANS entrer dans l'examen du temps qui a fixé la Harpe parmi nous, de ses progrès, des sensations quelle nous fait éprouver; je la considérerai par rapport à son étendue, à la qualité de ses sons, à ses difficultés, à sa construction même. Quant à l'exécution, je distinguerai en elle deux manières de s'en servir, savoir l'exécution des Accompagnements, & celle des Pièces: & je diviserai cet Ouvrage en deux Parties.

Dans la première, j'expliquerai le principe du doigter, tiré de celui des accords; la manière de faire résonner les cordes, l'étendue de l'Instrument, la position du corps. Le tout sera précédé d'un article concernant la connoissance de l'Instrument quant à la partie mécanique, & d'un principe pour l'accorder. Je terminerai cette 1^{re} Partie par l'exécution des Accompagnements.

La seconde Partie traitera de la Mélodie, & contiendra les principes nécessaires pour l'exécution des Pièces.

P R E M I E R E P A R T I E.

De l'étendue de la Harpe.

1. **L**A Harpe est garnie actuellement de *trente-cinq cordes*: ce qui compose l'étendue de quatre octaves & six notes. La plus longue, qui donne le son le plus grave, & que j'appellerai *première corde*, est ordinairement un *la*, & la plus courte qui donne le son le plus aigu, s'appelle *sol*: je dis *ordinairement*, parce qu'il arrive souvent qu'une Harpe n'est pas garnie de trente-cinq cordes; alors la première corde & la dernière changent de nom selon son étendue: Voy. art. 8.

2. On peut conclure de ce nombre de cordes, qu'il y a toujours à la Harpe quatre octaves complètes de chaque ton, qui font en tout *vingt-neuf cordes* pour chacun, & quelques autres qui se trouvent au grave & à l'aigu pour compléter le nombre qu'elle comporte.

3. Les cordes attachées par en-bas à la table du corps de l'Instrument, sont passées, ayant un gros nœud au bout, dans des trous où elles sont retenues par des boutons qui sont longs en proportion de l'épaisseur de la table; il y a une petite cannelure à cette partie du bouton qui entre dans le trou, pour que la corde trouve à s'y placer sans gêne, ne devant être retenue que par le nœud au bout inférieur du bouton.

4. Quand on veut enlever ce bouton pour changer la corde, on se fert d'une clef d'acier ou de fer, à trois angles: on fait entrer le bout aplatti entre le bouton & le corps de l'Instrument, mettant le pouce par-dessous & le second doigt par-dessus, & en couvrant le bouton: la main gauche le conduit, & il se souleve aisément; mais il faut que la corde soit détendue pour n'être pas exposé à faire sauter le bouton.

5. Les cordes sont attachées par en-haut à des chevilles de fer, qui traversent la consonne (1), dont la partie la plus forte est à droite de l'instrument, & sont mises en mouvement par le moyen d'un des bouts de la clef, où il se trouve un trou quaré, dans lequel la cheville étant entrée, on la tourne à sa volonté pour tendre ou lâcher la corde.

Du choix d'une Harpe.

6. La bonté d'une Harpe dépend de sa construction; on ne peut guère avoir d'idée juste de sa valeur que par l'usage. La force du son, la netteté, décident quelquefois pour un instrument; d'autrefois, sa beauté, sa forme, sa richesse. On doit toujours préférer une Harpe qui donnera des sons forts & moelleux. Quant à sa solidité, la réputation des Auteurs & leur bonne foi, sont souvent le meilleur garant que puisse avoir un amateur qui ne s'y connoît point, & qui n'a personne de confiance pour en faire le choix. Il faut seulement qu'il fasse attention si les cordes sont éloignées proportionnellement à la longueur de ses doigts, car il y a des personnes, dont les mains sont fort petites, ne pourroient pas jouer sans beaucoup de peine sur une Harpe dont les cordes seroient très écartées. Si l'on prend une Harpe à l'essai, on doit faire attention si les cordes cassent souvent, soit dans le haut, soit dans le bas; alors on s'exposeroit en achetant une Harpe qui auroit ce défaut, à une dépense d'entretien, qui, se renouvelant tous les jours, pourroit devenir considérable.

Du choix des Cordes.

7. Il est très essentiel de mettre de bonnes cordes aux Instruments, si l'on veut en tirer de beaux sons. Les cordes de *Naples* sont les meilleures: elles sont aisées à reconnoître, en ce qu'elles sont transparentes & claires. Celles de *Rome* sont bien inférieures; leur couleur est terne, & le son en est moins éclatant & quelquefois sourd, même sur un bon Instrument. Les cordes de couleur sont toujours de *Naples*. Il faut éviter de prendre des cordes où il se trouve des nœuds, car elles sont souvent fausses & cassent en les montant.

Du nom des Cordes.

8. J'ai dit que la corde la plus longue portoit ordinairement le nom de *la*, quelquefois un autre nom. On s'en assurera précisément, quand on saura que pour guider l'œil pendant l'exécution, on a distingué deux cordes de l'octave par la couleur. La corde qui donne le son de l'*ut* est peinte en *rouge*, & celle qui représente le *fa* est peinte en *bleu*; de manière que tous les *fa* de la Harpe sont *bleus*, & tous les *ut* sont *rouges*.

A ce moyen, toute équivoque sur le nom de la première corde disparoît, & l'on connoît aisément toutes les autres, en nommant *re*, par exemple, la corde en montant après une corde rouge; *si*, celle en descendant après la même corde; *mi*, la corde en descendant après une corde *bleue*; & *sol*, la corde après en montant: ainsi des autres.

(1) La Consomme est la partie de la Harpe qui sert à joindre par en haut le corps de l'Instrument, avec le bâton qui s'éleve d'en-bas.

Des notes représentées par les Cordes.

9. On se sert de deux clefs pour noter la musique de Harpe; de la *clef de fa* sur la quatrième ligne, & de la *clef de sol* sur la seconde ligne. La *clef de fa*, sert à écrire les notes les plus graves qui font *la partie de la basse*; & la *clef de sol* pour les notes aiguës que l'on nomme *dessus*. Exemp.

Clef de Fa

La Si ut re mi fa Sol la Si ut re mi fa Sol la Si ut

Ces dix-sept notes sont affectées en général à la main gauche, qui, comme je le dirai plus bas; est destinée à faire la partie de basse: Les personnes qui ne connoissent pas la *clef de fa*, sur la quatrième ligne, peuvent apprendre à la lire par l'exemple ci-dessus.

Clef de Sol

Ut re mi fa Sol la Si ut re mi fa Sol la Si ut re mi fa Sol.

Ces dix-neuf notes se font ordinairement de la main droite: le premier *ut* de la *clef de sol*, est la même note que la dernière note de la *clef de fa*, & se trouve être l'*ut* du milieu de la Harpe, qui tantôt appartient à la main droite, & tantôt à la main gauche.

Du ton dans lequel est écrit un morceau de Musique.

10. Etre dans un ton, c'est prendre une note quelconque pour note principale, que l'on appelle *tonique* ou *première note*, & à laquelle toutes les parties d'un air sont subordonnées. L'octave ou gamme commençant par cette note, doit être arrangée, soit naturellement, soit au moyen des diezes ou bemols, de manière qu'il y ait, entre la première & la seconde note UN TON; entre la seconde & la troisième, UN TON; entre la troisième & la quatrième, UN DEMI-TON; entre la quatrième & la cinquième, UN TON; entre la cinquième & la sixième, UN TON; entre la sixième & la septième, UN TON; & entre la septième & l'octave, UN DEMI-TON. Prenons pour modèle l'octave d'*ut* en majeur: les notes y sont naturellement arrangées dans cet ordre.

UT ton RE ton MI demi-ton FA ton SOL ton LA ton SI demi-ton UT.

On voit que les deux *demi-tons* qui sont dans une octave en mode majeur se trouvent toujours placés entre la *troisième* & la *quatrième* note, & entre la *septième* note & l'*octave*. On dit aussi: la *première* note, la *seconde*, la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte*, la *septième* & l'*octave*, pour nommer la première, la seconde, la troisième, la quatrième, &c.

11. Quand on veut disposer ainsi l'octave d'une autre note, on se sert des diezes ou des bemols que l'on place auprès de la clef, parcequ'il n'y a que l'octave ou ton d'*ut* en mode majeur qui soit exempt de ces signes : aussi pour ce ton-là, la clef n'est-elle armée de diezes ni de bemols.

Quand donc vous voyez un air écrit sans diezes ni bemols à la clef, vous pouvez dire qu'il est dans le ton majeur d'*ut*. *Voyez l'exception, art. 20, 21, 25.*

12. Toutes les notes pouvant être susceptibles d'un *dieze* ou d'un *bemol*, tous les tons peuvent en être pareillement affectés : c'est pourquoi chaque ton peut avoir trois manières d'être ; ou *naturel*, ou *dieze*, ou *bemol*. Je vais disposer tous les tons en majeur avec les diezes, je les donnerai ensuite avec les bemols, en commençant par le ton d'*ut naturel*, & suivant pour principe *que dans l'octave montant par degrés conjoints, laissant toujours un intervalle de ton entre les notes, chaque ton prend deux diezes de plus que le ton qui le précède.*

Modes majeurs.

L'octave montant par degrés conjoints, disposés avec les diezes : chaque ton prenant deux diezes de plus que le ton qui le précède.

En UT, rien à la clef.

Ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.

En RÉ, deux diezes à la clef.

Ré, mi, fa \sharp , sol, la, si, ut \sharp , re.

En MI, quatre diezes à la clef.

Mi, fa \sharp , sol \sharp , la, si, ut \sharp , re \sharp , mi.

En FA \sharp , six diezes à la clef.

Fa \sharp , sol \sharp , la \sharp , si, ut \sharp , ré \sharp , mi \sharp , fa \sharp .

En SOL \sharp , huit diezes à la clef.

Sol \sharp , la \sharp , si \sharp , ut \sharp , ré \sharp , mi \sharp , fa $\sharp\sharp$, sol \sharp .

Les sept notes de la gamme étant affectées d'un dieze, se trouvent disposées comme l'octave d'*ut naturel*, puisqu'elles sont toutes haussées d'un demi-ton ; alors on peut dire que sept diezes égalent zero. Dans le ton en majeur de sol \sharp où il faut huit diezes, si sept diezes qui égalent zero sont soustraits des huit qu'il faut à ce ton, il en restera un qui étoit double sur le *fa*, & l'on dira :

En SOL naturel, un dieze à la clef, au lieu de huit en sol dieze.

Sol, la, si, ut, re, mi, fa \sharp , sol.

En LA, trois diezes à la clef, au lieu de dix qu'il faudroit en la \sharp .

La, si, ut \sharp , re, mi, fa \sharp , sol \sharp , la.

En SI, cinq diezes à la clef, au lieu de douze qu'il faudroit en si dieze.

Si, ut \sharp , re \sharp , mi, fa \sharp , sol \sharp , la \sharp , si.

*Et en UT \sharp , sept diezes ou zero pour l'*ut naturel*.*

13. Vous observerez qu'en mode majeur, le dernier dieze affecte toujours la septième note du ton, & que l'on place toujours les diezes dans cet ordre : *fa, ut, sol, re, la, mi, si.*

14. On peut encore trouver le nombre de diezes que chaque ton doit avoir à la clef, en faisant une

une autre opération : elle consiste à faire prendre un dieze de plus à la note qui est une quinte au-dessus d'une note quelconque. *Exemple.*

En UT, rien à la clef.
 En SOL, quinte d'UT, un dieze.
 En RE, quinte de SOL, deux diezes.
 En LA, quinte de RE, trois diezes.
 En MI, quinte de LA, quatre diezes.
 En SI, quinte de MI, cinq diezes.
 En FA♯, quinte de SI, six diezes.
 En UT♯, quinte de FA♯, sept diezes.

On peut passer de même aux modulations qui ont plus de sept diezes. Ces deux opérations revenant au même point, on peut choisir celle que l'on concevra le mieux.

Modes majeurs,

L'octave descendant par degrés conjoints, disposés avec les bemols, chaque ton prenant ^{deux} un bemol de plus que le ton qui le précède.

15. Pour trouver le nombre de bemols qu'il faut à la clef pour chaque ton, l'opération est la même que pour trouver les diezes; à la différence seulement, qu'au lieu de faire monter les notes de l'octave, il faut les faire descendre : à ce moyen chaque ton prendra deux bemols de plus que le ton qui le précède. *Exemple.*

En UT, rien à la clef.
 Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.
 En SI♭, deux bemols à la clef.
 Si♭, ut, re, mi♭, fa, sol, la, si♭.
 En LA♭, quatre bemols à la clef.
 La♭, si♭, ut, re♭, mi♭, fa, sol, la♭.
 En SOL♭, six bemols à la clef.
 Sol♭, la♭, si♭, ut♭, re♭, mi♭, fa, sol♭.
 En FA♭, huit bemols à la clef.
 Fa♭, sol♭, la♭, si♭♭, ut♭, re♭, mi♭, fa♭.

Si sept diezes égalent zero, ainsi que je l'ai expliqué art. 12, dans un ton de sept bemols, les notes étant toutes baissées d'un demi-ton, se trouveront arrangées dans le même ordre que l'octave d'ut naturel; sept bemols égaleront donc zero, comme pour un ton de sept diezes : dans le ton de fa♭, qui a huit bemols, si on soustrait les sept qui égalent zero, il en restera un qui étoit double sur le si, & l'on dira :

En FA, un bemol à la clef, au lieu de huit en fa♭.
 Fa, sol, la, si♭, ut, re, mi, fa.
 En MI♭, trois bemols à la clef, au lieu de dix en mi double bemol.
 Mi♭, fa, sol, la♭, si♭, ut, re, mi♭.
 En RE♭, cinq bemols, au lieu de douze en re double bemol.
 Re♭, mi♭, fa, sol♭, la♭, si♭, ut, re♭.
 Et en UT♭, sept bemols ou zero pour l'ut naturel.

16. Observez que le dernier bemol affecte toujours la quatrieme note du ton , en mode majeur , & que les bemols se placent toujours dans cet ordre : *fi, mi, la, re, sol, ut, fa.*

17. On peut aussi trouver le nombre de bemols dont chaque ton est susceptible, en procédant par quinte, comme il est expliqué pour les diezes, art. 14; avec cette différence, qu'il faut faire descendre les notes de l'octave par quinte, au lieu de les faire monter : vous trouverez que chaque ton prendra un bemol de plus que le ton qui le précède. *Exemple.*

En UT, rien à la clef.

En FA, quinte d'UT en descendant, un bemol.

En SI^b, quinte de FA, deux bemols.

En MI^b, quinte de SI^b, trois bemols.

En LA^b, quinte de MI^b, quatre bemols.

En RE^b, quinte de LA^b, cinq bemols.

En SOL^b, quinte de RE^b, six bemols.

Et en UT^b, quinte de SOL^b, en descendant, sept bemols.

18. On peut passer aux modulations qui ont plus de sept bemols, en suivant cette opération : on peut aussi choisir celle que l'on concevra le plus facilement, & s'en servir; les deux revenant au même.

Des modes mineurs.

19. Les modes *mineurs* ont comme les modes *majeurs* des diezes & des bemols à la clef. On peut reconnoître de deux manieres si un air est écrit en mode majeur ou en mode mineur.

20. La premiere est de voir à la fin de l'air la note finale, & compter de cette note jusqu'à la note qui est deux degrés au-dessus; si l'intervalle qui se trouve entre ces deux notes contient deux tons, comme de *la* à *ut* ✕, le mode est majeur : si l'intervalle de ces deux notes ne contient qu'un ton & demi, comme de *la* à *ut*, ou de *re*, à *fa*, le mode est écrit en mineur.

21. Seconde maniere : on reconnoît qu'un air est écrit en mode mineur, quand on voit dans le cours du chant un dieze accidentel, placé sur la note qui est un degré au-dessous de la tonique, & qu'on nomme *septieme* ou note sensible.

22. Observez que s'il y a des bemols à la clef, ce ne sera pas toujours un dieze qui sera placé ainsi dans le cours du chant, mais quelquefois un bequarre, qui hauffera d'un demi-ton cette septieme note affectée d'un bemol : l'octave d'un mode mineur doit être ainsi disposée.

LA ton SI demi-ton UT ton RE ton MI demi-ton FA ton & demi SOL ✕ demi-ton LA.

23. Remarquez la position des demi-tons : ils sont placés entre la *seconde* & la *tierce*, entre la *quinte* & la *sixte*, & entre la *septieme* & l'*octave* : au moyen du dieze accidentel, la septieme se trouve à un ton & demi de la sixte. Pour rendre ce passage moins dur quand on veut entonner la gamme d'un mode mineur en montant, on ajoute quelquefois un dieze à cette sixieme note : mais il n'en subsiste aucun par accident, quand on veut entonner la gamme d'un mode mineur en descendant, & l'octave doit se trouver ainsi disposée.

LA ton SOL ton FA demi-ton MI ton RE ton UT demi-ton SI ton LA.

24. Le dernier dieze posé à la clef pour un mode mineur, est toujours placé sur la seconde note du ton, & le dernier bemol posé à la clef pour le même mode, est toujours placé sur la sixieme note.

Relation entre les modes majeurs & les modes mineurs, portants même nombre de diezes ou de bemols.

25. Chaque mode *majeur* a pour relatif le mode mineur de la note qui se trouve un ton & demi au-dessous de sa note tonique: par exemple, le mode relatif d'*ut* majeur, est *la*, puisqu'il ne faut ni diezes ni bemols à la clef de ces deux modes. C'est pourquoi on les appelle relatifs l'un de l'autre. On voit par-là que tout mode mineur doit avoir à la clef le même nombre de diezes ou de bemols, que doit prendre le mode majeur dont il est relatif. Je vais les disposer de maniere à aider la mémoire.

Avec les Diezes.

Majeur d'UT,	<i>rien à la clef,</i>	Mineur relatif LA.
Majeur de RE,	<i>deux diezes à la clef,</i>	Mineur relatif SI.
Majeur de MI,	<i>quatre diezes à la clef,</i>	Mineur relatif UT ✕.
Majeur de FA ✕,	<i>six diezes à la clef,</i>	Mineur relatif RE ✕.
Majeur de SOL,	<i>un dieze à la clef,</i>	Mineur relatif MI.
Majeur de LA,	<i>trois diezes à la clef,</i>	Mineur relatif FA ✕.
Majeur de SI,	<i>cinq diezes à la clef,</i>	Mineur relatif SOL ✕.
Majeur d'UT ✕,	<i>sept diezes à la clef,</i>	Mineur relatif LA ✕.

Avec les Bemols.

Majeur d'UT,	<i>rien à la clef,</i>	Mineur relatif LA.
Majeur de SI b,	<i>deux bemols à la clef,</i>	Mineur relatif SOL.
Majeur de LA b,	<i>quatre bemols à la clef,</i>	Mineur relatif FA.
Majeur de SOL b,	<i>six bemols à la clef,</i>	Mineur relatif MI b.
Majeur de FA,	<i>un bemol à la clef,</i>	Mineur relatif RE.
Majeur de MI b,	<i>trois bemols à la clef,</i>	Mineur relatif UT.
Majeur de RE b,	<i>cinq bemols à la clef,</i>	Mineur relatif SI b.
Majeur d'UT b,	<i>sept bemols à la clef,</i>	Mineur relatif LA b.

26. Quand donc on trouve un morceau de musique écrit, par exemple, avec trois diezes à la clef, on peut dire qu'il est en majeur de *la* ou en mineur de *fa* ✕, note qui est un ton & demi plus basse que le *la*, & parcequ'il faut pour ces deux modes le même nombre de diezes. Un autre, écrit avec quatre bemols, sera en majeur de *la* b, ou en mineur de *fa*, &c. Pour distinguer le majeur d'avec le mineur, voyez art. 20, 21, 25.

27. Les opérations ci-dessus vous feront remarquer 1°. qu'un mode majeur a trois diezes à la clef de plus que le mineur de la même octave.

2°. Qu'un mode majeur a trois bemols de moins que le mineur de la même octave: en voici la preuve.

Pour les Diezes.

En majeur de LA, <i>trois diezes à la clef,</i>	En mineur de LA, <i>rien à la clef.</i>
En majeur de FA ✕, <i>six diezes à la clef,</i>	En mineur de FA ✕, <i>trois diezes à la clef.</i>
En majeur de SI, <i>cinq diezes à la clef,</i>	En mineur de SI, <i>deux diezes à la clef, &c.</i>

Pour les Bemols.

En majeur d'UT, <i>rien à la clef,</i>	En mineur d'UT, <i>trois bemols à la clef.</i>
En majeur de FA, <i>un bemol à la clef,</i>	En mineur de FA, <i>quatre bemols à la clef.</i>
En majeur de MI b, <i>trois bemols à la clef,</i>	En mineur de MI b, <i>six bemols à la clef, &c.</i>

Maniere d'accorder la Harpe.

28. Après avoir fait connoître ce que c'est qu'un ton en majeur & en mineur, & le nombre de diezes ou de bemols dont il faut armer la clef pour le représenter dans ces deux modulations; il suit naturellement de donner la maniere d'accorder la Harpe. Le principe en est simple; deux choses sont nécessaires pour bien le faire : 1°. se ressouvenir de l'arrangement des notes dans l'octave d'*ut*, expliqué *art.* 10, & favoir l'entonner juste : 2°. pouvoir lui comparer les sons de l'octave de *mi b*, trois bemols à la clef.

29. C'est dans ce ton de *mi b* que la Harpe doit être accordée : c'est-à-dire, que trois notes sont affectées d'un bemol, savoir le *fi*, le *mi*, & le *la* : il faut donc que l'octave de *mi b* se trouve représentée par les cordes de la Harpe, de cette maniere :

MI \flat , FA, SOL, LA \flat , SI \flat , UT, RE, MI \flat .

30. Prenez le second *mi* de la Harpe qui se trouve être la douzieme corde (1) : accordez-la au ton du *mi b* de quelque instrument (2) : appelez *ut* ce même *mi b*, *re*, le *fa*, qui suit en montant, & continuez ainsi l'octave, que vous accorderez à mesure : votre octave nommée *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*, sera en effet : *mi b, fa, sol, la b, si b, ut, re, mi b*, où les demi-tons sont placés comme dans l'octave commençant par *ut* : faites-en la comparaison ci-après :

UT	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	UT.
	un ton	un ton	demi-ton	un ton	un ton	un ton	demi-ton.
MI \flat	FA	SOL	LA \flat	SI \flat	UT	RE	MI \flat .

Cette octave de *mi b* ainsi accordée, continuez jusqu'à la dernière note : reprenez ensuite le *mi*, douzieme corde, d'où vous êtes parti, & descendez en accordant les autres, & nommant toujours *ut* le *mi b*; *fi*, le *re*, &c.

31. Pour vérifier si les cordes sont accordées juste, reprenez le *mi b*, douzieme note qui vous a donné le premier son; faites résonner, l'une après l'autre, les cordes *mi b, sol, si b*, qui doivent donner la tierce majeure *mi b, sol*, & la tierce mineure *sol, si b* : mêmes intervalles, & qu'on peut nommer *ut, mi, sol*, pour s'assurer de leur justesse.

Ensuite faites résonner, l'une après l'autre, le *re*, onzieme corde; le *fa*, le *la* & l'*ut* qui vous donneront les deux tierces mineures, *re, fa*, & *fa, la b*; & la tierce majeure, *la b, ut* : vous pouvez nommer ces cordes *fi, re, fa, la*, & les entonner ainsi pour vous assurer si elles sont d'accord.

Toutes ces cordes ainsi accordées, confrontez-les avec leurs octaves, & votre Harpe doit être d'accord, à moins que les cordes ne se soient relâchées; ce qui arrive souvent, sur tout quand les cordes sont neuves : alors vous accordez de nouveau celles qui sont descendues.

(1) Dans le cours de cet Ouvrage, je supposerai toujours que la Harpe est garnie de trente-cinq cordes : les combinaisons étant les mêmes pour celles qui n'auraient pas ce nombre, on pourra également leur faire l'application de tout ce que je dirai, en prenant à l'octave plus haut les cordes qui manqueroient.

(2) On trouvera chez l'Auteur, des diapazons, qui, en les faisant vibrer, donneront le ton de *mi bemol* juste, auquel on pourra accorder la corde *mi*, si l'on manque d'instrument pour donner ce ton. Ces diapazons sont d'acier : il s'éleve deux branches d'égale longueur à partir de la queue qui est couverte de bois. Ces deux branches sont moins éloignées à leurs extrémités, qu'à la partie qui se réunit à la queue.

On prend d'une main la queue de ce diapazon & l'étui de l'autre ; on passe la tête de l'étui, qui est d'acier, entre les deux branches, & on l'en fait sortir par force : on pose ensuite la queue contre un corps quelconque, ou mieux, on la tient entre ses dents ; l'on entend un son qui est le ton *mi bemol*, auquel on accorde la douzieme corde.

On en tire le son encore d'une autre maniere : en le tenant comme ci-dessus, l'on frappe l'extrémité des branches contre un corps quelconque ; & en appuyant la queue, ou la tenant entre ses dents, on entend le son comme si l'on eût opéré de l'autre maniere : Le prix de cet Instrument est de 9 livres.

Des Accords.

32. On appelle *accord*, plusieurs notes écrites l'une sur l'autre, pour être entendues en même temps : on donne aussi le nom *d'accord* à des notes, qui, arrangées d'une certaine façon, s'écrivent & s'exécutent l'une après l'autre. Quand on parle de la manière d'être d'un *accord*, on s'exprime ainsi :

33. Un accord dont les notes sont écrites l'une sur l'autre, s'appelle *accord plein* ou *plaqué* ; & un accord dont les notes sont écrites l'une après l'autre, s'appelle *accord par harpège* ou *par batterie*.

*Analyse des Accords.*

34. Deux sortes d'accords sont le fondement de tous les accords que l'on emploie dans la musique, & seront la source où je puiserai les principes que je vais établir : je parle de l'*accord parfait* & de l'*accord de septième*.

35. L'*accord parfait* est composé d'une note quelconque, de sa tierce & de sa quinte. L'espèce de sa tierce détermine s'il est majeur ou mineur. Si l'intervalle qui se trouve entre la note *tonique* & celle qui est deux degrés au-dessus & qu'on appelle *tierce*, est de deux tons, comme d'*ut* à *mi* ou de *sol* à *si*, l'accord sera *majeur* : s'il ne s'y trouve qu'un ton & demi, comme de *la* à *ut* ou d'*ut* à *mi* b, l'accord sera *mineur*.

36. Remarquez aussi que l'accord composé de trois notes, les offre arrangées à une tierce l'une de l'autre. Par exemple, dans l'accord parfait majeur d'*ut*, (*ut, mi, sol*), la première tierce *ut, mi* est *majeure*, & l'autre tierce *mi, sol* est *mineure* ; au contraire dans un accord parfait *mineur*, comme *la, ut, mi*, la première tierce est *mineure*, & la seconde est *majeure*. C'est ainsi qu'on fait la distinction de ces deux accords.

37. L'*accord de septième* est composé d'une note quelconque, de sa tierce, de sa quinte & de sa septième. On donne différents noms aux septièmes, dans le détail desquels je n'entrerai point comme étant étranger au but de cet Ouvrage, & les accords de septième se faisant tous de la même manière sur la Harpe.

38. J'observerai seulement que, pour accoutumer l'œil à lire plus vite la musique, & la main à se placer d'elle-même, je donnerai un signe qui les distinguera d'un autre signe que j'emploierai à désigner les accords parfaits. *Voyez art. 49.*

Du renversement des Accords.

39. Tous les accords peuvent être vus sous plusieurs *faces*, par le moyen des renversements. On appelle *renversement d'un accord*, les différentes combinaisons dont il est susceptible.

40. Un accord parfait n'étant composé que de trois notes, ne peut être vu que sous trois faces différentes ; c'est-à-dire, que chacune de ces trois notes peut être à son tour écrite au-dessous des deux autres : c'est ce qu'on appelle la *note de basse d'un accord*.

41. Un accord parfait, dont la note fondamentale est écrite à la basse, s'appelle *accord direct* : on voit qu'elle est note fondamentale, quand l'accord est disposé de tierce en tierce, comme *ut, mi, sol*. Cet ordre est constamment dérangé dans ses renversements. Dans le premier renversement, c'est le *mi* qui est note de basse ; *sol*, sa tierce mineure, & *ut* sa sixte : il s'écrit ainsi :

MI, SOL, UT.

Dans le second renversement, c'est le *sol* qui est note de basse, *ut* sa quarte, & *mi* sa sixte : il est ainsi disposé.

SOL, UT, MI.

Un accord parfait peut donc être vu sous trois faces : d'abord comme accord direct, & avec deux renversements.

Un accord de septieme étant composé de quatre notes, fera vu sous quatre faces différentes : savoir comme accord direct, & avec trois renversements.

Son accord direct est disposé de tierce en tierce. Tel est par exemple l'accord *sol, si, re, fa*.

Le premier renversement donne le *si* à la basse & s'écrit...

SI, RE, FA, SOL.

Le second a pour basse *re*, & s'écrit...

RE, FA, SOL, SI.

Le troisieme a pour basse le *fa*, & s'écrit...

FA, SOL, SI, RE.

De ces différentes manieres de considérer les accords, naîtra le principe du doigter de la Harpe : principe simple & facile à saisir, qu'un peu d'étude rendra assez familier pour se promettre les plus grands progrès sur l'Instrument.

Observations générales sur la position de la Harpe, & sur celle du corps en jouant.

42. Pour acquérir de la grace en jouant de la Harpe, il faut être assis d'à-plomb sur le bord de son siège ; avoir le mouvement des pieds libre, de maniere à les pouvoir faire passer tous deux en même temps derriere la Harpe, s'il en est besoin, & les allonger à son gré, pour toucher les pédales aisément & sans perdre son équilibre. Voyez l'art. 112 où j'explique l'usage des pédales.

43. Le corps de l'Instrument doit être appuyé sur l'épaule droite, & non sur le bras, comme quelques personnes le tiennent : le pupitre placé à gauche. Il ne faut pas tenir l'Instrument trop penché, de crainte que sur un parquet ciré, la Harpe ne glisse en jouant ; mais la laisser dans l'équilibre, de maniere qu'on puisse la baisser ou la redresser à son gré, & se rendre maître de ses mouvements.

44. La main droite étant destinée à faire les notes aiguës jusques environ le milieu de la Harpe, le poignet sera appuyé sur le bord de la table & aura la liberté de monter ou descendre à mesure que les notes seront plus aiguës ou plus graves, sans que le bras s'allonge trop ; les doigts devant être placés sur les cordes à une petite distance de la table de l'Instrument. On aura soin en jouant de tenir le pouce un peu plus élevé que les autres doigts, afin d'acquérir plus de force dans les doigts & plus de légereté.

45. La main gauche destinée à faire les notes de basse, n'est appuyée que sur les cordes qu'elle doigte : il faut en général qu'elle soit placée au niveau de la main droite, afin d'appercevoir d'un coup d'œil les cordes qui doivent être entr'elles.

46. Pour tirer des sons qui soient en même temps *moelleux* & *forts*, il faut que les doigts soient placés sur les cordes, non par le bout auprès de l'ongle, mais par la partie du bout du doigt qui s'arrondit pour rentrer dans la main, & que les cordes soient bien entrées dans la chair des doigts.

*Du doigter de la Harpe ; des signes indicatifs ; du nom des accords ,
& de leurs positions.*

47. L'action du doigter consiste à placer les doigts sur les cordes de la Harpe, & à les enlever pour en tirer des sons. Comme c'est des accords que je tirerai mes principes, je vais détailler la maniere de doigter les accords.

48. Chaque *accord parfait* étant composé de trois notes, comme je l'ai expliqué art. 40, 41, & pouvant s'écrire de trois façons; & un *accord de septieme* composé de quatre notes, ayant quatre manieres de s'écrire; j'en concluerai que les doigts peuvent avoir trois positions différentes pour exécuter l'accord parfait, & quatre pour exécuter l'accord de septieme.

L'accord *direct* d'un accord, fera regardé comme étant à la premiere position, dans telle octave de la Harpe que ce soit.

Le premier renversement, comme étant à la seconde position.

Le second renversement, comme étant à la troisieme position.

Et le troisieme, quand l'accord est composé de quatre notes, fera l'accord à la quatrieme position.

49. Pour faciliter l'exécution des accords, je me servirai de deux lettres de l'alphabet, qui seront placés sous les accords, pour marquer la position où ils seront écrits.

La lettre *a* seule, écrite sous un accord, désignera un *accord parfait direct*; c'est-à-dire, un accord parfait à la premiere position; & indiquera qu'il faudra employer les quatre doigts pour l'exécuter, ou les deux doigts extrêmes, quand l'accord ne sera composé que de deux ou trois notes, dont les deux extrêmes formeront un intervalle d'octave.

Si l'accord est à la seconde position, j'écrirai le chiffre 2 sous cette même lettre, de cette maniere $\frac{2}{a}$.

Si l'accord est à la troisieme position, le chiffre 3 sera écrit sous cette même lettre, de cette maniere $\frac{3}{a}$.

La même lettre traversée d'une ligne *a*, indiquera un accord de septieme à la premiere position.

Si l'accord de septieme est à la seconde position, le chiffre 2 sera écrit sous cette même lettre, de cette maniere $\frac{2}{a}$.

Le chiffre 3, écrit sous cette lettre $\frac{3}{a}$, indiquera un accord de septieme à la troisieme position.

Et enfin le chiffre 4, écrit sous cette même lettre, de cette maniere $\frac{4}{a}$, indiquera la quatrieme position.

La lettre *O*, écrite sous un accord, indiquera qu'il ne doit pas s'exécuter avec les quatre doigts, ou même des deux doigts extrêmes; mais seulement des trois premiers doigts, ou du premier & du troisieme: elle aura de même écrit au-dessous d'elle le chiffre qui désignera la position de l'accord.

Cette même lettre, traversée d'une ligne *O*, indiquera les accords de trois notes, tirés de l'accord de septieme, & particulierement ceux où se trouve l'intervalle de seconde.

Les chiffres écrits au-dessous, indiqueront aussi la position de l'accord.

Les accords de deux notes, formant un intervalle de tierce ou de quarte, ayant pour principe d'être faits par les deux premiers doigts, je n'écrirai point de lettres au-dessous.

Quand plusieurs accords, se faisant de la même manière, se suivront, je ne répéterai pas toujours le signe, afin d'éviter la confusion; mais j'ajouterai à ce signe une étoile de cette manière a*, & l'on exécutera des mêmes doigts tous les accords jusqu'à ce qu'on trouve un autre signe.

Je n'emploierai point de signes pour désigner les cordes qui représentent chaque note, l'art. 9 suffira pour en donner la connoissance exacte.

Les lettres majuscules que l'on trouvera parmi les autres signes, serviront à renvoyer à la page à côté, où la difficulté sera expliquée.

Les grandes étoiles qui sont au commencement des airs, indiqueront que l'air a plusieurs couplets qu'on trouvera à la fin du Livre.

Du doigter des accords parfaits par accords pleins, & de leur composition de quatre notes.

50. Un accord parfait n'est composé que de trois notes; mais la main ayant quatre doigts dont on peut se servir, on peut arranger les notes de manière qu'ils servent tous les quatre; comme l'on peut aussi les restreindre à deux. Quand on veut mettre quatre notes à un accord parfait, on double ordinairement la basse, & l'on met son octave: c'est ce qui donne cette espèce d'accord à quatre notes. Je vais les écrire pour les deux mains. Les positions étant les mêmes; je me servirai des mêmes signes, les notes étant écrites selon le rang qu'elles occupent dans l'étendue de la Harpe. Les points que l'on trouvera à côté des notes, indiqueront les doigts qu'il faut employer pour faire ces notes: un point désignera le pouce; deux points le second doigt; trois points le troisième, & quatre points le quatrième doigt. *N. B.* qu'on ne se sert point du petit doigt.

Accord parfait en majeur de mi bémol, sa note de basse doublée à l'octave, avec ses trois positions, par accords pleins.

1^{ere} MI b, SOL, SI b, MI b.

2^e SOL, SI b, MI b, SOL.

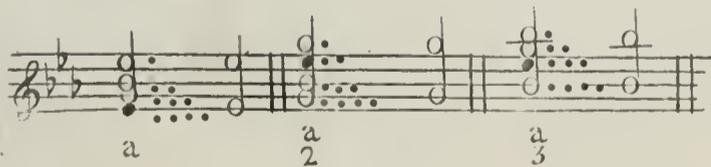
3^e SI b, MI b, SOL, SI b.

Pour la main droite

Pour la main gauche

1^{ere} position 2^e position 3^e position

1^{ere} position 2^e position 3^e position



Première position:

51. Le *mi b*, note noire, marquée de quatre points, se fait en mettant le quatrième doigt sur la corde qui le représente; le *sol*, marqué de trois points, se fait du troisième doigt, laissant une corde

corde à *vide* entre deux; le *fi* \flat , marqué *deux points*, du second doigt, laissant une corde à *vide* entre deux; & le *mi* \flat , quatrième note marquée d'un *point*, se fait du pouce, laissant deux cordes à *vide* entre deux pour la quarte. Tous vos doigts placés sur ces cordes, enlevez-les en même temps en faisant résonner les cordes, & votre accord sera fait.

52. Remarquez la note noire, elle est *note fondamentale de l'accord*, & a de suite, au-dessus d'elle, deux tierces qui font accord parfait : la quatrième note étant l'octave de cette note noire, est censée la même note, & l'harmonie n'être pas changée.

Seconde position.

53. Ce sont les mêmes trois notes de l'accord parfait en majeur de *mi* \flat , mais placées de manière que la seconde note de l'accord direct est note de basse : elle se fait du quatrième doigt puisqu'elle est marquée de *quatre points* ; la seconde, marquée de *trois points*, se fait du troisième doigt, laissant une corde à *vide* entre deux; la troisième, marquée de *deux points*, se fait du second doigt, laissant deux cordes à *vide* entre deux pour la quarte *fi* \flat , *mi* \flat ; & la quatrième, marquée d'un *point*, se fait avec le pouce, laissant une corde à *vide* entre deux.

Troisième position.

54. Cette troisième face de l'accord parfait est composée des mêmes notes, la troisième note étant à la basse : c'est un *fi* \flat , marqué de *quatre points*, qui se fait du quatrième doigt; la seconde note, marquée de *trois points*, se fait du troisième doigt, laissant deux cordes à *vide* pour la quarte; la troisième, marquée de *deux points*, se fait du second doigt, laissant une corde à *vide*; & la quatrième, marquée d'un *point*, se fait du pouce.

55. Les deux notes extrêmes d'un accord parfait de quatre notes à toutes ses positions, sont éloignées d'un intervalle d'octave. On pourra prendre pour principe que les octaves se font du quatrième doigt & du pouce : voyez l'exemple noté ci-devant, où j'ai écrit ces deux notes extrêmes à côté de l'accord doigté.

56. Remarquez 1°. qu'à un accord parfait *direct*, auquel on a doublé la note fondamentale, les trois premières notes sont placées de tierce en tierce; & la quatrième note, qui est l'octave de la note noire, se trouve à la distance d'une quarte de la note qui fait la seconde tierce; c'est-à-dire, qu'il faut laisser une corde à *vide* entre chaque tierce, & deux entre les deux dernières notes pour faire la quarte.

2°. Que c'est cet intervalle de quarte, qui fait la différence du doigter des accords renversés : que dans l'accord direct, comme nous venons de le voir, la quarte se trouve entre le pouce & le second doigt; dans le premier renversement, cette même quarte se trouve entre le second & le troisième doigt; & dans le second renversement, elle se trouve entre le troisième & le quatrième doigt.

57. Appliquez-vous donc à saisir cette différence, soit par le moyen des lettres qui seront au-dessous de chaque accord, soit par la note de basse qui vous indique l'accord que vous devez faire.

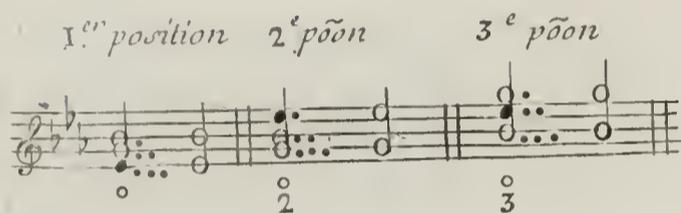
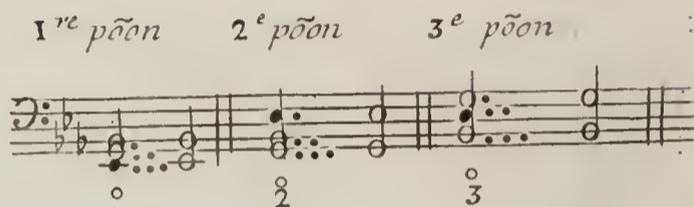
58. Une chose encore très essentielle à observer, c'est d'avoir soin quand vos doigts sont placés pour faire un accord de quatre notes, d'arrondir la main; qu'elle semble pour ainsi dire *cramponnée aux cordes*, afin de pouvoir la transporter à un autre accord de quatre notes, dans la même forme, & sans être obligé de rapprocher ou d'éloigner les doigts. En s'accoutumant de bonne heure à cette manière de doigter, la main ne tarde pas à saisir sur le champ les différentes positions des accords.

Des accords de trois notes dans l'ordre naturel, par accords pleins.

59. Je me suis écarté de la nature en donnant d'abord les accords de quatre notes : revenons-y, & disons-le encore : un accord parfait, simplement écrit, n'est composé que de trois notes; & il ne faut que trois doigts pour l'exécuter, qu'il soit direct ou renversé.

Accord parfait en majeur de mi b, composé de trois notes, avec ses trois positions.

- 1^{re} position. MI b, SOL, SI b.
 2^e SOL, SI b, MI b.
 3^e SI b, MI b, SOL.

Pour la main droite*Pour la main gauche**Premiere position.*

60. L'accord direct, par trois notes, est composé de deux tierces : les trois premiers doigts se trouvent donc placés ayant une corde à *vide* entre chacun d'eux : la premiere note, marquée de *trois points*, se fait du troisieme doigt; le *sol*, seconde note, marquée de *deux points*, se fait du second doigt; & la derniere note, marquée d'*un point*, se fait avec le pouce.

Seconde position.

61. L'accord parfait étant à la seconde position, c'est la tierce qui donne la note de basse : cette note, marquée de *trois points*, se fait du troisieme doigt; la seconde, marquée de *deux points*, se fait du second doigt, laissant une corde à *vide* entre deux; & la derniere, marquée d'*un point*, se fait du pouce, laissant deux cordes à *vide* entre deux pour la quarte.

Troisieme position.

62. Etant à la troisieme position, c'est la quinte de la note fondamentale qui est à la basse; cette premiere note, marquée de *trois points*, se fait du troisieme doigt; la seconde, marquée de *deux points*, se fait du second doigt, laissant deux cordes à *vide* pour la quarte; & la derniere, marquée d'*un point*, se fait du pouce, laissant une corde à *vide* pour la tierce.

63. Même remarque qu'à l'accord parfait de quatre notes : la seconde position de celui de trois notes, donne la quarte entre le pouce & le second doigt; & à la troisieme position, cette quarte se trouve entre le troisieme doigt & le second.

64. Concluons donc aussi 1°. que les deux notes extrêmes d'un accord parfait de trois notes, se font toujours avec le troisième doigt & le pouce; c'est ce que vous voyez dans l'exemple noté ci-dessus; en observant qu'entre les deux extrêmes de l'accord *direct* il se trouve un intervalle de quinte: donc les *quintes* se font toujours du troisième doigt & du pouce.

2°. Que dans les renversements du même accord, les deux notes extrêmes sont éloignées d'un intervalle de sixte, & se font des mêmes doigts: donc les *sixtes* se font du troisième doigt & du pouce.

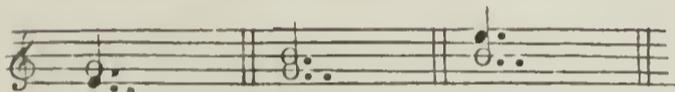
Des Accords de deux notes qui n'ont entr'elles qu'un intervalle de tierce ou de quarte.

65. Les accords parfaits étant composés de trois notes, on peut en arranger deux, qui forment entr'elles un intervalle de tierce ou de quarte, comme on peut le voir dans l'exemple ci-après:

1 ^{re} position.	MI \flat , SOL.
2 ^e	SOL, SI \flat .
3 ^e	SI \flat , MI \flat .

Pour la main droite

1^{re} position 2^e position 3^e position



Pour la main gauche

1^{re} position 2^e position 3^e position



Premiere position.

66. La note noire, marquée *deux points*, se fait du second doigt; & la seconde, marquée *d'un point*, se fait du pouce, laissant une corde à *vide* entre deux.

Seconde position.

67. La seconde position n'offre entre les deux notes qui la composent, qu'un intervalle de tierce; elles se doigtent de même que la précédente.

Troisieme position.

68. Entre les deux notes de cette position, il y a un intervalle de quarte, c'est-à-dire, qu'il faut laisser deux cordes à *vide* entre les deux doigts qui les font: la première note, marquée de deux points, se fait du second doigt; & la seconde, marquée *d'un point*, se fait du pouce.

69. ON PEUT CONCLURE du doigter de ces accords, que les *tierces* & les *quartes* se font du second doigt & du pouce, *quand il n'y a point de note intermédiaire.*

70. Il y a des circonstances où les *tierces* & les *quartes* se font avec le troisième & le second doigt; j'en donnerai des exemples dans le cours de cet Ouvrage.

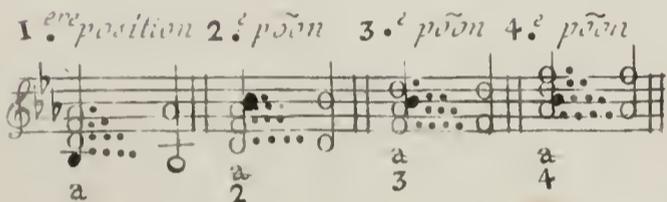
Des Accords de septieme.

71. Les accords de septieme sont composés de quatre notes, dont chacune n'a entr'elle & la plus prochaine, qu'un intervalle de tierce. Les doigts placés sur les cordes doivent avoir entr'eux une corde à vide.... Cet accord est susceptible de trois renversements : donc quatre faces ou positions.

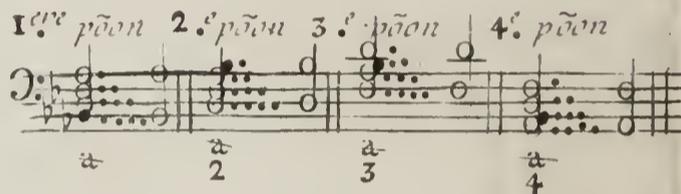
Accord de septieme de dominante dans la modulation majeure de mi bemol, avec ses renversements.

1 ^{re} position.	SI ♭, RE, FA, LA ♭.
2 ^e	RE, FA, LA ♭, SI ♭.
3 ^e	FA, LA ♭, SI ♭, RE.
4 ^e	LA ♭, SI ♭, RE, FA.

Pour la main droite



Pour la main gauche

*Premiere position.*

72. La premiere note, marquée de quatre points, se fait du quatrieme doigt; la seconde, marquée de trois points, se fait du troisieme doigt, laissant une corde à vide entre deux; la troisieme, marquée de deux points, se fait du second doigt, laissant une corde à vide entre deux; la quatrieme, marquée d'un point, se fait du pouce, laissant une corde à vide entre deux.

Seconde position.

73. La premiere note de cette position, marquée de quatre points, se fait du quatrieme doigt; la seconde, marquée de trois points, se fait du troisieme doigt, laissant une corde à vide entre deux; la troisieme, marquée de deux points, se fait du second doigt, laissant une corde à vide entre deux; & la quatrieme, marquée d'un point, se fait du pouce sans laisser de corde à vide entre deux.

Troisieme position.

74. La premiere note, marquée de quatre points, se fait du quatrieme doigt; la seconde, marquée de trois points, se fait du troisieme doigt, laissant une corde à vide entre deux; la troisieme, marquée de deux points, se fait du second doigt, sans laisser de corde à vide; la quatrieme, marquée d'un point, se fait du pouce, laissant une corde à vide entre deux.

Quatrieme position.

75. La premiere note, marquée de quatre points, se fait du quatrieme doigt; la seconde, marquée de trois points, se fait du troisieme doigt; la troisieme, marquée de deux points, se fait du second doigt, laissant une corde à vide entre deux; & la quatrieme note, marquée d'un point, se fait du pouce, laissant une corde à vide entre deux.

76. Vous remarquerez 1°. que les *deux notes extrêmes de l'accord direct de septieme*, sont éloignées d'un intervalle de septieme; & que ces deux notes se faisant du quatrieme doigt & du pouce, je donnerai pour principe que les septiemes se font toujours du *quatrieme doigt & du pouce*.

2°. Que les *deux notes extrêmes* de tous les renversements de cet accord, ne sont éloignées que d'un intervalle de fixte, & sont doigtées pour être faites des mêmes doigts que les extrêmes de l'accord direct; mais qu'on ne doit les faire ainsi, que quand on a à faire (avant de changer d'accord) toutes les notes de l'accord : au cas contraire, c'est-à-dire, quand elles ne sont que deux ou trois, on les fait comme les fixtes des accords renversés de l'accord parfait de trois notes. Voyez art. 61, 62, 64.

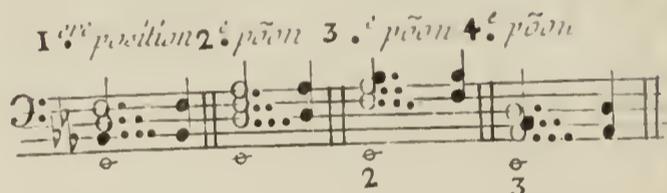
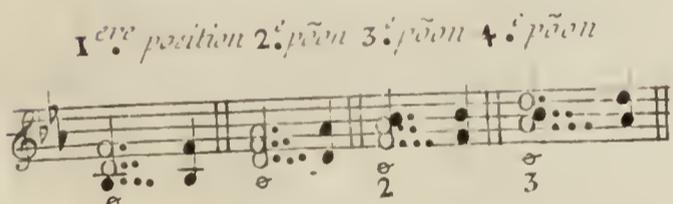
3°. Que la différence du doigter des renversements de septieme provient de l'intervalle de seconde, comme la différence du doigter dans les renversements de l'accord parfait, provient de la quarte. Dans le premier renversement, *cet intervalle de seconde* se trouve entre le second doigt & le pouce; dans le second renversement, il se trouve entre le second doigt & le troisieme; & dans le troisieme renversement, entre le troisieme doigt & le quatrieme.

Des Accords de trois notes, tirés de l'accord de septieme, formants des intervalles de quarte, quinte & fixte.

- 1^{ere} position. SI ♭, RE, FA.
- 2^e RE, FA, LA ♭.
- 3^e FA, LA ♭, SI ♭.
- 4^e LA ♭, SI ♭, RE.

Pour la main droite

Pour la main gauche



La 1^{ere}

Premiere & seconde positions.

77. Les deux premieres faces de cet accord, sont absolument disposées comme la premiere face d'un accord parfait de trois notes, puisqu'elles sont écrites de tierce en tierce, & qu'il faut laisser entre chaque doigt une corde à vide. Elles se doigrent de même, c'est-à-dire, la premiere note, marquée *trois points*, se fait du troisieme doigt; la seconde, marquée *deux points*, se fait avec le second doigt; & la troisieme, marquée *d'un point*, se fait avec le pouce.

Troisieme position.

78. La premiere note de cette position, marquée de *trois points*, se fait du troisieme doigt; la seconde, marquée de *deux points*, se fait du second doigt, laissant une corde à vide entre deux; & la troisieme, marquée *d'un point*, se fait du pouce, sans laisser de corde à vide entre deux pour la seconde.

Quatrieme position.

79. La premiere note, marquée de *trois points*, se fait du troisieme doigt; la seconde, marquée de *deux points*, se fait du second doigt, sans laisser de corde à *vide*; & la troisieme, marquée d'un *point*, se fait du pouce, laissant une corde à *vide* entre deux.

80. Remarquez qu'il n'y a entre les deux notes extrêmes de ces deux positions, qu'un intervalle de quarte, & qu'on ne doigte ces accords comme ils sont écrits, que quand on a à faire la note intermédiaire; quand elle ne s'y trouve pas, ces deux notes extrêmes suivent le principe des quartes de l'accord parfait de deux notes, art. 68.

Des Accords de deux notes, formant intervalle de tierce & de seconde, tirés de l'accord de septieme.

1 ^{re} position.	SI ♭, RE.
2 ^e	RE, FA.
3 ^e	FA, LA ♭.
4 ^e	LA ♭, SI ♭.

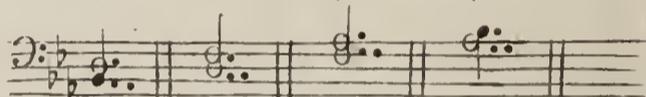
Pour la main droite

Pour la main gauche

1^{re} position. 2^e position. 3^e position. 4^e position



1^{re} position. 2^e position. 3^e position. 4^e position



81. Ces quatre *accords* suivent le principe des *accords* de deux notes, expliqué art. 66, avec l'exception contenue en l'art. 69. Remarquez que la quatrieme position *la ♭, si ♭*, n'a entre ses notes qu'un intervalle de seconde, & qu'il ne faut point laisser de corde à *vide* entr'elles.

RÉCAPITULATION des principes du Doigter.

Les Octaves.

82. Deux notes à l'*octave* l'une de l'autre, se font toujours des deux doigts extrêmes; c'est-à-dire, la plus grave avec le quatrieme doigt; & la plus aiguë, avec le pouce, qu'il y ait des notes intermédiaires ou non, art. 55.

Les Septiemes.

Deux notes éloignées de sept degrés, se font des deux mêmes doigts extrêmes, soit qu'il y ait des notes intermédiaires, soit qu'il n'y en ait pas, art. 76.

Les Sixtes.

Deux notes à six degrés l'une de l'autre, se font; la plus grave, du troisieme doigt; & la seconde, du pouce; art. 64, 76.

Les Sixtes avec exception.

Quand entre deux notes, qui forment un intervalle de *sixte*, il y a deux notes intermédiaires comme à un renversement complet de l'accord de septieme, alors ces deux notes extrêmes suivent toujours le principe des octaves, art. 76.

Les Quintes.

Deux notes formant intervalle de *quinte* se font toujours, la plus grave, avec le troisième doigt, & la plus aiguë, du premier doigt, qu'il y ait ou non des notes intermédiaires, art. 64.

Les Quartes.

Deux notes formant ensemble un intervalle de *quarte*, se font du second doigt & du pouce, art. 68, 69.

Les Quartes avec exception.

Quand entre deux notes formant intervalle de *quarte*, il se trouve une note intermédiaire, alors la *quarte* fuit le principe des quintes, art. 64.

Les Tierces & les Secondes.

Les *tierces* se font des deux premiers doigts, art. 69.

Les Tierces & les Secondes avec exception.

Il y a cependant une exception; c'est lorsque pour ne pas déranger la main quand on vient de faire un accord de trois ou de quatre notes, & que les notes d'une *seconde* ou d'une *tierce* se trouvent sous le *troisième doigt* & le *second*, alors on les fait de ces deux doigts pour éviter un mouvement de la main qui seroit inutile ou gênant, art. 70.

DES ACCORDS PAR HARPÉGES ET BATTERIES.

83. Après avoir donné la manière de doigter les *accords pleins*, il suit naturellement de donner celle d'exécuter ces mêmes *accords par harpéges* ou *par batteries*. Je commencerai par les *accords parfaits* de quatre notes, entre les deux extrêmes desquelles il se trouve un intervalle d'octave, & par les *accords de septième*: ensuite je passerai aux sixtes, aux quintes & aux tierces. J'ai choisi l'*accord parfait* en majeur de *mi b*, & l'*accord de septième* de sa dominante, comme étant dans le ton où la Harpe est accordée.



*Accords parfaits de quatre notes, les deux extrêmes formant un intervalle d'octave,
& Accord de septieme de dominante,*

Exécutés par harpéges & batteries, dans la modulation majeure de mi bemol.

N^o. 1.

84. Pour faire un accord *par harpége* ou *par batterie*, il faut s'accoutumer à doigter toutes les notes de l'accord avant d'en faire résonner une seule; c'est une loi qu'il faut suivre strictement si l'on veut acquérir de la précision dans son jeu. Ce principe une fois posé, pour ne plus le répéter, quand je dirai *cet accord se fait de telle manière*, je supposerai toujours l'accord doigté en entier, (j'aurai soin d'avertir pour ceux qu'il ne faudra pas doigter ainsi :) c'est pourquoi j'ai écrit en notes blanches l'accord en entier à chaque position des exemples ci à côté. La note noire est la note fondamentale de l'accord; & les deux notes qui suivent chaque harpége, sont écrites l'une sur l'autre, pour marquer l'intervalle des deux extrêmes de chaque position de l'accord.

85. Il faut donc pour faire l'harpége n^o. 1, enlever les doigts l'un après l'autre; d'abord le quatrième doigt qui fait la première note; ensuite le troisième, pour faire la seconde note; puis le second doigt, pour faire la troisième; enfin le pouce, pour faire la quatrième note. En enlevant les doigts, il faut tirer un peu les cordes en-dehors pour les faire vibrer, en suivant les observations des articles 46 & 58.

N^o. 2.

86. Le même accord peut se faire par harpége en descendant, alors c'est le pouce qui fait la première note écrite; le second doigt, fait la seconde note; le troisième, fait la troisième note; & le quatrième doigt, fait la dernière.

N^o. 3.

87. L'harpége, n^o. 3, se fait en enlevant d'abord le quatrième doigt, pour faire la première note; le pouce, pour la seconde note; le second doigt pour la troisième note; & le troisième, fait la dernière note, qui, à la première position de l'accord parfait, est un *sol*.

ACCORDS PARFAITS de Quatre Notes

Les deux extrêmes formant une Octave, Et accord de Septièmes
 Les deux extrêmes formant une Septieme, Exécutes par Arpèges.

Accord parfait en Majeur de Mi b N.º I. Accord de Septième de dominante en Majeur de Mi b.
 Et Ses renversés écrits pour la main droite Et Ses renversés écrits pour la main droite

1.^{re} position 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ

Pour la main gauche

1.^{re} position 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ

Pour la main droite

1.^{re} position 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ 4.^e p^oñ

Pour la main gauche

1.^{re} p^oñ 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ 4.^e p^oñ

Pour la main droite

1.^{re} position 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ

Pour la main gauche

1.^{re} position 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ

Pour la main droite

1.^{re} p^oñ 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ 4.^e p^oñ

Pour la main gauche

1.^{re} p^oñ 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ 4.^e p^oñ

Pour la main droite

1.^{re} position 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ

Pour la main gauche

1.^{re} p^oñ 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ

1.^{re} position 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ 4.^e p^oñ

Pour la main gauche

1.^{re} p^oñ 2.^e p^oñ 3.^e p^oñ 4.^e p^oñ

N^o. 4.

88. Celui-ci, au contraire du précédent, se fait en enlevant d'abord le pouce pour faire la première note; ensuite le quatrième doigt pour faire la seconde; puis le troisième doigt pour faire la troisième note; & enfin le second doigt pour faire la dernière note.

N^o. 5.

89. Cet harpège est composé des deux premiers n^{os}. 1 & 2. Les trois notes qui le commencent semblent être *un accord de 3 notes*, formant accord parfait; mais sont réellement un *accord parfait de 4 notes*, dont la quatrième note, qui sert pour les deux harpèges, est la dernière du premier & la première du second. Cet harpège composé est toujours précédé d'un silence de la valeur des notes dont il est formé: ce silence tient lieu d'une note qui se fait à *la partie opposée*, avant de commencer la première note de cet accord. Il ne faut pas mettre plus de temps dans l'exécution, entre cette note (de la partie opposée) & celle qui commence l'harpège, que l'on n'en met entre les autres notes qui le composent, voyez ci-contre la suite du n^o. 5.

90. Il faut toujours avoir frappé la note que représente le silence, avant de frapper la première de l'harpège. Cette note est toujours, comme je viens de le dire, dans la partie opposée; c'est-à-dire, que si l'harpège est dans *le dessus*, la note dont je parle est écrite à la basse; & si l'harpège est à la basse, cette note est dans *le dessus*.

91. On fera donc cet harpège en enlevant d'abord le quatrième doigt pour faire la première note; ensuite le troisième, pour faire la seconde note; puis le second, pour faire la troisième note; le pouce fera la quatrième note, qui est la première de l'harpège en descendant; le second doigt fera la cinquième note; le troisième doigt fera la sixième, & le quatrième doigt fera la septième & dernière.

92. Pour vous faciliter le doigter de cet harpège, quand vous faites les quatre dernières notes il faut toujours que le doigt qui va faire la note qui suit, soit posé sur la corde avant d'avoir fait la note qui précède: par exemple, vous voulez faire le *mi b*, quatrième note de l'harpège, doigtez le *si b* que vous devez faire ensuite; doigtez pareillement le *sol* avant de faire ce même *si b*; &c.

N^o. 6.

93. Pour faire cette batterie, on enlève d'abord le quatrième doigt qui fait la première note; ensuite le pouce qui fait la seconde note, puis le second doigt pour faire la troisième; & enfin le pouce qui fait la dernière note: le troisième doigt reste sur une corde qui feroit la seconde note de l'accord, mais qui n'entre point dans cette batterie; elle sert de point d'appui à la main: souvent cette batterie est suivie de celle n^o. 13, expliquée art. 102.

Pour la main droite

N^o 4

Pour la main droite

I^{ere} position

2.^e p^oon

3.^e p^oon

I^{ere} position

2.^e p^oon

3.^e p^oon

4.^e p^oon

Musical notation for the right hand of exercise N° 4, showing the first three positions (I^{ere} position, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', and 'a/3'.

Musical notation for the right hand of exercise N° 4, showing the last four positions (I^{ere} position, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon, 4.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', 'a/3', and 'a/4'.

Pour la main gauche

Pour la main gauche

I^{ere} p^oon

2.^e p^oon

3.^e p^oon

I^{ere} position

2.^e p^oon

3.^e p^oon

4.^e p^oon

Musical notation for the left hand of exercise N° 4, showing the first three positions (I^{ere} p^oon, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', and 'a/3'.

Musical notation for the left hand of exercise N° 4, showing the last four positions (I^{ere} position, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon, 4.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', 'a/3', and 'a/4'.

Pour la main droite

N^o 5

Pour la main droite

I^{ere} position

2.^e p^oon

3.^e p^oon

I^{ere} p^oon

2.^e p^oon

3.^e p^oon

4.^e p^oon

Musical notation for the right hand of exercise N° 5, showing the first three positions (I^{ere} position, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', and 'a/3'.

Musical notation for the right hand of exercise N° 5, showing the last four positions (I^{ere} p^oon, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon, 4.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', 'a/3', and 'a/4'.

Pour la main gauche

Pour la main gauche

I^{ere} p^oon

2.^e p^oon

3.^e p^oon

I^{ere} p^oon

2.^e p^oon

3.^e p^oon

4.^e p^oon

Musical notation for the left hand of exercise N° 5, showing the first three positions (I^{ere} p^oon, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', and 'a/3'.

Musical notation for the left hand of exercise N° 5, showing the last four positions (I^{ere} p^oon, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon, 4.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', 'a/3', and 'a/4'.

Suite du N^o 5

Effet

Musical notation for the 'Suite du N° 5' section, marked 'Effet', showing a sequence of notes in both hands.

Pour la main droite

N^o 6

Pour la main droite

I^{ere} position

2.^e p^oon

3.^e p^oon

I^{ere} p^oon

2.^e p^oon

3.^e p^oon

4.^e p^oon

Musical notation for the right hand of exercise N° 6, showing the first three positions (I^{ere} position, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', and 'a/3'.

Musical notation for the right hand of exercise N° 6, showing the last four positions (I^{ere} p^oon, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon, 4.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', 'a/3', and 'a/4'.

Pour la main gauche

Pour la main gauche

I^{ere} p^oon

2.^e p^oon

3.^e p^oon

I^{ere} position

2.^e p^oon

3.^e p^oon

4.^e p^oon

Musical notation for the left hand of exercise N° 6, showing the first three positions (I^{ere} p^oon, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', and 'a/3'.

Musical notation for the left hand of exercise N° 6, showing the last four positions (I^{ere} position, 2.^e p^oon, 3.^e p^oon, 4.^e p^oon) with fingerings 'a', 'a/2', 'a/3', and 'a/4'.

N^o. 7.

94. Cette batterie se fait en enlevant le pouce pour faire la premiere note; ensuite le second doigt pour faire la seconde note; puis le quatrieme doigt pour faire la troisieme note, qui est la plus basse; enfin le pouce pour faire la derniere.

95. Il ne faut pas doigter la seconde note de l'accord, parceque le doigt qui la feroit, gêneroit le mouvement de la main; c'est pour cela que je n'ai point placé de point à côté de cette note dans l'accord doigté, & qu'elle est traversée d'une ligne.

96. Vous remarquerez aussi que les trois renversements de l'accord de septieme, n'ayant entre leurs deux notes extrêmes qu'un intervalle de fixte, on peut les faire de la maniere indiquée n^o. 8, par la raison expliquée, art. 76.

Harpéges & batteries des Accords parfaits & de Septieme composés de trois notes, les deux extrêmes formant les intervalles de Quarte, de Quinte & de Sixte.

N^o. 8.

97. Les trois premiers doigts exécutent seuls ces accords, comme il est expliqué article 60. L'harpége du n^o. 8 se fait en enlevant d'abord le troisieme doigt qui fait la premiere note; ensuite le second doigt pour faire la seconde note; enfin le pouce pour faire la derniere.

N^o. 9.

98. Cet harpége de trois notes se fait à l'inverse du précédent, c'est-à-dire, que le pouce fait la premiere note; le second doigt, la seconde note; & le troisieme doigt, la troisieme note qui est la plus grave.

N^o. 10.

99. La premiere note de celui-ci, se fait du troisieme doigt; la seconde, avec le pouce; & la troisieme, avec le second doigt.

Pour la main droite

N° 7

Pour la main droite

1^{ere} position 2^e pōon 3^e pōon

1^{ere} position 2^e pōon 3^e pōon 4^e pōon

Musical notation for the right hand of exercise N° 7, showing the first three positions. The notes are: 1^{ere} position (a), 2^e pōon (a, 2), and 3^e pōon (a, 3).

Musical notation for the right hand of exercise N° 7, showing the first four positions. The notes are: 1^{ere} position (a), 2^e pōon (a, 2), 3^e pōon (a, 3), and 4^e pōon (a, 4).

Pour la main gauche

Pour la main gauche

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon 4^e pōon

Musical notation for the left hand of exercise N° 7, showing the first three positions. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), and 3^e pōon (a, 3).

Musical notation for the left hand of exercise N° 7, showing the first four positions. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), 3^e pōon (a, 3), and 4^e pōon (a, 4).

Arpèges et batteries des Accords parfaits et de 7^{eme}, de Trois Notes, Les deux extrêmes formant les intervalles de Quarte, de Quinte et de Sixte

Accords parfaits

N° 8

Accords de Septieme

Pour la main droite

Pour la main droite

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon 4^e pōon

Musical notation for the right hand of exercise N° 8, showing perfect chords. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), and 3^e pōon (a, 3).

Musical notation for the right hand of exercise N° 8, showing seventh chords. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), 3^e pōon (a, 3), and 4^e pōon (a, 4).

Pour la main gauche

Pour la main gauche

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon 4^e pōon

Musical notation for the left hand of exercise N° 8, showing perfect chords. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), and 3^e pōon (a, 3).

Musical notation for the left hand of exercise N° 8, showing seventh chords. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), 3^e pōon (a, 3), and 4^e pōon (a, 4).

Pour la main droite

N° 9

Pour la main droite

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon 4^e pōon

Musical notation for the right hand of exercise N° 9. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), and 3^e pōon (a, 3).

Musical notation for the right hand of exercise N° 9. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), 3^e pōon (a, 3), and 4^e pōon (a, 4).

Pour la main gauche

Pour la main gauche

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon 4^e pōon

Musical notation for the left hand of exercise N° 9. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), and 3^e pōon (a, 3).

Musical notation for the left hand of exercise N° 9. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), 3^e pōon (a, 3), and 4^e pōon (a, 4).

Pour la main droite

N° 10

Pour la main droite

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon 4^e pōon

Musical notation for the right hand of exercise N° 10. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), and 3^e pōon (a, 3).

Musical notation for the right hand of exercise N° 10. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), 3^e pōon (a, 3), and 4^e pōon (a, 4).

Pour la main gauche

Pour la main gauche

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon

1^{ere} pōon 2^e pōon 3^e pōon 4^e pōon

Musical notation for the left hand of exercise N° 10. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), and 3^e pōon (a, 3).

Musical notation for the left hand of exercise N° 10. The notes are: 1^{ere} pōon (a), 2^e pōon (a, 2), 3^e pōon (a, 3), and 4^e pōon (a, 4).

N^o. 11.

100. La premiere note de cet harpége se fait avec le pouce; la seconde, qui est la plus grave, se fait avec le troisieme doigt; & la troisieme, se fait du second doigt.

N^o. 12.

101. L'harpége de ce numéro est le même que celui du n^o. 5, à la différence seulement du nombre de doigts qu'il faut pour l'exécuter : dans celui-ci les trois premiers doigts suffisent pour le faire, & dans le n^o. 5 c'est un accord de quatre notes qui s'exécute avec quatre doigts. La note que représente le silence qui le précède, se fait de même dans la partie *opposée*. Voyez art. 89, 90 & 92.

Vous ferez donc la premiere note avec le troisieme doigt; la seconde, avec le second doigt; la troisieme, avec le pouce; la quatrieme, du second doigt; & la cinquieme, avec le troisieme doigt qui a fait la premiere note : voyez *les observations* art. 89, 90 & 92, elles ont également lieu pour cet article.

N^o. 13.

102. La premiere note de cette batterie, se fait avec le troisieme doigt; la seconde note, avec le pouce; la troisieme, avec le second doigt; & la quatrieme, avec le pouce.

Vous remarquerez que souvent la batterie du n^o. 6 précède celle-ci & la fuit, comme vous le verrez ci-après dans la premiere mesure de la *sixieme leçon*, à la partie de la basse; alors il faut doigter l'accord avec quatre doigts.

N^o. 14.

103. La premiere note doit être faite avec le pouce; la seconde, avec le second doigt; la troisieme, avec le troisieme doigt; & la quatrieme, avec le pouce.

Si l'on fait attention aux sept derniers numéros, on verra qu'on en peut comparer les batteries & harpéges aux sept premiers, & qu'ils ne different que de très peu de chose.

104. Après s'être bien familiarisé avec ce qui a précédé, & particulièrement avec les quatorze numéros ci-dessus, où j'ai expliqué les harpéges & batteries les plus usités, qui suffiront pour faire concevoir le doigter de la Harpe; on pourra de soi-même les faire dans tous les tons que l'on exécute sur cet Instrument, quand on saura passer d'une modulation à une autre par le moyen des pédales; mais avant d'en parler, je vais expliquer la maniere de faire travailler les deux mains ensemble.

*Préludes en majeur de mi bemol pour le travail des deux mains.*N^o. 15.

105. Placez d'abord votre main gauche sur les notes de la clef de *fa*. Le premier accord ne présente que deux notes qui sont à l'octave l'une de l'autre; mais pour les exécuter, il faut doigter l'accord entier, & mettre le troisième doigt sur le *sol*, & le second sur le *si*, qui sont indiqués par de petites notes noires: ces deux doigts resteront sur les cordes *sol* & *si*, tandis que le pouce & le quatrième doigt feront résonner *en même temps* les deux notes écrites, & la main droite les quatre notes du dessus. Quand cet accord est exécuté, faites la même chose pour les accords qui suivent.

La lettre *a* que l'on voit sous les notes, marque que ces accords sont à la première position. *Voyez* art. 49.

N^o. 16.

106. Les basses sont les mêmes que celles du n^o. 15: il faut, en exécutant le dessus, que la première note de l'harpége se fasse entendre en même temps que les notes de basse; & les autres, l'une après l'autre.

N^o. 17.

107. Ce sont encore les mêmes basses; les positions & l'exécution seront les mêmes: le dessus est l'harpége n^o. 8, qui se fait des trois premiers doigts: le demi soupir, qui se trouve avant la première note de chaque accord, marque qu'il ne faut faire entendre cette première note, qu'après avoir frappé en même temps les deux notes de basse. *Voyez* art. 90.

N^o. 18.

108. Les basses sont toujours les mêmes: les quatre notes qui finissent ce numéro à la basse, font un accord parfait de quatre notes, harpégé comme au n^o. 2. Observez exactement la valeur des notes en l'exécutant. Les notes du dessus sont trois accords pleins de quatre notes, que l'on doit frapper après avoir fait entendre la basse, & du même mouvement que des croches simples. *Voyez* l'article ci-dessus.

N^o. 19.

109. Par la raison expliquée art. 107, vous ne frapperez la première note de ce numéro, qu'après avoir fait entendre la basse; c'est l'harpége du n^o. 5, expliqué art. 89, 90, 91, 92.

N^o. 20.

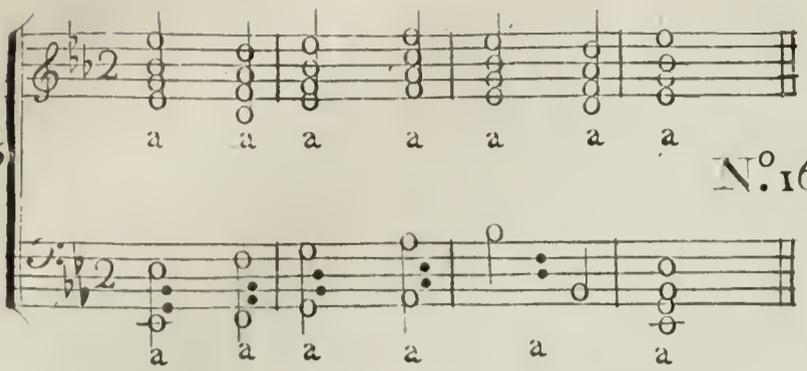
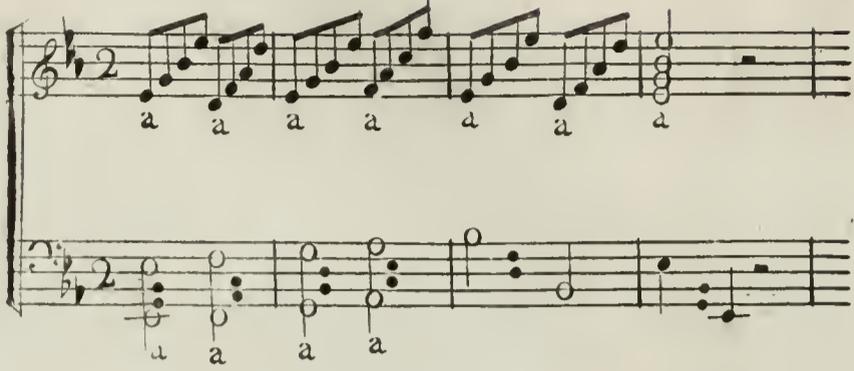
110. Ce numéro est composé des harpéges du n^o. 1: la main gauche exécute, à la basse, des accords à la première position, & la main droite fait les mêmes accords à la seconde position, qui sont indiqués par ^a.

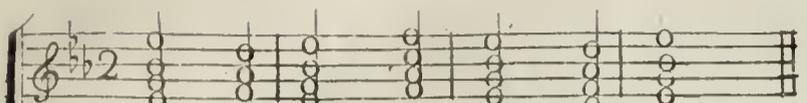
N^o. 21.

111. Ce numéro est composé des notes extrêmes d'un accord parfait de quatre notes, exécutées l'une après l'autre: d'abord à la basse, la note supérieure la première; ensuite au-dessus, aussi la note supérieure la première. La première note de la basse, se fait sur la même corde que la dernière du dessus; c'est pourquoi dans ces passages il ne faut doigter qu'une seule note à la fois, à mesure qu'on les exécute. Ayez soin, toutefois, que les doigts intermédiaires ne touchent point les cordes.

PRELUDES

en Majeur de Mi b. Pour le travail des deux mains

N^o.15  N^o.16 

N^o.15  N^o.16 

N^o.15  N^o.16 

N^o.17  N^o.18 

N^o.17  N^o.18 

N^o.17  N^o.18 

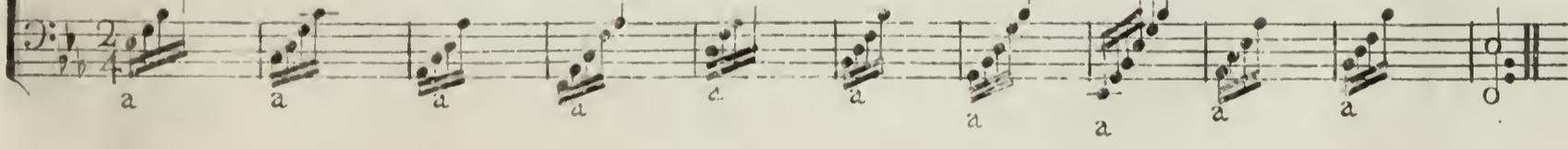
N^o.19 

N^o.19 

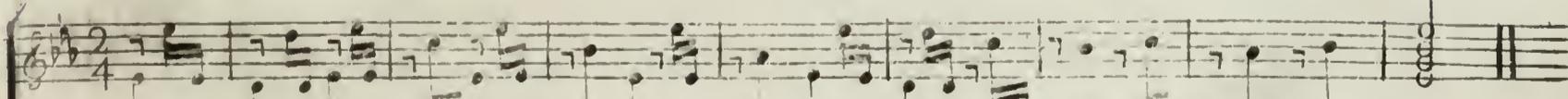
N^o.19 

N^o.20 

N^o.20 

N^o.20 

N^o.21 

N^o.21 

N^o.21 

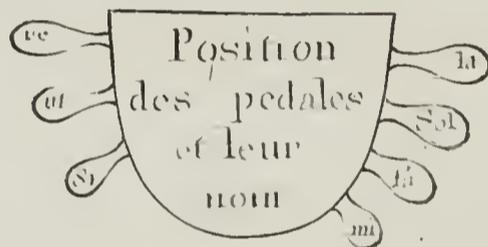
Des Pédales.

112. La Harpe feroit un instrument bien borné, si l'on n'avoit pas trouvé le moyen de faire les diezes & les bemols, quand on veut passer dans différentes modulations. Ce moyen consiste à faire mouvoir avec le pied, des morceaux de fer qui sont placés au bas de la Harpe, & qu'on nomme *pédales*. Ces morceaux de fer tiennent par des ressorts à des baguettes qui sont passées dans le bâton qui prend au pied de la Harpe & s'éleve jusqu'à la consonne : ces baguettes répondent à une mécanique appliquée dans la consonne. Les ressorts pressés avec le pied, font accrocher les cordes par de petits crochets à vis, que l'on nomme *sabots* (1) : ces petits crochets font porter les cordes sur de petits chevalets placés à gauche au-dehors de la consonne, de manière que les cordes en y touchant se trouvent raccourcies, & donnent un son plus aigu de la valeur d'un demi-ton.

113. Il y a sept pédales qui sont adaptées aux sept notes de la gamme, & qui portent leur nom : la pédale d'*ut*, celle de *re* ; celle de *mi*, celle de *fa* ; &c.

114. Le pied appuyé sur une pédale (sur celle d'*ut*, par exemple), tous les *ut* seront comprimés & leurs cordes raccourcies ; par conséquent le son de l'*ut* sera haussé d'un demi-ton, & sera *ut*♯ dans toute l'étendue de la Harpe (2).

115. L'usage des pédales est partagé entre les deux pieds : le pied droit en a quatre à faire mouvoir, savoir : *la*, *sol*, *fa* & *mi* ; & le pied gauche en a trois, savoir : *re*, *ut*, *si*. Voyez la figure ci-après.



En pressant fortement une pédale avec le pied, & l'attirant à soi, elle s'accroche dans une hoche, & y reste jusqu'à ce qu'on la retire.

116. La note que fait la pédale, est tantôt *note naturelle* & tantôt *note dieze*.

Elle est note dieze, quand la note est accordée au ton d'une note naturelle : par exemple, dans le ton de *mi*♭ trois bemols, si l'on accroche les pédales d'*ut*, de *re*, de *fa* & de *sol*, ces quatre notes seront *diezes*, parcequ'elles sont naturelles dans le ton de *mi*♭.

Elle est note *naturelle* quand la corde est accordée au ton d'une note bemol, comme le font dans le ton de *mi*♭ les trois notes, *si*, *mi*, *la* : alors ces trois notes, étant haussées d'un demi-ton par les pédales accrochées, deviennent *notes naturelles*.

(1) Quand les *sabots* sont trop éloignés de la consonne, ils ne compriment pas bien les cordes contre les *chevalets*, ce qui les fait *friser* : alors on les rapproche en les vissant avec la clef, en se servant du trou où il y a une hoche.

(2) Dans beaucoup de Harpes, il y a toujours

une ou deux cordes, soit en bas, soit en haut, qui ne sont point sous la domination des pédales ; alors si l'on avoit des notes à faire sur ces cordes quand les pédales sont accrochées, il faudroit se servir de leurs octaves.

Passage d'un ton à un autre, par le moyen des Pédales.

117. On peut passer dans différentes modulations par le moyen des pédales. En partant du ton de *mi* \flat , ton naturel de la Harpe, on ne peut passer que dans des modulations qui ont des bemols de moins, & des diezes de plus : en accrochant la pédale de *la*, (note qui doit être naturelle en majeur de *si* \flat , comme étant *fa* note sensible), on passera d'abord en majeur de *si* \flat , qui n'a que deux bemols, un de moins qu'en majeur de *mi* \flat .

En accrochant ensuite la pédale de *mi*, on passe dans la modulation majeure de *fa*, qui n'a qu'un bemol, un bemol de moins que dans la modulation majeure de *si* \flat .

En accrochant ensuite la pédale de *si*, on passe dans la modulation majeure d'*ut*, où toutes les notes sont naturelles.

On passe ensuite en *sol*, en accrochant la pédale de *fa*, pour rendre dieze le *fa*, note sensible de la modulation de *sol* : ce *fa* \times est le premier dans l'ordre de la position des diezes.

On passe ensuite dans la modulation de *re*, en accrochant la pédale d'*ut* pour le rendre dieze ; l'*ut* dieze étant & la note sensible du ton de *re*, & le second dieze dans l'ordre de la position des diezes.

On passe ensuite en majeur de *la*, en accrochant la pédale de *sol* pour le rendre dieze & note sensible du ton de *la* ; le *sol* \times étant le troisième dans l'ordre de la position des diezes.

On passera en majeur de *mi* quatre diezes à la clef, en accrochant la pédale de *re* pour le rendre dieze, & note sensible du mode de *mi*. Le *re* \times est le quatrième dans l'ordre de la position des diezes.

Ici le cercle se trouve arrêté, & l'on ne peut enchaîner au ton majeur de *mi* quatre diezes, que des modulations qui ont des diezes de moins ; car si l'on vouloir jouer en majeur de *si*, par exemple, où il faut cinq diezes, on ne pourroit le faire qu'en accordant au ton du *la* naturel, la corde qui donne le son du *la* \flat : alors la pédale de cette note étant accrochée, la rendroit dieze & note sensible du ton de *si*. Ce *la* est le cinquième dieze dans l'ordre de la position des diezes.

Il en seroit de même si l'on vouloir passer dans des modulations qui auroient des bemols de plus que dans le majeur de *mi* \flat . Le premier mode qui se présente est celui de *la* \flat quatre bemols, qui demande le *re* \flat ; il faudroit donc pour y passer, accorder la corde *re* au ton de *re* \flat .

En majeur de *re* \flat cinq bemols ; il faudroit accorder la corde *sol*, au ton du *sol* \flat , à moins qu'on ne voulût rendre ces notes par le dieze de la note au-dessous ; savoir le *re* \flat , par l'*ut* \times , & le *sol* \flat , par le *fa* \times qui donnent à peu près les mêmes sons : voyez l'art. 121 où je parle de la manière de rendre les notes affectées d'un dieze ou d'un bemol, par des cordes qui portent un autre nom.

Relation des modes mineurs avec les majeurs pour le travail des Pédales.

118. Le mode majeur de *mi* \flat a pour *relatif mineur* le ton d'*ut*, auquel il faut le même nombre de trois bemols à la clef ; mais comme le *si* est bequarre par accident, suivant l'article 21, il faut accrocher la pédale du *si* pour le rendre naturel.

Le mode majeur de *si* \flat a pour *mineur relatif* le mode de *sol*, qui a le même nombre de deux bemols à la clef : il faut accrocher de plus la pédale du *fa*, pour le rendre dieze & note sensible du mode de *sol*.

La modulation majeure de *fa*, qui n'a qu'un bemol, a pour *relatif mineur* le mode de *re*, auquel il ne faut qu'un bemol, & accrocher la pédale d'*ut* pour rendre l'*ut* dieze comme note sensible du ton de *re*.

La modulation majeure d'*ut* a pour *mineur relatif* le ton de *la*, auquel il n'y a ni dieze ni bemol à la clef; mais il faut accrocher de plus la pédale de *sol*, pour le rendre dieze, étant note sensible du ton de *la*.

La modulation majeure de *sol* a pour mode *relatif mineur* celui de *mi*, qui n'a comme le *sol* qu'un dieze à la clef; mais il faut accrocher de plus la pédale de *re*, pour le rendre dieze, comme note sensible.

Le mode de *re* a pour *mineur relatif* le ton de *fi*: dans ce ton, il faut accorder au ton du *la* naturel, la corde *la*, pour pouvoir en accrochant sa pédale le rendre dieze, comme étant note sensible du ton de *fi*.

Le mode majeur de *la* trois diezes à la clef, a pour *mineur relatif* le ton de *fa*✕, auquel il faut le même nombre de diezes à la clef: il faut pour faire le *mi*✕, note sensible du ton de *fa*✕, accorder au ton de *mi* naturel la corde *mi*, & accrocher la pédale de *mi*, de plus que pour le mode de *la*, afin d'avoir le *mi*✕.

Le mode majeur de *mi* quatre diezes à la clef, a pour *mineur relatif* celui d'*ut*✕, auquel il faut le même nombre de quatre diezes; & de plus le *fi*✕, par accident, comme note sensible: pour avoir ce *fi*✕, il faut accorder au ton du *fi* naturel la corde *fi*, & accrocher sa pédale pour avoir le *fi*✕.

On pourra en lisant attentivement les deux articles précédents, accorder la Harpe dans tous les tons qui lui sont extraordinaires, en observant que les modes mineurs ont toujours un dieze de plus que leurs modes majeurs relatifs, placé par accident sur la note sensible du ton; ce qui fait que la pédale de cette note sensible est toujours accrochée, soit pour faire un dieze quand la note est naturelle, soit pour faire une note naturelle ou bequarre quand elle est bemol, ou double dieze quand elle est dieze.

119. La Table suivante fixera les idées relatives à ces deux articles: l'on y verra d'un coup-d'œil les pédales que l'on doit faire servir dans chaque modulation.

T A B L E

Pour savoir sur-le-champ les Pédales que l'on doit accrocher pour être dans chaque ton.

Nombre de diezes & de bemols à la clef.	EN MODES MAJEURS.	EN MODES MINEURS RELATIFS.
3 bemols.	En MI ♭, point de pédales.	En UT, la pédale du <i>fi</i> .
2 bemols.	En SI ♭, la pédale du <i>la</i> .	En SOL, 2 pédales, <i>la</i> , <i>fa</i> .
1 bemol.	En FA, 2 pédales, <i>la</i> , <i>mi</i> .	En RE, 3 pédales, <i>la</i> , <i>mi</i> , <i>ut</i> .
rien.	En UT, 3 pédales, <i>la</i> , <i>mi</i> , <i>fi</i> .	En LA, 4 pédales, <i>la</i> , <i>mi</i> , <i>fi</i> , <i>sol</i> .
1 dieze.	En SOL, 4 pédales, <i>la</i> , <i>mi</i> , <i>fi</i> , <i>fa</i> .	En MI, 5 pédales, <i>la</i> , <i>mi</i> , <i>fi</i> , <i>fa</i> , <i>re</i> .
2 diezes.	En RE, 5 pédales, <i>la</i> , <i>mi</i> , <i>fi</i> , <i>fa</i> , <i>ut</i> .	En SI, 5 pédales, <i>la</i> , <i>mi</i> , <i>fi</i> , <i>fa</i> , <i>re</i> . La corde <i>la</i> , doit être accordée au ton du <i>la</i> naturel, avant d'être accrochée.
3 diezes.	En LA, 6 pédales, <i>la</i> , <i>mi</i> , <i>fi</i> , <i>fa</i> , <i>ut</i> , <i>sol</i> .	En FA ✕, 6 pédales, <i>la</i> , <i>mi</i> , <i>fi</i> , <i>fa</i> , <i>ut</i> , <i>sol</i> . La corde <i>mi</i> doit être accordée au ton de <i>fa</i> note naturelle, avant d'accrocher sa pédale.

En

Nombre de
diezes & de
bemols à la
clef.

EN MODES MAJEURS.

- 4 diezes. En MI, les 7 pédales *la, mi, fi, fa, ut, sol, re.*
- 5 diezes. En SI, 7 pédales; mais il faut, avant de les accrocher, avoir accordé au ton du *la* naturel la corde *la*, pour, en accrochant la pédale, avoir le *la* ♯, note sensible du ton de *fi*.
- 6 diezes. En FA ♯, 7 pédales, après avoir accordé au ton de leurs notes naturelles les cordes *la, mi*.
- 7 diezes. En UT ♯, 7 pédales : il faudroit pour ce ton, accorder au ton de leurs notes naturelles les cordes *la, mi, fi*, avant d'accrocher les pédales.

Modulations qui ont plus de trois bemols à la clef.

EN MODES MAJEURS.

- 4 bemols. En LA ♭, sans accrocher aucune pédale : il faut accorder la corde *re*, au ton de *re* ♭.
- 5 bemols. En RE ♭, sans pédales accrochées; mais il faut accorder au ton de leurs notes bemol, les cordes *re* & *sol*.
- 6 bemols. En SOL ♭, sans pédales; mais il faut accorder au ton de leurs notes bemol, les cordes *re, sol, ut*.
- 7 bemols. En UT ♭, sans pédales accrochées; mais les cordes *re, sol, ut, fa*, accordées au ton de leurs notes bemol.

EN MODES MINEURS RELATIFS.

- En UT ♯, 7 pédales, *la, mi, fi, fa, ut, sol, re* : il faut accorder au ton du *fi* naturel la corde *fi*, avant de mettre la pédale pour avoir le *fi* ♯, note sensible du ton.
- En SOL ♯, il faut de même 7 pédales; mais avant de les accrocher, il faut accorder au ton de *fa* note naturelle la corde *la*, pour avoir le *la* ♯; & la corde *fa*, au ton du *fa* ♯, pour avoir le *fa* double dieze comme note sensible.
- En RE ♯, 7 pédales, après avoir accordé au ton de leurs notes naturelles les cordes *la, mi*; & la corde *ut*, au ton de l'*ut* ♯, pour l'avoir double dieze avec la pédale, comme note sensible du ton.
- En LA ♯, 7 pédales, après avoir accordé au ton de leurs notes naturelles les cordes *la, mi, fi*, & la corde *sol*, au ton du *sol* dieze, pour l'avoir double dieze, comme sensible du ton.

EN MODES MINEURS RELATIFS.

- En FA, il faut également accorder la corde *re*, au ton du *re* ♭, & accrocher la pédale *mi*, pour voir le *mi* bequarre, comme note sensible du ton.
- En SI ♭, il faut accrocher la pédale du *la*, note sensible du ton, après avoir accordé au ton de leurs notes bemols, les cordes *re* & *sol*.
- En MI ♭, il faut accorder au ton de leur note bemol, les cordes *re, sol, ut*; & accrocher la pédale *re*, pour avoir le *re* bequarre, note sensible du ton.
- En LA ♭, accordez les cordes *re, sol, ut, fa*, au ton de leurs notes bemol, & accrochez la pédale du *sol*, pour l'avoir bequarre, comme note sensible du ton de *la* ♭.

120. On peut jouer sur la Harpe, comme l'on voit, dans toutes les modulations; mais il en est que l'on emploie rarement, sur-tout par enchaînement, parcequ'on ne pourroit pas en exécutant faire de certaines notes, à moins qu'on ne l'eût prévu avant de commencer.

121. Il est cependant un moyen d'obvier à cet inconvénient, en rendant une note dieze, par le bemol de la note qui est plus haute d'un degré; & une note bemol, par le dieze de la note qui est plus basse d'un degré.

Par exemple.

L'UT ✕, se rend par le ré b.	Le RE b, se rend par l'ut ✕.
Le RE ✕, se rend par le mi b.	Le MI b, se rend par le re ✕.
Le MI ✕, se rend par le fa.	Le FA, se rend par le mi ✕.
Le FA ✕, se rend par le sol b.	Le SOL b, se rend par le fa ✕.
Le SOL ✕, se rend par la b.	Le LA b, se rend par le sol ✕.
Le LA ✕, se rend par le si b.	Le SI b, se rend par la ✕.
Le SI ✕, se rend par l'ut naturel.	L'UT naturel, se rend par le si ✕.
Le MI naturel, peut se rendre par fa b.	Le FA b, peut se rendre par le mi bequarre ou naturel.
Le SI naturel, peut se rendre par ut b.	L'UT b, peut se rendre par le si naturel.

122. A ce moyen, on peut choisir le *mode majeur de si b*, où il faut accorder au ton de sa note naturelle la corde *la*, pour accorder la Harpe, quand on veut s'astreindre à rendre toutes les notes par des cordes d'un autre nom: mais je ne conseille pas aux commençants de suivre cette manière, qu'il ne faut pratiquer que quand il ne se trouve dans un air, qu'un petit nombre de notes diezes ou bemol par accident, & extraordinaires à la modulation principale, parceque la tension de l'esprit résisteroit à peine, dans les commencements sur-tout, au travail qu'il faudroit faire pour acquérir de la facilité.

123. Je conseillerai donc aux Eleves de toujours accorder la Harpe suivant le principe que j'ai établi, & sur lequel cet Ouvrage a été fait: libre à eux de choisir, quand ils auront acquis assez de facilité pour que le travail ne les rebute pas.

De l'Accompagnement.

124. On appelle *accompagnement*, toute partie de basse ou d'autre Instrument qui est composée sous un chant, pour y faire harmonie. L'accompagnement est fait pour soutenir la voix, pour la guider dans les changements de modulation, & la rappeler quand elle s'égare. « L'harmonie » de l'accompagnement, dit le célèbre Citoyen de Geneve, ajoute à l'agrément du chant, en » rendant les sons plus sûrs, leur effet plus doux, la modulation plus sensible & portant à » l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. *Dict. de Mus.* »

125. La manière de s'accompagner sur la Harpe, varie suivant le goût des accompagnements que l'on joue; mais toutes les manières se réduisent à tirer des sons qui soient analogues au genre du chant que l'on exécute, à ne point étouffer la voix par la force des sons; à toujours proportionner le bruit de l'Instrument, au caractère de la musique & à celui de la voix; à lier bien toutes les notes pour en faire un tout agréable.

126. Les notes de l'accompagnement correspondent *en nombre ou en valeur* aux notes du chant. Une note noire, au chant, a quelquefois deux croches ou quatre doubles croches pour accompagnement; quatre notes du chant n'auront d'autrefois qu'une ou deux notes pour les accompagner, de maniere qu'il faut avoir la plus grande attention à ne pas mettre plus de temps à exécuter les notes de l'accompagnement, qu'à celles du chant auxquelles elles correspondent.

127. Avant de s'accompagner, il faut avoir eu soin de bien apprendre l'air que l'on veut exécuter; s'être rendu l'accompagnement assez familier pour ne pas hésiter: il faut sur-tout s'accoutumer à mettre beaucoup d'égalité entre les notes de *même valeur* en les exécutant, de maniere qu'il n'y ait pas plus d'intervalle quant à la durée de la note, entre la dernière note d'un accord & la première d'un autre, qu'il n'y en a entre deux autres notes de ce même accord. Pour cela, il faut aller toujours posément, sans s'embarrasser si l'on exécute dans le mouvement de l'air; faisant au surplus attention à suivre la valeur des notes entr'elles, & ne pas faire les noires, du mouvement des croches; les croches, du mouvement des doubles, &c. Quant à la vitesse d'exécution, elle s'acquiert par le temps & sur-tout par l'étude.

128. Comme on a d'abord de la difficulté à chanter en faisant résonner les cordes d'un Instrument, par la distraction que cause des sons différens de ceux qu'on chante, & par la grande attention qu'il faut avoir à tant d'objets ensemble; quand vous voulez essayer un accompagnement sous un air, syncopez les notes du chant qui ont plusieurs notes à l'accompagnement, autant de fois qu'il y a de ces notes d'accompagnement. Pour rendre ceci plus clair, je prendrai pour exemple le premier air ci-après: *dans cette aimable solitude*: la première syllabe *dans*, sera syncopée ainsi: *dans, an, an, an*; on la répète quatre fois, parcequ'il y a quatre doubles croches à l'accompagnement, savoir, une à la basse & trois au-dessus: la première syllabe du mot *cette*, sera syncopée deux fois, *cet-et*: la seconde, se confondant avec la première du mot suivant, sera aussi syncopée deux fois, comme y ayant pour ces deux syllabes quatre doubles croches à l'accompagnement, &c. Je propose cette maniere, comme l'ayant employée dans mes Leçons avec succès, fixant juste la valeur des notes dans l'idée, & préparant l'oreille & les doigts à la précision de l'ensemble, qu'on a toujours assez de peine à saisir.



PREMIERE LEÇON, en majeur de mi bemol.

129. C'est le ton naturel de la Harpe; il ne faut accrocher aucune pédale.

Les lettres majuscules que l'on voit dans les leçons, parmi les signes expliqués art. 49, servent à renvoyer en marge pour quelque explication particulière.

Toutes les fois que plusieurs notes entreront dans un accord, la première aura seule la lettre indicative; si elle est la plus aiguë, il faudra toujours la doigter du pouce. C'est pourquoi, quand deux notes formant entr'elles un intervalle d'octave sont séparées, je mets toujours la lettre indicative sous la note d'en-haut, si elle est la première.

A. Les deux notes de basse appartiennent à l'accord parfait de *mi b*, c'est pourquoi il faut le doigter en entier, & faire la première, du pouce; l'autre, qui est un *fi* bemol, doit se faire du second doigt, laissant les deux autres doigts sur les cordes qu'elles doigtent, pour soutenir la main: toutes les autres basses, soit blanches, soit noires, étant des octaves, se doigtent l'accord entier.

B. Toutes ces notes doivent être faites du troisième doigt & du pouce.

C. Vous allez passer dans la modulation majeure de *fi b*; c'est pourquoi, dès en faisant cet accord, il faut accrocher la pédale du *la*, pour avoir le *la* bequarre, note sensible du ton de *fi b*, que vous laissez accrochée jusqu'à la fin de la phrase, qui se termine sur le mot *jours*. Pour avoir plus de facilité à décrocher la pédale quand vous reprenez le *la b*, vous ne l'accrochez point, mais vous la tenez abaissée sous le pied; ce qu'on doit observer toutes les fois, quand il n'y a que quelques mesures où la pédale doive servir accrochée.

D. Toutes ces tierces se font avec les deux premiers doigts: vous frappez votre basse avant de commencer votre chant & le dessus, comme l'indique le demi soupir, écrit devant la première tierce.

SECONDE LEÇON, en mineur d'ut.

130. C'est le mode mineur relatif de *mi b*: il faut accrocher la pédale du *fi*, pour avoir le *fi* bequarre, note sensible du ton d'ut.

E. Faites ces doubles notes du second & du troisième doigt, c'est le cas prévu par l'article 70. Les notes de l'accord suivant, se trouvent presque sous les doigts, au lieu que si l'on faisoit ces notes des deux premiers doigts, la main seroit obligée de faire un trop grand mouvement.

F. Ces cinq notes *sol, ut, mi, ut, sol*, sont le même accord, & se font du même doigter, quoique séparées.

G. La main gauche gardera l'accord d'ut, & fera le *sol* & le *fa*, du premier doigt.

H. Il faut faire des trois premiers doigts ces trois notes: le *mi*, du pouce; le *re*, du second doigt, & l'*ut*, du troisième doigt: le *fa* qui suit sera fait du pouce, ainsi que le premier *sol*; le *sol* d'en-bas, avec le quatrième doigt.

I. Vous allez quitter le mode mineur d'ut, pour passer dans son mode relatif majeur, qui est celui de *mi b* où le *fi* est bemol; c'est pourquoi il faut décrocher la pédale du *fi*.

K. Il faut garder l'accord de *la*, & faire le *fi* du quatrième doigt.

L. Vous rentrez dans la modulation principale: il faut raccrocher la pédale du *fi*.

M. Ces doubles croches doivent se faire moitié plus vite que les autres de cette leçon.



PREMIERE Leçon en Majeur de mi b

Andantino

Dans cette aimable So-lé-tu-de je puis donc en fin pour toujours li-bre de

$\circ^* \text{A}$ $\circ^* \text{B}$ $\circ^* \text{C}$

a a a a a

Reprise

toute in-qui-é-tu-de terminer mes paisi-bles jours Champêtre azile, doux et tranquille vous m'offri-

$\circ^* \text{D}$

a a a a a a a a a a a

Reprise

=rés le vrai bonheur la bergéri-e toute ma vi-e Seule Sau-ra charmer mon cœur Champêtre

$\circ^* \text{B}$

a a a a a a a



SECONDE LEÇON en Mineur d'ut

U ne jeune Berge-re les yeux baignés de pleurs à l'écho solitai-re confioit ses douleurs he-

E \circ^* F \circ^* E \circ^* F \circ^* \circ^*

a G H a a G H a a I

=las loin d'un par-ju-re que vais-je de venir tout me trahit dans la nature je n'ai plus qu'à mou-rir

\circ^* \circ^* I \circ^* a \circ^* E M

a* a a K a* a a

TROISIEME LEÇON, en majeur de *si* bemol.

131. Pour mettre la Harpe dans le ton de *si* b, il ne faut qu'accrocher la pédale du *la*, pour avoir le *la* naturel, note sensible de ce ton.

A. Ce *fa* de basse, est une des notes qui composent l'accord parfait de *si* b, que vous doigtez pour commencer; c'est pourquoi il faut garder cet accord de *si* b, & faire le *fa* indiqué *A*, avec le premier doigt, puis descendre la main aux deux *mi* qui suivent. En général, le principe du doigter de la basse, est de faire les notes simples qui entrent dans la composition d'un accord, avec les doigts qui doigtent ces accords.

B. *Nota-bene*. Que ce sont des doubles croches, & qu'elles doivent être exécutées une fois plus vite que les accords qui précédent.

B. 2. C'est la batterie expliquée n°. 7, page 24 : il faut descendre la main & frapper du pouce la première note. Même remarque que ci-dessus, pour les doubles croches.

C. Accrochez la pédale du *mi*, pour passer dans la modulation de *fa*.

D. Il faut garder l'accord précédent, & faire cette note du quatrième doigt.

E. Décrochez la pédale du *mi*, pour repasser dans la modulation principale.

QUATRIEME LEÇON, en mineur de *sol*.

132. Dans le mode mineur de *sol*, il faut accrocher la pédale *la*, comme en majeur de *si* b; & de plus, accrocher la pédale de *fa*, pour avoir le *fa* ♯, note sensible du ton de *sol*.

F. Par le principe posé à l'explication de la lettre *A*, il faut faire ce *re*, avec le second doigt, puisqu'il entre dans l'accord de *sol*.

G. Décrochez promptement la pédale de *fa*, pour entrer dans la modulation majeure de *si* b.

H. Ces notes se passent l'une après l'autre : ce sont des sixtes qui se font du pouce & du troisième doigt.

I. Raccrochez la pédale du *fa*, pour rentrer dans la modulation principale.

K. Ces notes forment des tierces : il faut les faire du pouce & du second doigt après avoir frappé les notes de basse, & les faire du mouvement des doubles croches.

L. Il faut tenir doigté l'accord de *re*, & faire le *fa* & le *sol*, avec le troisième doigt.

M. Ces petites notes excédroient en valeur la note *re* du chant qu'elles accompagnent; mais comme il y a un point d'orgue sur cette note, ces petites notes deviennent notes de goût, & ne sont comptées dans la mesure que pour la valeur de la croche où il y a un point d'orgue.

TROISIEME LEÇON *En Majeur de Sib*

Un rien plaît un rien en-a-a-ge Un rien suffit pour nous charmer un rien
peut rendre un cœur vo-la-ge un rien Suffit pour le fixer le rien adorable Gli-ce-re est
tout quand on aime bien mais si d'un rien l'Amour diffe-re le tout a-lors est moins que rien

QUATRIEME LEÇON *En Mineur de Sol*

Que ne suis je en-cor un en-fant je n'avois troupeau ni hou-lette je n'allois
au bois seu-le-ment que pour cueil-lir la vio-lette

CINQUIEME LEÇON, en majeur de *fa*.

133. Pour jouer dans le ton de *fa*, il faut accrocher la pédale du *la* & celle du *mi*, pour avoir le *mi* bequarre, note sensible du ton de *fa*.

A. Cette note se trouve une de celles qui composent l'accord de *fa*, premier accord doigté, & se fait du doigt qui la doigte dans l'accord de *fa*, c'est-à-dire, du second doigt.

B. Il faut faire quatre de ces notes sous chaque note noire du chant, tandis que l'on ne fait qu'une fois les notes blanches du dessus, pendant deux notes du chant.

C. Mettez la pédale du *fi*, pour entrer dans la modulation majeure d'*ut* : il ne faut pas accrocher cette pédale, mais la tenir abaissée sous le pied jusqu'à la lettre *F*, afin de la retirer plus subtilement.

D. Ces deux notes de basse doivent être faites du pouce.

E. Vous allez entrer dans la modulation majeure de *sol*; abaissez la pédale du *fa*, & la tenez sous votre pied jusqu'à la lettre *F*, en gardant toujours la pédale du *fi* abaissée. Ces trois notes de basse se font du troisième doigt, du second & du pouce. La première note du dessus, est la quatrième de l'accord; elle est détachée des autres, pour marquer qu'il faut la faire du quatrième doigt de la main droite.

F. Vous rentrez dans le mode de *fa*, c'est pourquoi il faut retirer subtilement les deux pieds qui tenoient les deux pédales de *fi* & de *fa*. C'est aussi pour la même raison que ces deux pédales doivent être remises à leur place en même temps, & que l'on ne doit pas les accrocher, mais seulement les tenir sous le pied pour les lâcher au besoin. Voyez l'art. 129, à la lettre *C*.

F. 2. La lettre *E* indique la manière de faire cet accord : ces trois notes de basse se font, &c.

G. Vous allez entrer dans la modulation mineure de *fa* : décrochez promptement la pédale de *la*, qui fait la tierce mineure de *fa*.

H. Ces deux notes de basse doivent être faites du pouce.

I. Raccrochez la pédale du *la*, pour rentrer dans la modulation majeure de *fa*.

K. L'air est fini. On appelle *ritournelle*, ce qui reste à exécuter sur l'Instrument, & il se fait de même que ce qui a précédé.

L. Observez que ce sont des doubles croches, & qu'il faut les faire moitié plus vite que les croches simples.

CINQUIÈME LEÇON, En Majeur de Fa

Un - cret - en - nuit me de - vo - re quand je m'a ban - - don - ne au Som -

Chord letters: A, B

=meil et le matin a mon re - veil je suis plus inqui - ette en co - re J'i -

Chord letters: C, D

=gnore d'ouviert ma langueur mais je Sou - pire mais je de - si - re Si riennne Satis - fait mon

Adagio

Chord letters: E, F, F₂, G, H

œur Maman ma man quel est donc le bonheur ma man ma - man quel est donc le bon -

Chord letter: I

= quel est donc le bonheur

Chord letters: K, L, I

SIXIEME LEÇON, en mineur de re.

134. Pour mettre votre Harpe en mineur de *re*, il faut accrocher les pédales du *la* & du *mi*, qui sont accrochées en majeur de *fa*, dont il est le relatif mineur; & de plus, accrocher la pédale de l'*ut*, pour avoir l'*ut* dieze, note sensible du ton de *re*.

A. Ce *mi*, doit se faire du quatrieme doigt : dans les trois premieres mesures de cet accompagnement, il faut doigter l'accord entier suivant l'art. 102 & 93.

B. Faites ces deux notes du pouce : elles peuvent aussi se faire, la premiere, du pouce, & la seconde, du second doigt.

C. Décrochez la pédale d'*ut*, pour être en majeur de *fa*.

D. Cet *ut*, est une des notes de l'accord de *fa* doigté précédemment, & doit se faire du premier doigt.

D. 2. Raccrochez la pédale d'*ut*, pour rentrer dans la modulation principale.

E. Vous allez entrer dans la modulation majeure de *re* : c'est pourquoi il faut accrocher en même temps, si l'on peut, la pédale de *fa* & celle de *fi*. Il faut observer que quand on ne peut pas accrocher deux pédales à la fois, soit parcequ'elles se trouveroient à faire agir du même pied, soit par défaut d'habitude, il faut toujours commencer par celle qui doit servir la premiere : ici, vous accrocheriez d'abord la pédale *fa*, parcequ'elle entre dans l'accord qui commence; & ensuite la pédale *fi*, qui n'y entre qu'à la quatrieme mesure.

F. Il faut faire les notes de cet accord très légèrement & très vite, comme étant triples croches.

G. Cette note doit être faite avec le pouce de la main gauche : c'est pourquoi on fait à ces sortes de notes une queue qui traverse jusqu'à la portée où s'écrit la basse.

H. Toutes ces notes de basse, étant longues, doivent être faites du pouce : s'il arrivoit que des croches fussent ainsi à la basse, il faudroit les doigter différemment. Voyez-en un exemple art. 130, lettre *H*.

I. Ces notes doivent être faites bien subtilement, comme étant triples croches; c'est pourquoi il faut bien les exercer pour les rendre agréablement : le *sol* de l'autre mesure se fait du pouce de la main droite; la queue de cette note est différemment placée que celle dont il est parlé ci-dessus, lettre *G*.

SIXIÈME LEÇON, En Mineur de Ré

De ma meulons le nombre augmen-te l'agueau suit la bre-bie bê . . . lan-te

Figured bass: a 2 A 2 a 2 a a* B a

au tour des fleurs de ce sé-jour mil-le fleurs naissent chaque jour Le lierre

Figured bass: a 3 a* a a 2 3 o* a 3 a 2 a* a a a

Adagio
voit au pied du lierre de jeu-nes Pins s'é-le-vent sous les vieux Ah

Figured bass: a a 3 a D 2 a* 3+ E a* G a F

dis moi donc dis moi ma me-re pourquoi toujours ne restons nous que deux Ah

Figured bass: H H H a a* a a a

dis moi ma me-re dis moi donc pourquoi toujours ne restons nous que deux

Figured bass: H H H a* a a

S E P T I E M E L E Ç O N , en majeur d'ut.

135. Pour être en majeur d'ut, il faut avoir accroché la pédale *la*, celle de *mi* & celle de *fi*.

A. Ces tierces se font des deux premiers doigts : remarquez que la note supérieure de chaque tierce est la note du chant, & doit en suivre le mouvement.

B. Ces notes sont censées notes de basse, & se font avec le pouce de la main gauche, voyez art. 134, lettre G.

C. Accrochez la pédale du *fa*, pour avoir le *fa* ✕, note sensible du ton de *sol*, dans lequel vous êtes. Vous aurez soin, à la fin de la ligne, de décrocher cette pédale de *fa*.

D. Ces notes se font du pouce & du second doigt, après avoir frappé le *fi*, note de basse. Les deux mesures qui suivent s'exécutent sans chanter; c'est ce qu'on appelle *ritournelle*.

E. Ces tierces étant des doubles croches, il faut les faire plus vite que les simples croches, qui, dans cet air, vont très lentement.

F. En finissant la mesure précédente, il faut abaisser & tenir sous le pied la pédale d'ut, pour avoir l'ut ✕, note sensible du ton de *re*, dans lequel vous passez pour deux mesures. Les deux notes de la basse, *ut* ✕ & *mi*, se font avec le premier doigt & le pouce.

G. Décrochez la pédale d'ut, pour rentrer dans la modulation principale.

H. Ces accords qui semblent être de trois notes, formant des quintes & des sixtes, doivent être doigtés comme accords de quatre notes, pour éviter le dérangement de la main. On fera attention de ne frapper la première note de chacun de ces accords, qu'après avoir frappé la note de la basse qui lui correspond. Observez que les trois notes de basse, de chacune des deux mesures *H*, forment accord parfait, & doivent être doigtées en conséquence.

I. Ces deux accords sont *accords de quatre notes* formant octave : la note la plus grave se fait du quatrième doigt; la plus aiguë, avec le pouce, & la dernière se fait du second doigt.

K. Cette note entrant dans l'accord d'ut, doit se faire du troisième doigt, en gardant l'accord d'ut doigté : la note *fa*, qui commence l'autre mesure, peut être faite du même doigt aussi sans déplacer la main; ou si l'on veut, en la déplaçant, on peut la faire avec le pouce.

L. Ce sont deux sixtes, dont les notes de la première se font l'une après l'autre, & celles de la seconde, ensemble.

M. On appelle aussi *ritournelle*, les traits de chants qui sont à la fin des airs, après que le chant est fini; & *prélude*, ceux qui sont au commencement des airs, avant que le chant commence.



SEPTIÈME LEÇON *En Majeur* D'UT

Andante

à quels maux il me livre Nel-son Nel-son mon a me va-te Sui-vre

Λ
a

Sans toi pourai-je vi-vre Et tu m'en fais la Loi

3* C D E 3* 2

a*

Au lieu d'un bien Suprê-me tu vas d'un cœur qui t'ai-me causer le malheur extrême ... me mais

F G 3 2 B

a a a a*

Sais je Si toi mê-me tu pense-ras à moi tu pense-ras à

H I K L 2* 2*

a a a a a a

moi

M 2

a a a

HUITIEME LEÇON, en mineur de *la*.

136. Pour être en mineur de *la*, il faut accrocher les pédales *la*, *mi*, *fi*, comme dans le mode majeur d'*ut*; & de plus, la pédale de *sol*, pour avoir le *sol* dieze, note sensible du ton de *la*.

A. Ces notes ne forment qu'un accord de trois notes, c'est l'arpège expliqué n^o. 12.

B. Ce *mi*, entre dans l'accord de *la*, c'est pourquoi il doit être fait du second doigt, sans quitter l'accord de *la*, qu'on avoit doigté avant.

C. Ces deux notes de basse, étant à la tierce l'une de l'autre, doivent être doigtées & exécutées des deux premiers doigts. Remarquez que les notes du dessus sont doubles croches, & doivent être passées le double plus vite que les croches.

D. Ces notes, étant doubles croches, doivent être passées plus vite que les deux dernières de la mesure; mais il faut faire attention de ne faire entendre la première, la seconde & la cinquième, qu'après avoir frappé leurs notes de basse.

D. 2. C'est un passage de même qu'à l'article précédent: toute la différence qui s'y trouve, c'est que les notes du dessus sont des accords pleins de deux notes, dont il faut faire entendre les notes en même temps.

E. Ces trois notes se font des trois premiers doigts: le *fi*, qui suit, se fait du pouce; & le *la*, du second doigt: on pourroit aussi les faire toutes du pouce, mais comme ce sont des notes breves, il vaut mieux les faire de l'autre manière.

NEUVIEME LEÇON, en mineur de *la*.

137. La Harpe doit être montée comme à la leçon précédente, pour cette leçon qui est dans la même modulation.

F. Ces deux notes entrent dans l'accord de *la*, qui commence: il faut donc les faire avec les doigts qui les doigtent.

G. Doigtez l'accord de *la*, & restez dessus pendant que votre pouce fera les deux notes suivantes.

H. Vous pouvez faire ces notes du pouce, sans rien doigter.

I. La modulation change, vous entrez en majeur d'*ut*, où le *sol* est naturel: décrochez la pédale du *sol*.

K. L'accord d'*ut* étant doigté, restez dessus, & faites le *re* du quatrième doigt; & les *mi*, qui suivent, avec le troisième doigt qui les doigte.

L. Raccrochez la pédale du *sol*, pour rentrer dans la modulation de *la*.

M. Toutes ces notes se font avec le pouce, comme étant un peu longues, différentes en cela de celles expliquées lettre E.

N. Doigtez l'accord de *re*, & faites les deux autres notes du pouce, tenant toujours l'accord de *re*.

HUITIÈME LEÇON *En Mineur de La*

*
 O ma tendre mu-set-te musette Mes a mours toi qui Chantois Lizette Lizette et Serbeaux

Figured bass: a A 2 a* C D a a*

jours d'une vaine esperan-ce tu m'a vois trop flaté Chantés Son inconstance et ma fideli-té

Figured bass: a a a a E a a B D2 a a

NEUVIÈME LEÇON *En Mineur de La*

Annette à l'a - ge de quinze ans est uine i - ma - ge du prin - tems

Figured bass: a F G a* H a* H a

C'est l'au-ro - re d'un beau ma . . . tin qui ne veut

Figured bass: a K a* a M

naître et ne pa - - raître que pour Lu - - - bin

Figured bass: a a M a N a a

DIXIEME LEÇON, en majeur de sol.

138. Pour être en majeur de *sol*, il faut accrocher les pédales *la, mi, si, fa*.

A. Ce *re*, entrant dans l'accord de *sol* qui précède, & qu'il faut doigter en entier, se fait du second doigt.

B. Dans cette mesure, il ne faut doigter que les notes qui sont écrites, & les faire avec les deux doigts extrêmes de chaque main, en les exécutant ensemble.

C. Toutes ces notes se font du pouce.

D. Dès le commencement de la mesure, il faut préparer le pied gauche, pour, en l'appuyant sur la pédale d'*ut*, faire l'*ut* dieze, note sensible du ton de *re*, dans lequel vous entrez pour un accord seulement. Les deux *si* de la basse doivent s'exécuter d'abord; ensuite le *sol* du dessus: l'*ut* dieze appartient aux deux notes *si* & *mi*.

E. Il faut ôter la pédale d'*ut*, avant de faire ces quatre tierces, pour rentrer dans la modulation principale.

F. Il ne faut doigter que les notes écrites, comme à la lettre *B*; mais il ne faut faire les notes du dessus, qu'après avoir fait résonner celles de la basse, comme l'indiquent les silences qui sont entr'elles.

G. Ces notes étant à la tierce l'une de l'autre, doivent être faites avec le pouce & le second doigt.

ONZIEME LEÇON, en majeur de sol.

139. C'est la même modulation que la leçon précédente, partant il faut accrocher les mêmes pédales.

H. Gardez l'accord d'*ut*, sous les doigts, & faites ce *re*, avec le quatrième doigt.

I. Faites toutes ces notes du pouce.

K. Vous ne faites ces notes, qu'après avoir frappé celles de la basse, qui forment un accord parfait de quatre notes, qu'il faut doigter avant de les exécuter.

L. Ce *re*, doit être fait du second doigt, comme précédant l'accord de *sol*, dans lequel il entre.

M. Ces triples croches doivent se faire très vite, en comparaison des doubles croches.

DIXIÈME LEÇON *En Majeur de Sol*

Je l'ai plan-té je l'ai vû naitre ce beau Ro-sier où les oi-
 =seaux tous les ma-tins Sous ma-fe-nê-tre viennent chanter Sur ces rameaux

ONZIÈME LEÇON *En Majeur de Sol*

C'est la constan-ce qui fait tout le prix de l'a-mour on ne doit un tendre re-
 =tour qu'à la per-se-ve-ran-ce Lorsque le cœur craint de ce-der qui peut enfin le
 de-ci-der C'est la cons-tan-ce C'est la cons-tan-ce

DOUZIEME LEÇON, en mineur de mi.

140. La modulation mineure de *mi*, comme celle majeure de *sol*, a un dieze à la clef; il faut donc accrocher les pédales *la*, *mi*, *fi*, *fa*, comme au mode de *sol*, & de plus, la pédale de *re* pour avoir le *re* dieze, note sensible du ton de *mi*.

A. Tous les accords de cette ligne, tant à la basse qu'au dessus, sont les notes du chant que l'on fait par octaves, des deux doigts extrêmes de chaque main.

B. Tandis que la basse, dans les deux mesures suivantes, fait des accords d'octave des deux doigts extrêmes; la main droite fait, du pouce & du troisième doigt, les accords formant l'intervalle de sixte.

C. Vous gardez doigté l'accord de *la*, & vous faites ces deux *re*, avec le quatrième doigt.

D. Ces deux notes sont: l'une, le *sol*, qui seroit écrit sur la ligne de la clef de *sol*; & l'autre, le *mi*, au-dessous. Comme elles sont à une tierce l'une de l'autre, il faut les faire, la plus haute, du pouce, & la plus basse, avec le second doigt, en frappant la première note de la basse avant la première note du dessus; & la seconde, en même temps que la quatrième note du dessus. Il faut en faire autant des notes de l'autre mesure.

DOUZIÈME LEÇON, *En Mineur de Mi,*



A le - vis de puis deux ans a - do - roit Glu - ce - re

A^{a*}

il ca-choit de puis ce tems Ses tendres Sen - ti - mens un jour il ap - fer =

B

= çot la me-re qui dan la plaine tra - vil - loit il vole aux pieds de Sa Ber =

= ge - re pour lui con - ter ce qu'il souff - froit il vole aux pieds de Sa ber =

D D

= ge - re pour lui con - ter ce qu'il souff - froit

TREIZIEME LEÇON, en majeur de re.

141. Pour exécuter en majeur de *re*, il faut accrocher les pédales *la*, *mi*, *fi*, *fa* & *ut*.

A. Il faut faire ce *la* du second doigt, comme appartenant à l'accord de *re*, que l'on a doigté d'abord & que l'on garde sous la main.

B. Ces deux notes forment un intervalle de quarte, & elles se font des deux premiers doigts; par ce moyen le doigté de l'accord *mi*, *ut*, qui suit, se trouve tout préparé.

C. Ces notes sont à l'octave l'une de l'autre : la plus aiguë est le *sol* de la clef de *sol* de la partie supérieure.

D. Il faut faire ces deux accords avec les trois premiers doigts, comme il est indiqué par la lettre au-dessous. Pour le second, il faut rapprocher les deux premiers doigts du troisième, pour avoir un accord parfait direct.

E. Il faut doigter ces notes deux à deux, avec les deux premiers doigts, comme formant des tierces.

F. Abaissez la pédale du *sol* pour avoir le *sol* dieze, note sensible du ton de *la*, où vous allez entrer, & la tenez sous votre pied sans l'accrocher, pour la quitter plus aisément.

G. Faites toutes ces notes, du pouce.

G. 2. Quittez la pédale du *sol* pour avoir le *sol* naturel & rentrer dans la modulation principale.

H. Ce *fa* double-croche est la quatrième note de l'accord de la basse, c'est pourquoi elle est séparée : elle devient la première de l'accord fait au-dessus; voyez art. 133, lettre E.

I. Abaissez la pédale de *sol*, & la tenez sous le pied pour avoir le *sol* dieze, & quittez-la en faisant l'accord de *la*, qui commence la mesure suivante.

QUATORZIEME LEÇON, en mineur de fi.

142. Pour jouer en mineur de *fi*, il faut commencer par accrocher la pédale de *la*, & accorder la corde *la* au ton de la corde *fi* \flat : cette corde ainsi accordée, & sa pédale accrochée, donne le *la* \sharp , même son que le *fi* \flat ; & étant décrochée, elle donne le son de *la* naturel. Il faut donc accrocher les pédales *la*, *mi*, *fi*, *fa*, *ut*, comme à la leçon précédente : la corde *la*, étant accordée au ton de *fa* note naturelle, donne le *la* dieze, note sensible du ton de *fi* en accrochant sa pédale, & c'est dans l'accord de cette corde que réside l'accident ordinaire du mode mineur.

K. Faites partir chaque note du dessus, après avoir frappé leur note de basse.

L. C'est l'harpége expliquée n°. 4, page 22.

M. Décrochez la pédale de *la* pour avoir le *la* naturel, & entrer dans la modulation de *re*.

N. Raccrochez la pédale de *la* pour rentrer dans le mode principal.

TREIZIÈME LEÇON En Majeur de Ré

Tendrement

En vain d'une ten-dre fla-me on veut deffen-dre Son cœur un sou =
 =pir sèduit notre ame un mot un re-gard flat-teur la plus fiere re-sis-tance de l'am!
 en fla-me l'ar-deur tôt ou tard sans qu'on y pense l'amant soumis de vient vainqueur. Tôt ou

QUATORZIÈME LEÇON En Mineur de Si

Dans un verger Co-li-nette vit un jour un beau raisin Et-le Se croyait Seu =
 =let-te vite elle y porta la main prends garde Co-li-nette l'amour veille en ce jar din

QUINZIEME LEÇON, en majeur de *la*.

143. Pour mettre la Harpe en majeur de *la*, il faut accrocher les pédales *la, mi, si, fa, ut, sol*.

A. Ces notes, comme croches, doivent aller plus lentement que les doubles-croches qui précédent, & l'on doit pointer exactement celles qui le font, pour suivre mieux le chant.

B. Abaissez & tenez sous votre pied la pédale *re*, pour avoir le *re* dieze, note sensible du ton de *mi*, dans lequel vous allez entrer.

C. Lâchez la pédale de *re* pour rentrer dans le ton principal.

D. Faites attention à ces doubles-croches, & faites-les suivre le chant.

E. Décrochez la pédale d'*ut* pour faire l'*ut* bequarre, & entrer dans la modulation mineure de *la*.

F. Raccrochez la pédale d'*ut* pour rentrer dans la modulation principale.

QUINZIEME LEÇON *en Majeur de La*

Rien ne peut banir de mon a-me ni mon a-mour: ni mon er-
 =nui Le Seul nom de Julien m'en fla-me per-son. . . . ne n'aimoit
 com-me lui En par-tant il me dit a-gat-he Ju-lien ne vi-vra
 que pour toi et l'on veut que je sois in-grat-te ne m'en'im-
 =po-sés pas la loi ne m'en'im-po-sés pas la loi

The musical score is written in a three-staff format (treble, alto, and bass clefs) for each system. The time signature is 2/4, and the key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are several lettered annotations (A, B, C, D, E, F) placed above or below the notes, likely indicating specific chords or techniques. The bass line often features a simple harmonic accompaniment with notes like 'a' and 'a*'.

SEIZIEME LEÇON, en majeur de la bemol.

144. Quand on veut monter la Harpe en *la b*, il faut accorder au ton du *re b* la corde *re*; pour avoir les quatre bemols *fi*, *mi*, *la*, *re*, qu'il faut au ton majeur de *la b*. Pour accorder juste la corde *re* en *re b*, il faut accrocher la pédale d'*ut* pour avoir l'*ut**, ton auquel vous accordez cette corde *re*; l'*ut**, étant le même son que le *re b*: vous décrochez la pédale d'*ut*, & votre Harpe est montée dans le ton de *la b*.

A. Il faut doigter l'accord en entier, & garder sous les doigts les deux cordes du milieu de l'accord, pour faire les notes supérieures: frappez les notes de basse en même temps que celles du dessus qui leur correspondent.

Remarquez que ces deux mesures sont une préparation au chant qui ne commence qu'au quatrième temps de la seconde mesure, & s'appelle *ritournelle*.

B. Il faut faire toutes ces notes moitié plus vite que les croches.

C. On doit sonner ce *re* avec le second doigt, pour conduire plus aisément le pouce au *mi* qui suit.

D. Faites ces trois notes simples avec le troisième doigt, tenant toujours la corde *mi* sous le second doigt qui vous reste de l'accord de *la* que vous venez de frapper.

E. Abaissez la pédale de *re* pour avoir le *re* naturel, note sensible du ton de *mi b* dans lequel vous passez, & lâchez-la à la mesure suivante.

F. Gardez l'accord entier de *re* qui précède, & faites ces deux notes avec le quatrième doigt.

G. Ces quatre notes sont deux accords: le premier, *sol*, *mi*, & le second, *la*, *mi*. Pour les faire aisément, il faut que le second doigt soit appuyé sur la corde *fi*, qu'il a doigté pour l'accord précédent, tandis que le pouce fait les deux *mi*; & le troisième doigt, le *sol* & le *la*.

H. Ces signes marquent qu'il faut répéter l'accord précédent.

I. Accrochez la pédale *re* pour avoir le *re* naturel, note sensible du ton de *mi b* majeur, dans lequel vous entrez jusqu'à la lettre *L*.

L. Décrochez la pédale *re* pour faire cette reprise, & recommencer l'air.

SEIZIÈME LEÇON En Majeur de La b

Allegretto

Peut on affli-ger ce qu'on ai-me pour-quoi Cher-

= cher à le fa-cher peut on affli-ger ce qu'on ai-me c'est bien en vouloir à soi-

= mê-... me c'est bien en vouloir à soi-mê-... me Je l'aime et pour toute Ma

vi-e Et vous vou-lés que cel le per-fi-di-e Ah mon pere je ne sau-

=rais à Sa place moi j'en mou-rais Peut on & c.D.C.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as ornaments (circles with asterisks), slurs, and dynamic markings like *Allegretto*. Chord symbols (B, C, D, E, F, G) are placed below the piano line. The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. The vocal line contains the lyrics, with some words underlined or marked with slurs. The piece concludes with a double bar line and the instruction *D.C.* (Da Capo).

DIX-SEPTIEME LEÇON, en mineur de *fa*.

145. Il faut pour jouer en mineur de *fa*, que la Harpe soit accordée avec le *re* \flat , comme pour la leçon précédente, avec cette différence qu'il faut accrocher la pédale de *mi* pour avoir le *mi* bequarre, note sensible du ton de *fa*.

A. Faites ces deux notes du pouce, & conservez les autres notes de l'accord de *fa* qui précède, & que vous allez faire de nouveau, pour éviter le déplacement de la main.

B. Doigtez ces quatre notes comme un accord parfait de trois notes, & faites les deux *fi* du second doigt; ou, si vous voulez, comme des tierces, avec les deux premiers doigts.

C. Même remarque qu'à la lettre *A* de la leçon précédente : doigtez l'accord en entier.

D. C'est l'harpége expliqué n°. 9, page 24, où le pouce fait la première note.

E. Décrochez la pédale de *mi* pour avoir le *mi* \flat , & entrer dans la modulation majeure de *la* \flat .

F. Faites cette note avec le pouce, pour la raison expliquée lettre *A* ci-dessus.

G. Gardez l'accord de *re* que vous avez sous la main, & faites ces deux notes du quatrième doigt.

G. 2. Faites toutes ces notes avec le pouce.

H. Abaissez la pédale du *la* pour avoir le *la* bequarre, note sensible du ton de *fi* \flat , mineur dans lequel vous passez.

I. Comme le mouvement de l'air n'est pas très vif, on peut faire ces notes avec le pouce de la main droite.

K. Lâchez la pédale du *fa* pour rentrer dans la modulation de *la* \flat majeur la première fois, & en mineur de *fa* la seconde.

L. Vous rentrez dans la modulation mineure de *fa*; c'est pourquoi il faut raccrocher la pédale du *mi* pour avoir *mi* bequarre, note sensible du ton.

M. Ces deux notes se font comme les tierces.

N. Décrochez la pédale de *mi* pour avoir le *mi* \flat , & vous la raccrochez pour le reste de la *ritournelle*.

O. Faites ces notes comme les tierces ordinaires.

DIX-SEPTIÈME LEÇON *Ben Almeida de Fa*

Andantino

Au bien Suprême

Chords: B, C, F

he-las je touchais de si près Ô toi que j'ai-me tu m'ado =

Chords: D, E, G

=rais Le charme ces-se Et ne me lais-se que des re-grets ne me

Chords: II, I, K, I, L, M

laisse que des regrets Sans re-sis-tan-ce quittons l'ob-jet de tant de pleurs

Chords: G2, D

vaine es-pe-ran-ce je Sens que je me meurs

Chords: II, K, N, G2



S E C O N D E P A R T I E .

146. **L'**OBJET de cette seconde Partie, est de traiter 1°. des principes du doigter de la mélodie ; ou du chant à exécuter sur la Harpe ; 2°. des agréments que l'on pratique d'ordinaire sur l'Instrument ; 3°. de l'exécution, en général, des morceaux de musique où l'on ne chante point, & que l'on appelle *des pieces de Harpe*.

Les principes que je vais établir, différant un peu de ceux qui sont détaillés dans la première Partie de cet Ouvrage, demandent comme eux une explication particulière.

Toutes les notes arrangées *par accords*, suivront le doigter des accords expliqué dans la première Partie, & seront indiqués par les mêmes signes, ainsi je me dispenserai d'en parler davantage ; on doit être assez familier avec ces signes, si l'on a suivi l'étude de cette première Partie, & c'est par où il est indispensable de commencer l'étude de l'Instrument.

A ces signes, j'en ajouterai de nouveaux pour cette seconde Partie : les notes étant séparées l'une de l'autre, je me servirai de chiffres pour indiquer les doigts dont il faudra les faire : le chiffre 1, indiquera le pouce ; le 2, le second doigt ; le 3, le troisième doigt, & le 4, indiquera le quatrième doigt.

Les différents passages qui n'auroient point une explication exacte par les principes que je vais établir, auront au-dessous de leurs notes les chiffres qui indiqueront leur doigter, & la raison en sera expliquée à la page d'explication à côté de la leçon.

Des notes qui se succèdent diatoniquement en montant.

N°. 22.

De la succession de deux notes.

147. Deux notes qui se suivent diatoniquement en montant, forment l'intervalle de seconde ; quand elles sont seules *de leur espece*, elles se font, la plus basse ou première, marquée d'un 2 du second doigt, & la seconde, marquée 1, se fait du pouce.

Elles se font encore d'une autre manière, en suivant le principe des tierces expliqué article 70 ; c'est-à-dire, la première, avec le troisième doigt, & la seconde, du second doigt : cet exemple sera marqué de la lettre c.

N°. 23.

Succession de trois notes.

148. Quand trois notes se succèdent diatoniquement en montant, la première, marquée 3, se fait avec le troisième doigt ; la seconde, marquée 2, se fait du second doigt, & la troisième, marquée 1, se fait du pouce : cet exemple sera marqué d.

N°. 22



N°. 23



N^o. 24.

Succession de quatre notes.

149. Lorsque quatre notes se succèdent diatoniquement en montant, la première, marquée d'un 4, se fait du quatrième doigt; la seconde, marquée 3, se fait du troisième doigt; la troisième, marquée 2, se fait du second doigt; & la quatrième, marquée 1, se fait du pouce: l'exemple sera marqué e.

N^o. 25.

Succession de cinq notes.

150. Quand cinq notes se succèdent diatoniquement en montant, on les divise en deux parties; l'une, contenant les trois premières notes, forme le n^o. 23, & l'autre, contenant les deux autres, forme le n^o. 22.

On peut diviser ces cinq notes d'une autre manière, & en exécuter quatre comme le n^o. 24, & la dernière avec le pouce. Voyez l'exemple: je l'ai marqué suivant la division des notes.

N^o. 26.

Succession de six notes.

151. Quand six notes se succèdent diatoniquement en montant, on les divise en deux parties: l'une, contient les trois premières, & la seconde, les trois dernières; ce qui forme deux fois le n^o. 23.

On les divise encore d'une autre manière, c'est-à-dire, par quatre & par deux, ce qui forme le n^o. 24 & le n^o. 22. Voyez l'exemple ci à côté.

Pour savoir laquelle des deux manières on doit choisir, il faut en général avoir égard à l'arrangement des notes, à la mesure & au mouvement.

N^o. 27.

Succession de sept notes.

152. Quand sept notes se succèdent diatoniquement en montant, il faut les diviser en deux parties, l'une des quatre premières notes qui forment le n^o. 24, & l'autre, des trois dernières, qui forment le n^o. 23: voyez l'exemple.

N^o. 28.

Succession de huit notes.

153. Quand huit notes se succèdent diatoniquement en montant, on les divise en deux parties de quatre notes chacune, ce qui forme deux fois le n^o. 24: voyez l'exemple.

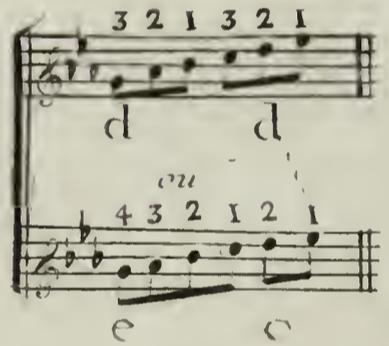
N^o 24



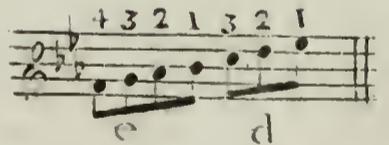
N^o 25



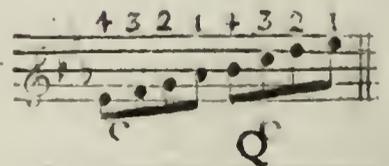
N^o 26



N^o 27



N^o 28



Observations générales.

154. Quand on veut diviser un certain nombre de notes diatoniques en montant, il faut en général faire la plus grande partie, la première, comme étant la plus difficile à doigter.

Des notes qui se succèdent diatoniquement en descendant.

N^o. 29.*Succession de deux notes.*

155. Quand deux notes se succèdent diatoniquement en descendant, on fait avec le pouce la première, marquée 1, & la seconde, marquée 2, avec le second doigt: voyez l'exemple marqué.... *f*.

Il y a la même exception qu'au n^o. 22, comme ayant le même principe.

N^o. 30.*Succession de trois notes.*

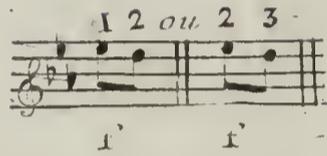
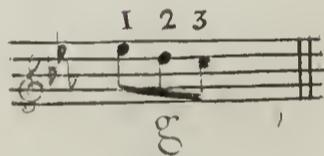
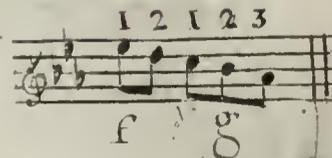
156. Quand trois notes se succèdent diatoniquement en descendant, on fait avec le pouce la première, marquée 1; la seconde, marquée 2, avec le second doigt; & la troisième, marquée 3, avec le troisième doigt: voyez l'exemple ci à côté marqué.... *g*.

N^o. 31.*Succession de quatre notes.*

157. Quand quatre notes se succèdent diatoniquement en descendant, on fait avec le pouce la première, marquée 1; la seconde, marquée 2, avec le second doigt; la troisième, marquée 3, avec le troisième doigt; & la quatrième, marquée 4, avec le quatrième doigt: voyez l'exemple qui sera marqué.... *h*.

N^o. 32.*Succession de cinq notes.*

158. Quand cinq notes se succèdent diatoniquement en descendant, on les divise en deux parties; savoir, par deux & trois, ce qui forme le n^o. 29 & le n^o. 30.

N^o. 29N^o. 30N^o. 31N^o. 32

N^o. 33.

Succession de six notes.

159. Quand six notes se succèdent diatoniquement en descendant, on les divise en deux, par *trois & trois*, ce qui forme deux fois le n^o. 30.

Quelquefois elles se divisent d'une autre maniere, par *deux & quatre*, ce qui forme le n^o. 29 & le n^o. 31.

N^o. 34.

Succession de sept notes.

160. Quand sept notes se succèdent diatoniquement en descendant, on les divise en deux parties, par *trois & quatre*, ce qui forme le n^o. 30. & le n^o. 31.

N^o. 35.

Succession de huit notes.

161. Huit notes qui se suivent diatoniquement en descendant, se divisent en deux parties, par *quatre & quatre*, ce qui forme deux fois le n^o. 31.

Observation générale.

162. Quand vous voulez diviser plusieurs notes qui descendent diatoniquement, il faut en général plutôt faire la moindre portion, la première; par la raison que la main ayant moins de doigts employés pour cette première portion, est moins écartée de la première note qui la suit :

N^o. 36.

Licences permises en descendant.

163. Quelquefois on se dispense de suivre exactement le doigter des passages ci-dessus. Quand on veut faire quatre notes qui se succèdent diatoniquement, on fait du pouce, les deux premières, & les deux autres, du second & du troisième doigt : voyez l'exemple ci à côté.

De même quand on en a cinq, six, sept, & même huit notes qui descendent diatoniquement, on peut les exécuter dans ce genre, mais rarement *sept & huit notes*; c'est-à-dire, qu'on finit toujours par trois notes, qui forment le n^o. 30. Celles qui précédent se font du pouce.

Il faut cependant ne pas trop s'accoutumer à ces licences, car la main deviendrait paresseuse & n'acquerrait pas autant d'habileté que des autres manieres. Ces passages seront indiqués par la lettre.... *k*.

N^o 33



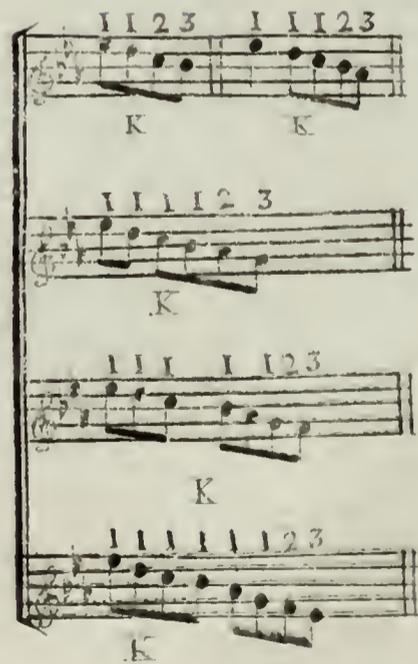
N^o 34



N^o 35



N^o 36



*Des notes qui se succèdent diatoniquement, tantôt en montant, tantôt en descendant :
Ensemble des agréments usités sur la Harpe.*

164. Les agréments que l'on fait sur la Harpe, ne sont qu'une suite de notes qui précèdent des notes principales du chant, ou qui en tiennent lieu : comme ces notes sont en plus grand nombre que les notes simples qu'elles représentent, il faut les exécuter beaucoup plus vite ; & cette vitesse doit être toujours relative à la valeur des notes principales. Les notes d'agrément ne sont souvent pas notées en entier, mais seulement indiquées par un signe mis sur la note qui doit les porter : l'objet de cet article est de donner le principe du doigter dans l'exécution de ces notes ; c'est pourquoi je vais détailler les différentes manières dont elles se succèdent en général, en me servant des signes les plus propres à les faire reconnoître.

N^o. 37.

Notes portant une croix simple.

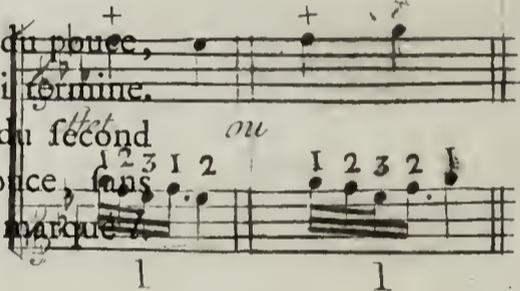
N^o. 37

165. Une note, marquée d'une croix simple, comme à l'exemple ci à côté, se commence toujours par la note qui feroit un degré au-dessus, & se termine de deux manières : la première, en descendant sur une note placée un degré au-dessous d'elle ; la seconde, en montant sur une note qui est un degré au-dessus : une note ainsi marquée, en indiquera quatre à exécuter, dont trois se succèdent diatoniquement en descendant, & une en montant sur le même degré que la seconde note : voyez l'effet de ces notes à l'exemple.



Première manière. La quatrième note se fait du pouce, pour descendre du second doigt sur la note qui termine.

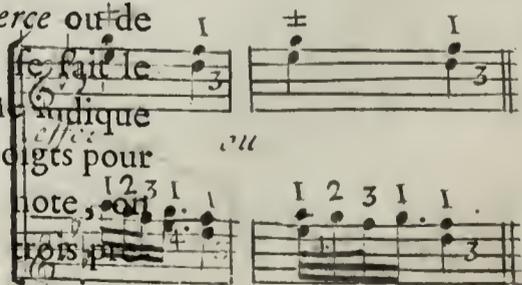
Seconde manière. La quatrième note se fait du second doigt, pour faire la note de repos avec le pouce, sans changer la position de la main. Cet exemple sera marqué.

N^o. 38.

Notes portant doubles croix.

N^o. 38

166. Une note portant double croix, annoncera toujours deux notes l'une sur l'autre, faisant accord de tierce ou de sixte. Quand c'est une tierce, la double note ne se fait le plus souvent que sur la dernière des quatre qu'elle indique à faire, par la difficulté qu'il y auroit à placer les doigts pour l'exécution. Quand elle se fait sur la première note, on doigte la note grave avec le troisième doigt ; les premières se font comme à l'exemple ci-dessus, & la dernière, qui est double, se fait, au grave, du quatrième doigt, & à l'aigu, avec le pouce.



Pour faire ces notes avec une *sixte*, la double note se fait d'abord, savoir : la note *au grave*, du quatrieme doigt, & la note à *l'aigu*, du pouce. Remarquez que *dans l'effet* la double note forme une septieme, & que la note supérieure dans les deux exemples, est un degré au-dessus de la note indiquée.

N^o. 39.

Notes portant une croix tremblée, double ou simple.

167. Quelquefois pour rendre une note, on fait quatre notes qui la précédent, & qui sont prises sur sa valeur dont elle est diminuée d'autant : la premiere, est sur le même degré; la seconde, un degré plus haut, & les deux autres en descendant diatoniquement de deux degrés pour revenir à cette note. J'indiquerai cet agrément par une croix tremblée.

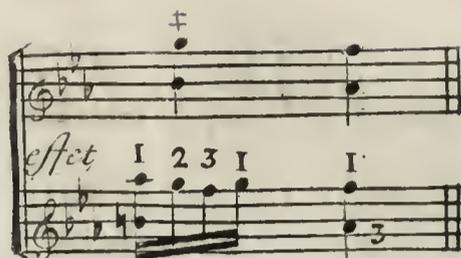
Le doigter le plus naturel, de ces notes, est de faire la premiere, du second doigt; la seconde, du pouce; la troisieme, du second doigt, & la quatrieme, du troisieme doigt : voyez l'exemple.

On fait aussi cet agrément par doubles notes, formant *tierce* ou *sixte*. La double note se fait pour ces deux manieres, sur la premiere note & sur la derniere aussi pour les *tierces*, voyez l'exemple. Le doigter des autres notes est le même que ci-devant. On se sert de cet agrément, particulièrement dans l'*adagio* & l'*andante* : je me servirai pour l'indiquer d'une double croix tremblée.

N^o. 40.

De deux petites notes qui précèdent une note quelconque.

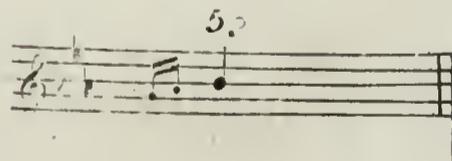
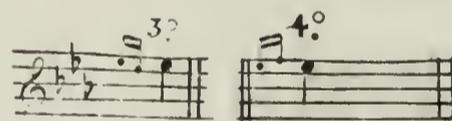
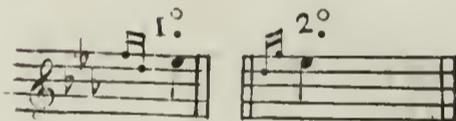
168. Deux petites notes que l'on voit devant une note, empruntent leur valeur sur cette note & la diminuent d'autant. Il y a plusieurs manieres de les faire précéder une note; j'en expliquerai cinq qui sont les plus usitées: 1^o. la premiere note, placée un degré au-dessus de la note principale, & la seconde, un degré au-dessous; 2^o. la premiere note, placée un degré au-dessous, & la seconde, un degré au-dessus de la note principale; 3^o. la premiere note, sur le même degré que la note principale, & la seconde, un degré au-dessous; 4^o. la premiere, sur le même degré que la note principale, & la seconde, un degré au-dessus: 5^o. enfin, deux notes montant diatoniquement à cette note principale.



N^o. 39



N^o. 40



Les deux premières manières, forment chacune une tierce pour l'étendue. Le second doigt est placé au milieu, & fait la note principale, après que le pouce & le troisième doigt ont fait les petites notes.

Dans la troisième manière, c'est le pouce qui fait la première petite note, & la note principale; & le second doigt, fait la seconde petite note. Dans la quatrième manière, c'est le second doigt, qui fait la première petite note & la note principale, & le pouce, fait la seconde petite note. Dans la cinquième manière, c'est le doigter du n°. 23, à la valeur des notes près.

N°. 41.

Des trill, ou cadences battues.

169. Une cadence ou trill, s'exécute par la répétition alternative & rapide d'une note, & de la note qui est un degré au-dessus, par laquelle on commence. Ce sont toujours les deux premiers doigts qui font ces cadences.

Ces cadences se terminent de deux manières : 1°. par une note placée un degré au-dessous de la note indiquée; 2°. ou par une note placée un degré au-dessus. Quand elle se termine de la première manière, il y a toujours deux petites notes qui précèdent la note qui termine, lesquelles sont expliquées n°. 40, au quatrième exemple : & quand c'est de la seconde manière, ce sont les petites notes de l'exemple 5, du même numéro 40.

N°. 42.

Autres cadences qui s'exécutent d'une autre manière.

170. Il y a un autre agrément qui sert quelquefois à lier plusieurs notes diatoniques; les notes doivent en être faites très délicatement : il sera indiqué par une petite ligne tremblée. Cet agrément consiste à battre deux fois la note indiquée, avec la note qui est un degré au-dessus, par laquelle on commence. Ces notes, qui ne sont ordinairement que quatre, prennent toute leur valeur sur la note indiquée. Elles se font : la première, du second doigt; la seconde, du troisième doigt, & les deux autres, du pouce, qu'on laisse tomber en coulant sur les deux cordes.

Cette cadence, peut être simple, & se terminer aussi de deux manières, comme celles du n°. 41.



N°. 41



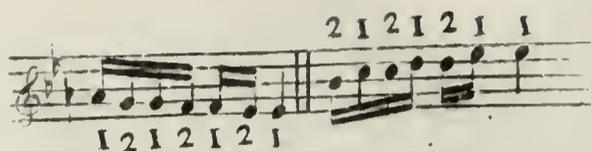
N°. 42



N^o. 43.

Notes qui se répètent sur la même corde.

171. Quand deux notes se répètent sur la même corde en descendant, on doit faire avec le pouce la note répétée, la première devant être faite du second doigt : en montant, au contraire, il faut faire la note répétée avec le second doigt : voyez les exemples ci à côté.



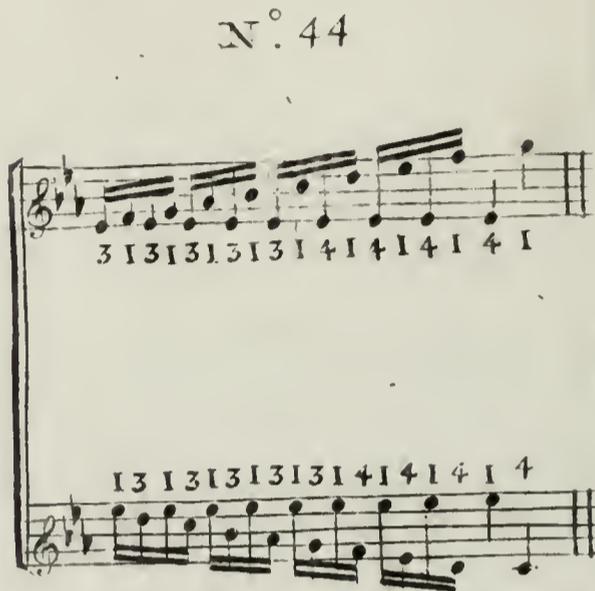
N^o. 44.

Suite de notes en montant & en descendant, interrompue alternativement par une note fixe.

172. On voit quelquefois des suites de notes qui montent ou qui descendent, répétant alternativement une note fixe, soit dans le bas en montant, soit dans le haut en descendant.

En *montant*, il faut pour faire ces passages, doigter la note qui commence avec le troisième doigt, qui fait toutes les notes au grave, jusqu'à ce que le pouce, qui fait les notes à l'aigu, fasse un intervalle de septième ; alors c'est le quatrième doigt qui fera ces notes graves, afin que les doigts soient moins écartés quand il y a une octave, ou plus haut à monter : on passe rarement l'octave. C'est toujours les deux doigts extrêmes qui font ces notes éloignées.

En *descendant*, il faut suivre la même règle : voyez l'exemple.



N^o. 45.

N^o. 45.

Des notes placées par tierces en descendant, ayant entr'elles une petite note.

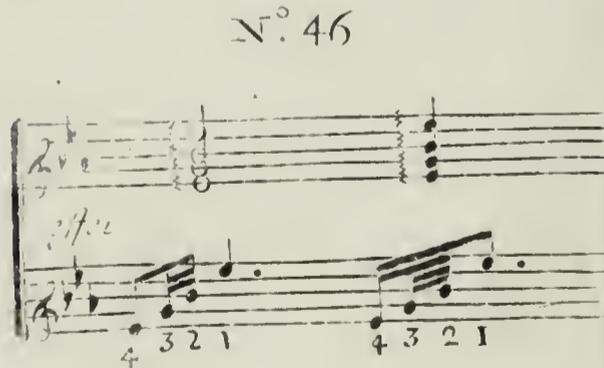
173. Ces petites notes prennent leur valeur sur les notes principales qu'elles précèdent, & se passent moitié plus vite. Les notes se doigtent de deux en deux ; la première, du pouce, la seconde, du second doigt : voyez l'exemple ci à côté, marqué *t*.



N^o. 46.

D'une ligne tremblée, tombant devant les notes d'un accord plein.

174. Ce signe, devant un accord, indique qu'il faut harpéger ses notes, au lieu de les plaquer, en observant de faire la note la plus grave, un peu plus longue que celles qui suivent, excepté la plus aigüe, sur laquelle se termine l'accord, & qu'il faut faire plus longue que les autres : voyez l'exemple ci à côté.



175. Voilà les principes les plus usités. Quelques Maîtres peuvent les enseigner de plusieurs autres manières, mais je crois celle-ci la plus facile & la plus naturelle : il ne faut plus que s'étudier à en faire l'application aux leçons qui suivent.

PREMIERE LEÇON DE PIÈCES, en majeur de mi bemol.

176. C'est le ton naturel de la Harpe, où il ne faut accrocher aucune pédale. Cette leçon suit le principe des accompagnements, n'étant composée que d'accords.

A. Cette note, entrant de l'accord de *mi* qui le précède, doit se faire du premier doigt.

B. Ces notes doivent être faites du pouce, sans doigter d'autres notes.

C. Ce sont des accords parfaits de quatre notes, dont la seconde note est supprimée, & par cette raison on ne doit pas la doigter.

D. Ces quatre notes, formant accord parfait, il faut les doigter en même temps, pour les faire plus aisément.

E. On appelle variations d'un air, les différentes manières de le doubler & de le broder, en laissant toujours reconnoître le fond de l'air, que l'on appelle *simple*. Cette variation, marquée *premiere*, est le double du simple, puisqu'il faut faire deux notes, au lieu d'une, que l'on faisoit dans le simple : la basse est la même, & porte les mêmes signes.

F. Cette variation est triplée : c'est pourquoi l'on fait des triples croches, au lieu des croches qui sont dans le *simple*. Ces notes forment la batterie expliquée n°. 21, art. 111. Il faut beaucoup s'être exercé sur cette batterie, pour la rendre agréablement & dans le mouvement qu'elle exige. On pourra choisir cette leçon pour ce travail, se dispensant au surplus de la jouer, si on la trouve trop difficile dans les commencements.

On remarquera, en l'exécutant, que les deux mains ont une corde entr'elles, jusqu'à la lettre *G*.

G. Ici, les deux mains se croisent : la main droite descend à une tierce plus bas que la note la plus haute de la main gauche, jusqu'à la lettre *I*.

H. Les deux *fa* de la main gauche, étant des croches, doivent aller moins vite & doivent se faire avant les trois notes de la main droite, dont la plus grave est une tierce au-dessous de la note la plus haute que fait la main gauche,

I. Ici, la main gauche fait des *octaves*, & la main droite des *tierces*, dont la note la plus basse est la répétition de la plus haute que fait la main gauche.

Observation sur la maniere de doigter pour les pieces de Harpe.

J'observerai contre le principe contenu en l'art. 58, qu'il faut, quand on veut jouer des Pièces, rapprocher les doigts les uns des autres, quand on n'a pas d'accords à faire, pour faciliter le doigter de notes qui se touchent ordinairement.

PREMIERE LEÇON DE PIÈCES *En Majeur de Mi b*

*On dit qu'il
quinze ans*

First system of musical notation. Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Bass clef accompaniment features chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *o** and *a**. Chord symbols *a*, *A*, *B*, *A*, *A*, *B*, *a*, *a*, *D* are written below the bass staff.

Second system of musical notation. Treble clef, 6/8 time signature. Bass clef accompaniment features chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *a*.

I^{ere} Variation du même air

First variation of the piece. Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. The melody is more rhythmic and includes triplets. Bass clef accompaniment features chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *E o**, *o**, and *a**. Chord symbols *a*, *A*, *a*, *a*, *B*, *a*, *A*, *a*, *A*, *a*, *a*, *B* are written below the bass staff.

Second variation of the piece. Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. The melody is more rhythmic and includes triplets. Bass clef accompaniment features chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *a**.

II^e Var:

Second variation of the piece. Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. The melody is more rhythmic and includes triplets. Bass clef accompaniment features chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *F*.

Third variation of the piece. Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. The melody is more rhythmic and includes triplets. Bass clef accompaniment features chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *2*.

Fourth variation of the piece. Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. The melody is more rhythmic and includes triplets. Bass clef accompaniment features chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *a*, *H*, and *I*.

Fifth variation of the piece. Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. The melody is more rhythmic and includes triplets. Bass clef accompaniment features chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *2*.

SECONDE LEÇON, en majeur de *fi* bemol.

177. Pour jouer dans le mode de *fi* \flat , il faut accrocher la pédale de *la* pour avoir le *la* naturel, note sensible du ton.

A. Pendant que la main droite fait les deux notes l'une sur l'autre, la main gauche fait les deux premières notes de la basse; la troisième, en même temps que la seconde double note du dessus, & la dernière, pour la durée des autres doubles notes du dessus.

B. Vous gardez l'accord de *re* que vous venez de doigter, & vous faites ce *mi* du quatrième doigt, & le *fa* avec le troisième qui le doigtoit.

TROISIÈME LEÇON, en majeur de *mi* bemol.

178. Pour cette leçon, il faut n'accrocher aucune pédale, le mode de *mi* \flat étant le ton naturel de la Harpe.

C. Toutes ces tierces se font avec le troisième doigt & le second, pour n'avoir point un si grand mouvement à faire pour aller aux accords qui suivent; c'est l'exception au principe, contenue en l'art. 70.

D. Faites cette note du troisième doigt, pour avoir la main toute posée pour les notes qui suivent.

E. Ces notes, marquées 2 & 1, se font du second doigt & du premier, que l'on fait descendre pour faire les tierces qui suivent.

F. Accrochez la pédale de *la* pour entrer dans la modulation majeure de *fi* \flat , jusqu'à la lettre L.

G. Faites cette note avec le pouce.

H. Je fais exécuter ces notes avec le pouce & le premier doigt, pour me conformer au principe établi art. 155; cependant on peut aussi les faire avec le pouce.

I. Faites cette note avec le pouce.

K. Je fais faire cette note avec le second doigt, comme ayant déjà touché la même corde.

L. Décrochez la pédale de *la* pour rentrer dans la modulation majeure de *mi* \flat , & recommencer l'air.

M. Après avoir joué le commencement de l'air & la première reprise, vous reprenez le commencement de l'air, & ce n'est qu'après l'avoir fini cette seconde fois, jusqu'à la première reprise, que vous jouez celle-ci.

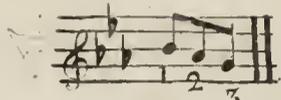
Accrochez la pédale de *fi* pour rentrer dans la modulation mineure d'*ut*, jusqu'à la fin.

N. Ces tierces se font avec les deux premiers doigts.

O. Gardez l'accord de *mi*, & faites le *fa* avec le quatrième doigt.

P. Quand vous avez fini cette reprise, vous recommencez l'air, jusqu'à la lettre F.

SECONDE LEÇON *En Majeur de Si b*



Anglaise
Nouvelle

g
a aA a aA a a B

aA aA a a a a a a*

TROISIEME LEÇON *En Majeur de Mi b*

Allegretto

Rondeau
de M.
Corbelin

C g* C D g* C 3 g° c* C g*

a a a* a a a

C D g* C 3 g° E F c* H

a a* a G a a 2 3 2 1

I g* KI

g. 3* 2* a a a a* G a a

M N a N a a* O a a

QUATRIEME LEÇON, en majeur de si bemol.

179. Pour la modulation de *si* b, il faut accrocher la pédale *la* pour avoir le *la* naturel, note sensible du ton.

A. Il faut faire toutes ces tierces avec le second doigt & le troisieme, par la raison expliquée art. 70; voyez art. 177, lettre C.

B. C'est une batterie que j'ai omise dans les principes, mais qui est très aisée à faire : voyez en tête de la leçon lettre B, où je l'ai notée avec le doigté.

C. Faites ces tierces à l'ordinaire; c'est-à-dire, des deux premiers doigts.

C. 2. Faites toutes ces notes, du pouce.

D. Quand on veut écrire des notes de basse qui seroient trop hautes, & qui par cette raison seroient au milieu de la partie écrite sur la clef de *sol*, alors on écrit la clef de *sol* à la place de la clef de *fa*, & on la change quand on n'en a plus affaire; mais ces passages, quoiqu'écrits sur la clef de *sol*, sont toujours censés être à la basse, & s'exécutent de la main gauche.

E. On doigte ces passages comme si c'étoit un accord parfait de trois notes, & le second doigt reste appuyé sur sa corde, tandis que le pouce fait les notes aiguës, & le troisieme doigt, les notes graves.

F. Vous reprenez la clef de *fa*, comme ci-devant.

G. Abaissez & tenez sous votre pied droit la pédale *mi* pour avoir le *mi* béquarre, note sensible du ton de *fa*, dans lequel vous allez entrer.

G. 2. Vous ôtez la pédale de *mi* pour recommencer l'air.

H. Les quatre doigts sont employés pour ces passages.

I. Cette note, entrant dans l'accord précédent, se fait avec le second doigt.

CINQUIEME LEÇON, en majeur de sol.

180. Pour mettre la Harpe en majeur de *sol*, il faut accrocher les pédales *la*, *mi*, *si*, *fa*.

K. Faites cette note du premier doigt, comme étant le plus près de la corde qui la donne.

L. Abaissez la pédale d'*ut* pour avoir l'*ut* dieze, note sensible du ton de *re* dans lequel vous entrez : ayez soin de retirer cette pédale quand vous recommencez l'air, & laissez-la quand vous continuez la reprise.

M. Abaissez la pédale d'*ut*, & la tenez sous votre pied pendant toute la mesure.

N. Lâchez la pédale d'*ut*, vous rentrez dans le mode de *sol*.

O. Harpegez cet accord, comme il est noté en tête de la quatrieme leçon, lettre u.

P. Abaissez la pédale d'*ut*, vous rentrez dans le mode de *re* pour cette mesure seulement.

Q. Ces notes s'exécutent comme les tierces ordinaires.

R. Gardez l'accord précédent, & faites ces deux notes du quatrieme doigt.

QUATRIEME LEÇON *En Majeur de Sib*

1 2 3 4 | 1 2 1 2 | u | 1 2 3 1 | 1 2 3 2

Contredanse

A A A B 2* B 3 B A A A B

a C 2 a a a* a a* a C 2 a

A A C h t A C G A

2 2 E D F C 2 a 2 E D C 2 F a

G 2 A 2* B 2* B B H A 2 B 2* B B H A

a pa a a a C 2 a I a a a C 2 a C 2 a a

CINQUIEME LEÇON *En Majeur de Sol*

Marche de la Ravière

A A A A h*

a a a a* K K a a L

3 a* O P O N

a M N 4* 2 a* Q C 2 a

R a

SIXIEME LEÇON, en majeur de mi bemol.

181. C'est le ton naturel de la Harpe; il ne faut accrocher aucune pédale.

A. Les trois dernières notes de cette mesure, quoique liées avec la première qui est double, en sont séparées dans l'exécution : elles forment le second renversement de l'accord de *mi*, & s'exécutent avec les trois premiers doigts.

B. Les deux premières notes de cette mesure forment une tierce que l'on pourroit exécuter des deux premiers doigts; mais comme la troisième note est à une tierce de la seconde, on peut les exécuter comme un accord parfait de trois notes, c'est-à-dire, des trois premiers doigts; & la quatrième note se trouve faire une octave avec la troisième, & se fait avec le quatrième doigt.

C. Faites cette note du second doigt, comme formant une tierce avec la suivante.

D. Je fais doigter ce passage comme le n^o. 23, parceque les trois dernières notes le forment absolument : la première note, qui se fait du second doigt, n'y change rien, puisqu'elle le prépare. *Voyez en tête de l'air.*

E. Vous ferez ces deux notes, du troisième doigt & du second, pour porter plus aisément le pouce sur la suivante, qui doit faire une tierce.

F. Faites ces notes deux à deux, avec le troisième doigt & le second, suivant l'exception contenue en l'article 147.

G. Ces quatre notes doubles, doivent être faites avec le troisième doigt & le pouce, pour éviter le changement de doigts.

H. Ces notes forment l'intervalle de seconde, & se font avec les deux premiers doigts : observez de ne frapper la première, qu'après avoir sonné la double note du dessus, ainsi que l'indique le demi soupir qui précède.

I. Ces notes, formant une *seconde*, conduisent à une tierce, comme à la lettre *E* : faites-les de même, & faites la note répétée, du même doigt.

SEPTIEME LEÇON, en majeur de si bemol.

182. Pour jouer dans ce ton, il faut accrocher la pédale de *la* pour avoir le *la* naturel, note sensible du ton de *si* b.

K. Ces notes se font du pouce : observez que les deux petites barres que l'on voit trois fois dans les deux premières mesures à la basse, indiquent qu'il faut répéter autant de fois l'accord qui précède.

L. Faites toutes ces tierces, du troisième doigt & du second.

M. La dernière de ces trois notes se fait avec le pouce.

M. 2. Ces cinq notes diatoniques sont une des licences expliquées art. 163, n^o. 36, & doigtée en tête de l'air, lettre *k*.

N. Abaissez pour cette note seulement la pédale de *mi* pour le *mi* bequarre, note sensible du ton de *fa* où vous entrez, & faites ces deux *mi* du quatrième doigt.

O. Abaissez la pédale du *si* pour le *si* bequarre, & pour cette mesure seulement.

P. Accrochez la pédale du *fa* pour le *fa* ✕, note sensible du ton de *sol* mineur où vous entrez jusqu'à la fin de l'air.

Q. Le *fa* ✕ du dessus, appartient à la basse; mais il est mieux de le faire de la main droite pour la facilité de la mesure suivante, pour laquelle la main se trouve préparée.

R. Toutes les notes marquées *R*, se font du pouce de la main gauche : la main droite n'a qu'une position pour les notes de chaque mesure, & les exécute après les basses.

S. Faites ces notes du quatrième doigt, & retirez la pédale du *fa*, avant de recommencer l'air.

SIXIÈME LEÇON *En Majeur de Mi b*

Allegretto

g h e d a c e + K. 75

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

h 3A e h 3A d o 2 d D d D

B a C c B C a a- a* E

h F e h h h h

a o* o* G a H I a H d

SEPTIÈME LEÇON DE PIÈCES *En Majeur de Si b*

Air de M.^r Pitouart

K L a a M o* o* K M2 K L

o 2 o a a N a o

L a a M o* a a M o*

a a a a a a a

K M O P g* f M2 R R a 3

2 2* a

R R Q R R a 3 R P S o*

a

HUITIEME LEÇON, en majeur de mi bemol.

183. C'est le ton naturel de la Harpe : il ne faut accrocher aucune pédale.

A. Il faut doigter l'accord en entier, & tenir les deux cordes intermédiaires, des troisieme & second doigt, tandis que le pouce exécute les notes en même temps que les notes du dessus.

A. 2. Il faut faire ces notes, qui forment une seconde, avec le troisieme doigt & le second; par ce moyen, le pouce se trouve préparé pour faire la note qui suit.

B. Il faut garder l'accord de *la*, & faire le *fa* du second doigt.

C. Faites cette note, du pouce, pour faire du même doigt la cadence qui se trouve après la note *G* de la premiere ligne; le pouce se trouvera tout préparé pour la commencer sur la même corde.

D. Il faut faire ces tierces du second doigt & du troisieme, & abaisser la pédale pour avoir le *la* bequare, note sensible du ton de *si* bemol majeur, qui finit cette premiere partie de l'air.

D. 2. Faites ces tierces du second doigt & du troisieme.

E. Faites toutes ces notes, du pouce.

F. Ces notes forment une seconde, qu'il faut faire avec les deux premiers doigts, après avoir frappé la note de basse.

G. Ces notes forment un intervalle de quinte : il faut les doigter comme un accord parfait de trois notes.

HUITIEME LEÇON *En Majeur de Mi b*

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

h d f a

Menuet de Carlin

A² h C D a D

a A B E

D d h F h a a a a A

a E a a a a A

h t D² d D² D A² h F

a* E a E

h a H a a E a a

a H a E a a

F h a a a a a

G E a a a a a

d F h a a a a

a a E a a a a

NEUVIEME LEÇON, en majeur de si bémol.

184. Il faut, pour jouer dans ce ton, accrocher la pédale de *la* pour avoir le *la* naturel, note sensible du ton de *si* b.

A. Quand les notes de basse sont trop hautes, & qu'il faudroit les écrire dans la ligne du dessus avec la clef de *sol*, on préfere quelquefois de mettre la clef de *sol* à la ligne de la basse pour éviter la confusion; c'est ce qu'on a fait dans plusieurs endroits de cette leçon : voyez la lettre *H*. Tout ce passage est la même chose que le commencement de l'air, mais écrit avec la clef de *fa*.

B. Il faut faire cette note, avec le quatrieme doigt.

C. Ces notes doivent être faites, avec le pouce.

D. Il faut faire ces deux notes formant seconde, la plus grave, avec le quatrieme doigt, parcequ'il a fait la note qui précède; & la plus aiguë, avec le pouce, parcequ'il se trouve tout placé & dispose la main pour l'accord suivant.

E. Ici, la clef de *fa* est employée, parceque les notes sont plus basses que dans les précédentes mesures.

F. Il faut abaisser la pédale de *mi* pour avoir le *mi* bequarre qui conduit au *fa*, comme agrément. La pédale ne sert que pour cette note seulement; c'est pourquoi il faut la lâcher en faisant le *fa* de la basse, qui se fait du quatrieme doigt, ainsi que la note la plus basse de la mesure suivante : il faut faire les notes aiguës de ces mesures, avec les deux premiers doigts, après avoir frappé la note double du dessus.

G. Abaissez la pédale de *mi* pour avoir le *mi* bequarre : suivez exactement la valeur des notes.

H. C'est le même passage que le commencement de l'air, mais écrit sur la clef de *fa*.

I. Faites ces notes des deux premiers doigts, après avoir frappé à la basse la premiere note de la mesure.

K. Accrochez la pédale du *mi* pour avoir le *mi* bequarre, note sensible du ton de *fa*, dans lequel vous allez entrer pour le reste de l'air.

L. Ces passages sont comme les notes formant la cadence expliquée n°. 37, art. 165. Voyez en tête, lettre *L*.

M. Décrochez la pédale de *mi* pour recommencer l'air.

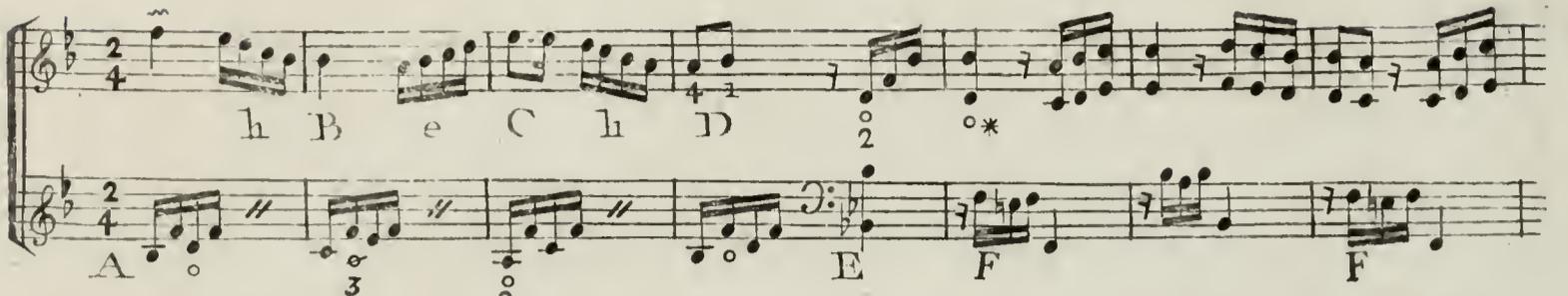
NEUVIEME LEÇON *En Majeur de Sib*

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



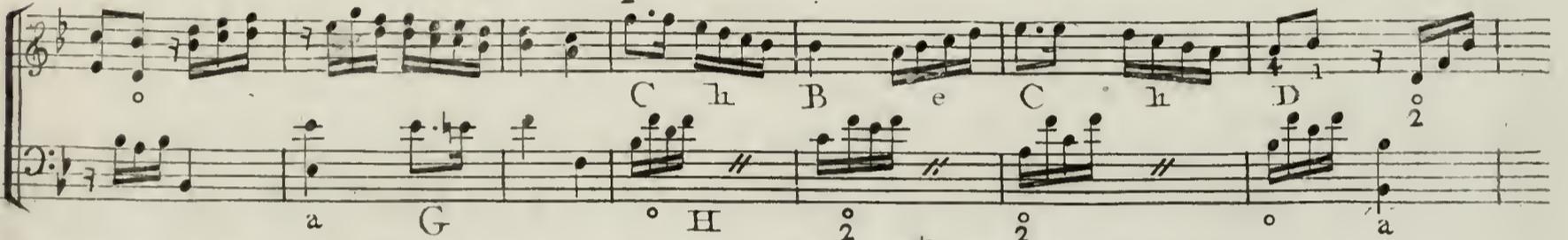
h e l #

Air
de M^r.
Patouart



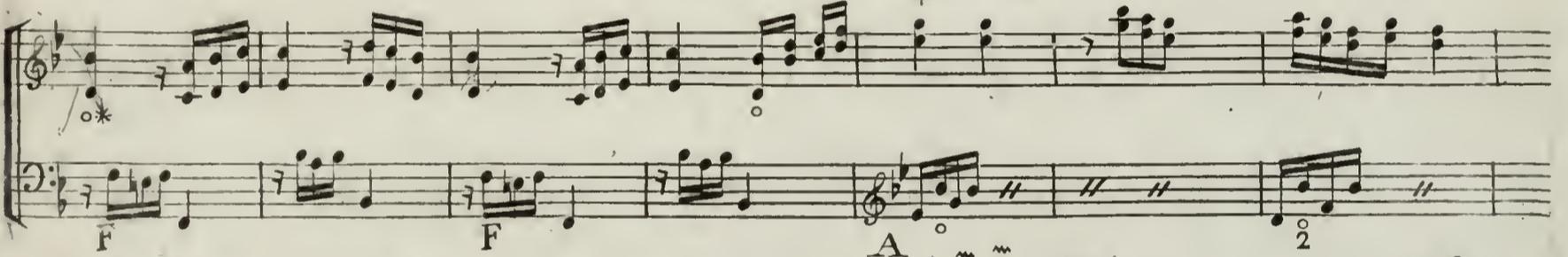
h B e C h D 2 2 *

A 3 2 E F F



C h B e C h D 2 2

a G H 2 = 2 a

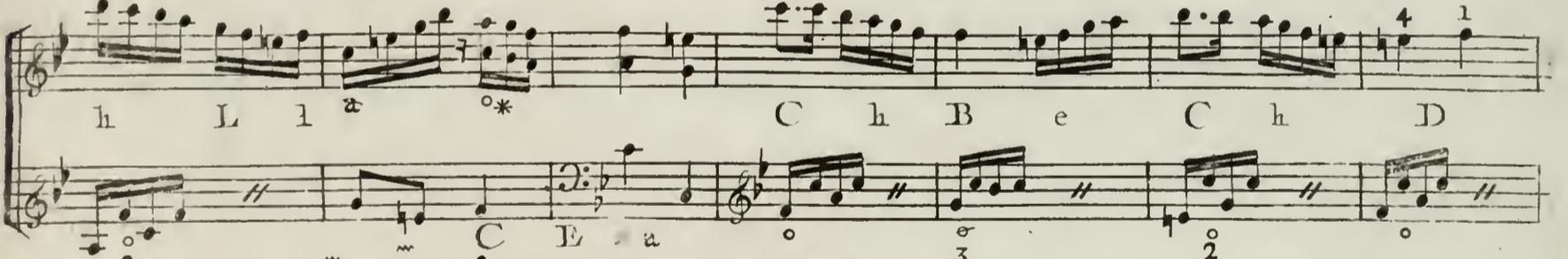


F F A 2



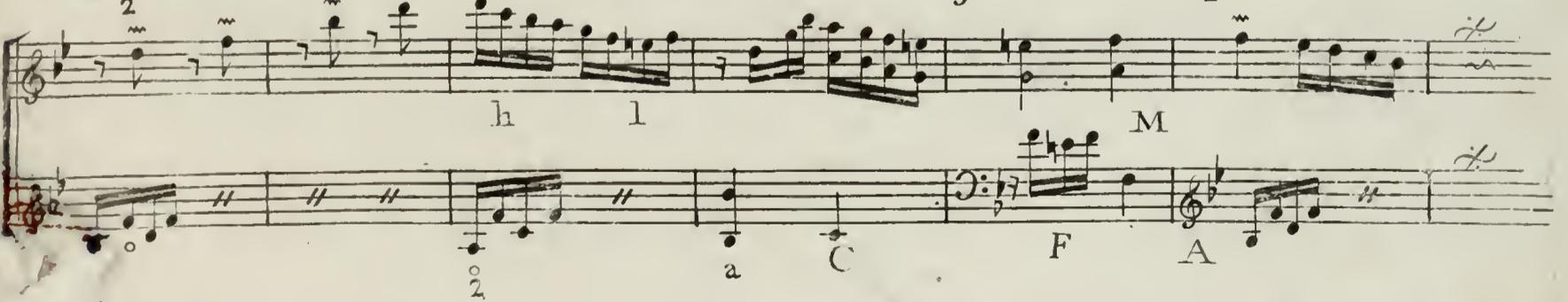
I h 3 3 2 2 * Fin. K h L l 3

E a A 2



h L l a * C h B e C h D

C E a 3 2



h l M

a C F A

DIXIEME LEÇON, en majeur de *fa*.

Pour jouer en *fa*, il faut accrocher la pédale du *la* & celle du *mi*.

A. Ces quatre notes se font de deux manieres, comme il est expliqué art. 165, n°. 37; voyez en tête de l'air ci à côté. Dans ces passages on fait la quatrieme note du pouce, quand la note qui suit est au-dessous, ou sur la même ligne qu'elle, & doit se faire du pouce; au contraire, quand la note qui suit est au-dessus de cette quatrieme note, on la fait avec le second doigt, pour avoir un moindre mouvement à faire faire à la main.

A. 2. Gardez l'accord précédent sous vos doigts, & faites cette note du quatrieme doigt.

B. Toutes ces notes se font très vite, attendu qu'elles sont des triples croches; la quatrieme, que fait la main droite, se fait sur la même corde que la premiere, faite par la main gauche: on ne doigte point ces accords qui se font des deux doigts extrêmes de chaque main: voyez art. 111, n°. 21.

C. Abaissez & gardez sous votre pied gauche la pédale d'*ut* pour avoir l'*ut*♯, note sensible du ton de *re* dans lequel vous entrez, & préparez le pied droit à abaisser de même la pédale de *fa*.

D. Abaissez la pédale de *fa*, que vous devez avoir sous votre pied, dès la mesure précédente, pour avoir le *fa*♯, note sensible du ton de *sol* mineur dans lequel vous entrez: vous pouvez lâcher la pédale d'*ut*, qui ne doit plus vous servir.

D. 2. Otez la pédale de *fa* pour rentrer dans le mode principal: observez de ne faire les notes de basse de ce passage, & de sa répétition, qu'après avoir frappé les notes du dessus.

E. Faites cette note, avec le second doigt.

F. Ici, le chant finit: ce qui suit est une ritournelle qu'il faut jouer pour finir l'air. Les notes qui commencent cette ritournelle, sont accord de quatre notes, dont la seconde est supprimée, c'est pourquoi il ne faut pas doigter la corde qui rendroit cette note, parcequ'elle gêneroit la main.

G. Cette note appartient à l'accord de *fa*, c'est pourquoi il faut la faire du second doigt, après avoir doigter le *fa* & le *la* au-dessous d'elle, pour soutenir la main.

H. Décrochez la pédale de *la* pour avoir le *la*♭, qui est de la modulation mineure de *fa*, où vous entrez.

I. Le *re*♭ se fait ici sur la corde *ut*, en abaissant la pédale: pour faire l'*ut* qui suit le *re*♭, on ne fait que lâcher la pédale qui avoit fait cette note *re*♭. C'est la seule maniere dont on puisse faire sur la Harpe des notes coulées.

K. Ne frappez chaque note du dessus, qu'après avoir fait la note de basse qui lui correspond.

L. Gardez l'accord d'*ut* sous les doigts, & faites ces deux notes avec le troisieme doigt.

M. Raccrochez la pédale de *la* pour recommencer l'air.

Tous les principes établis dans cet Ouvrage, appliqués avec attention aux leçons qui y sont contenues, suffisent pour donner une parfaite connoissance de la Harpe: les difficultés qui pourroient embarrasser l'Eleve dans les ouvrages des différents Maîtres, n'ont besoin que d'un peu de réflexion pour être levées, & cette réflexion doit être fondée sur ce principe: *choisissez toujours le doigter qui fait faire à votre main le mouvement le moins grand*. Quant au goût & aux différents sons qu'on peut tirer de l'Instrument, & à tout ce qui tient au charme & à la magie de la chose, *Ecoutez les grands Maîtres; retenez; comparez.*

