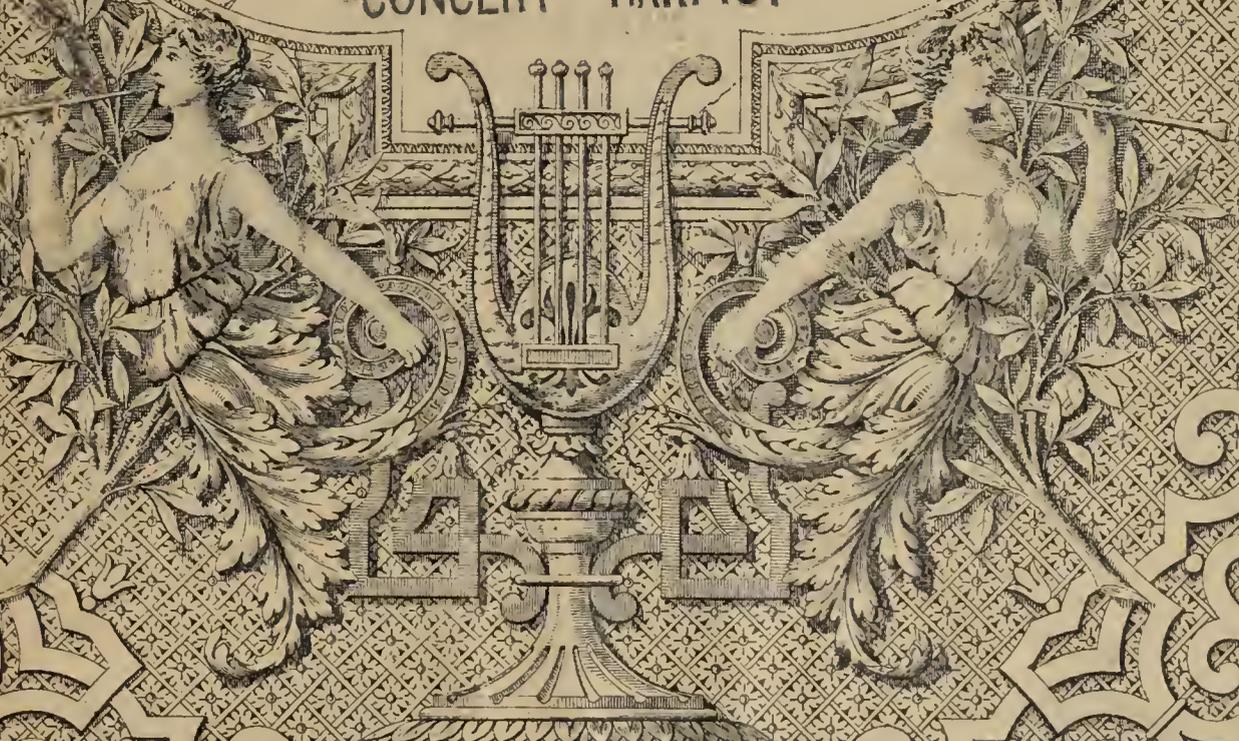


CH. BOCHSA



METHODE  
DE  
HARPE

Op. 60 ALBERTO SALVI net. 30 Fr.  
-CONCERT HARPIS-



HENRY LEMOINE & C<sup>ie</sup>  
17, Rue Pigalle, PARIS-BRU XELLES, 43, Rue de la Madeleine  
Droits d'exécution, reproduction et arrangements  
réservés pour tous pays.

# R. CONSERVATORIO DI MUSICA DI NAPOLI

N. 5

## Programma del corso di Arpa

### 1.º Anno

- 1.º Conoscenza completa dei singoli pezzi dell'Arpa, loro ufficio e loro importanz.
- 2.º Dell' accordo dell' Arpa.
- 3.º **Bocksa** — Gran Metodo — Esercizii di scale.
- 4.º **Bocksa** — Esercizi differenti per le dita, e le 50 lezioni progressive.

### 2.º Anno

- 1.º **Bocksa** — 25 esercizi progressivi (op. 62).
- 2.º **Labarre** — Metodo (op. 118).
- 3.º **L. Concone** — Studii (parte 1ª op. 26).

### 3.º Anno

- 1.º **L. Concone** — Studii (parte 2ª op. 26).
- 2.º **Bocksa** — Sonate progressive (seguito del Gran Metodo).
- 3.º **Caramiello** — Trascrizione di pezzi scelti tra le opere di Beethoven, Gluck e Pergolesi.
- 4.º **Bocksa** — 1º Libro degli studii dedicati a I. B. Cramer (op. 34).

### 4.º Anno

- 1.º **Bocksa** (2º libro op. 34) degli studii dedicati a I. B. Cramer.
- 2.º **T. Labarre** — Otto capricci (op. 30).
- 3.º **I. Thomas** — Studii.
- 4.º **I. Thomas** — Wels, Melodie.

### 5.º Anno

- 1.º **Caramiello** — Trascrizione di Studii scelti tra quelli di Czerny per Pianoforte.
- 2.º **Bocksa** — Preludii.
- 3.º **Dizii** (Studii 1ª parte).
- 4.º **Oberthive** — **Thomas** — **Schnécker**.

### 6.º Anno

- 1.º **Dizii** — (Studii, 2ª parte).
- 2.º **I. Thomas** — Trascrizione delle Romanze di Mendelssohn.
- 3.º Esercizii d'insieme per Arpa e strumenti diversi.
- 4.º Piccolissimo trasporto.

### 7.º Anno

- 1.º **Caramiello** — Seguito degli studii di Czerny come sopra.
- 2.º **Caramiello** — Trascrizioni di pezzi scelti delle opere di Muffat, Bach, Porpora, Rameau, Cherubini ecc.
- 3.º **Spohr** — Sonate per Arpa e Violino.
- 4.º Piccolo trasporto.

### 8.º Anno

- 1.º **Bocksa** — Trascrizione delle opere di Clementi, Bach, Haendel ecc.
- 2.º Concerti per orchestra di Thomas, Obhertive, Alvares ecc.
- 3.º Opere scelte tra quelle di Godefroid, Hasaelmans, Alvares, ecc. ecc.
- 4.º Piccolo trasporto.

### Corsi complementari relativi

Teoria musicale con dettato ritmico e solfeggio (vedasi programma N. 15). Corso preparatorio.

Lettere. Classe preparatoria, sezione A. (programma N. 20).

Teoria musicale e solfeggio (programma N. 15) - 1º corso.

Lettere. Classe preparatoria sez. B. (programma N. 20).

Teoria musicale e solfeggio (programma N. 15) - 2º corso.

Lettere. Classe preparatoria sez. B.  
Pianoforte complementare - 1º corso (programma N. 18).

Armonia complementare - 1º corso (programma N. 18).  
Pianoforte complementare - 1º corso (programma N. 18).

Lettere. Prima classe superiore (programma N. 20).

Armonia complementare - 2º corso (programma N. 16).  
Pianoforte complementare - 2º corso (programma N. 18).

Lettere. Seconda classe superiore (programma N. 20).

Armonia complementare - 3º corso (programma N. 16).  
Pianoforte complementare - 3º corso (programma N. 18).

Lettere. 3ª classe superiore (programma N. 20).

Armonia complementare - 4º corso (programma N. 16).  
Pianoforte complementare - 4º corso (programma N. 18).

Storia e costruzione dell'Arpa.

Pianoforte complementare - 5º corso (programma N. 18).

Storia e costruzione dell'Arpa.

Alta mia adorabile figlia -  
- Sivia -

colta speranza di essere  
una delle Arpiste indispensabili  
al papà -

ALBERTO S. V. I.  
-CONCERT HARPIST-

HARP

GENERAL COURSE, (Bachelor of Music)

Year	Studies	Minor Subjects
1st	Godefroid Method Bochsa-Oberthuer (Universal Method) Holy A. Book 1-2 (Studi Technici per Arpa) Frojo Piccoli Studi, 40 Coeur V. Ecole du mecanisme Dilling M. Old Tunes	Theory Solfeggio Musical Dictation
2nd	Bochsa-Hasselmanns Book 1-2 Op. 34 Concone Studies Schuecker Book 1,2,3,4 Etuden' & Melodien Labarre-Hasselmanns Grande etude Salzedo "The Daily Dozen"	Solfeggio Harmony Harp Literature
3rd	Thomas Book 1,2. Grand Studies Laderman-Hasselmanns Sonate Progressive Bach-Benke 10 Pieces. 10 Prelude Dizi Book 1..... Sight reading..... Caramiello Classic Pieces	Harmony Form and Analysis History of Music
4th	Dizi Book 2..... Posse 1-2-3-4-5-6-7-8 Grand Studies Zabel 1-2-3..... Schuecker Studies of Bravura Schuecker Orchestra Studies Vol. 2-3-4-5 Marcel Grandjany Compositions for Harp Transcriptions CLASSICAL Album of 4. Etc.	Counterpoint Music Appreciation Reading Score Didactic Ensemble

SUPERIOR COURSE (Master of Music)

5th	Hindemith P. Sonata for Harp DEBUSSY C. Studying pieces for Harp & Trans Ravel M. Introduction et Allegro Zabel A. Concerto ..... RENLE H. Concerto pieces, etc. Tournier M. Concert pieces, etc. Ibert, Faure, Saint-Saens, Caplet Etc etc. etc. etc.	Story and Construction of the Harp
6th	Concert for Harp & Orchestra & Ensemble  MOZART, Handel, Reinecker, Widor Bax, Malipiero, Ibert, etc., etc.	

NORMAL COURSE  
(BACHELOR OF MUSIC)

Year	Studies	Minor Subjects
1st	Godefroid Method (First Exercises) Bochsa Method Kastner-Little Studies	Theory Solfeggio Musical Dictation
2nd	Concone Studies Schuecker Method Bachsa 25 Studies Op. 62	Theory Solfeggio Musical Dictation
3rd	Labarre Studies Godefroid Melodic Studies Naderman Sonatinas Edition Costalat	Theory Solfeggio Musical Dictation
4th	Bochsa Studies Op. 34 Heller Studies Naderman 7 Progressive Sonatas	Advanced Dictation Harmony
5th	Thomas Studies Labarre 8 Caprices Posse 6 Studies Schuecker Studies Book 3 Op. 18	Harmony Form and Analysis Music History
6th	Dizi Studies Book I Studies 1-48 Cramer Studies (Piano Edition) Caramiello Classic Pieces sight reading exercise	Harmony Form and Analysis Music History
7th	Dizi Studies Book 2 Bochsa Preludes Naderman-Sonates for Harp Solo sight reading exercise Pieces classic and modern	Counterpoint Form and Analysis Music Appreciation Ensemble Story and Construction of the Harp

SUPERIOR COURSE  
(MASTER OF MUSIC)

8th	Bochsa 20 Difficult Studies Schuecker Studies of bravura Zabel Three grand studies Bochsa-Transcriptions of Bach and others Spohr Sonatas for Harp and Violin Studying the most important harp pieces sight reading and transposition	Counterpoint Music Appreciation criticism Score reading Didactic Ensemble
9th	Posse Grand Studies Revision and perfection of the preceding work Concert for Orchestra by Reinecker, Zabel, Renie, Widor, etc. Sight reading and transposition	

2 2

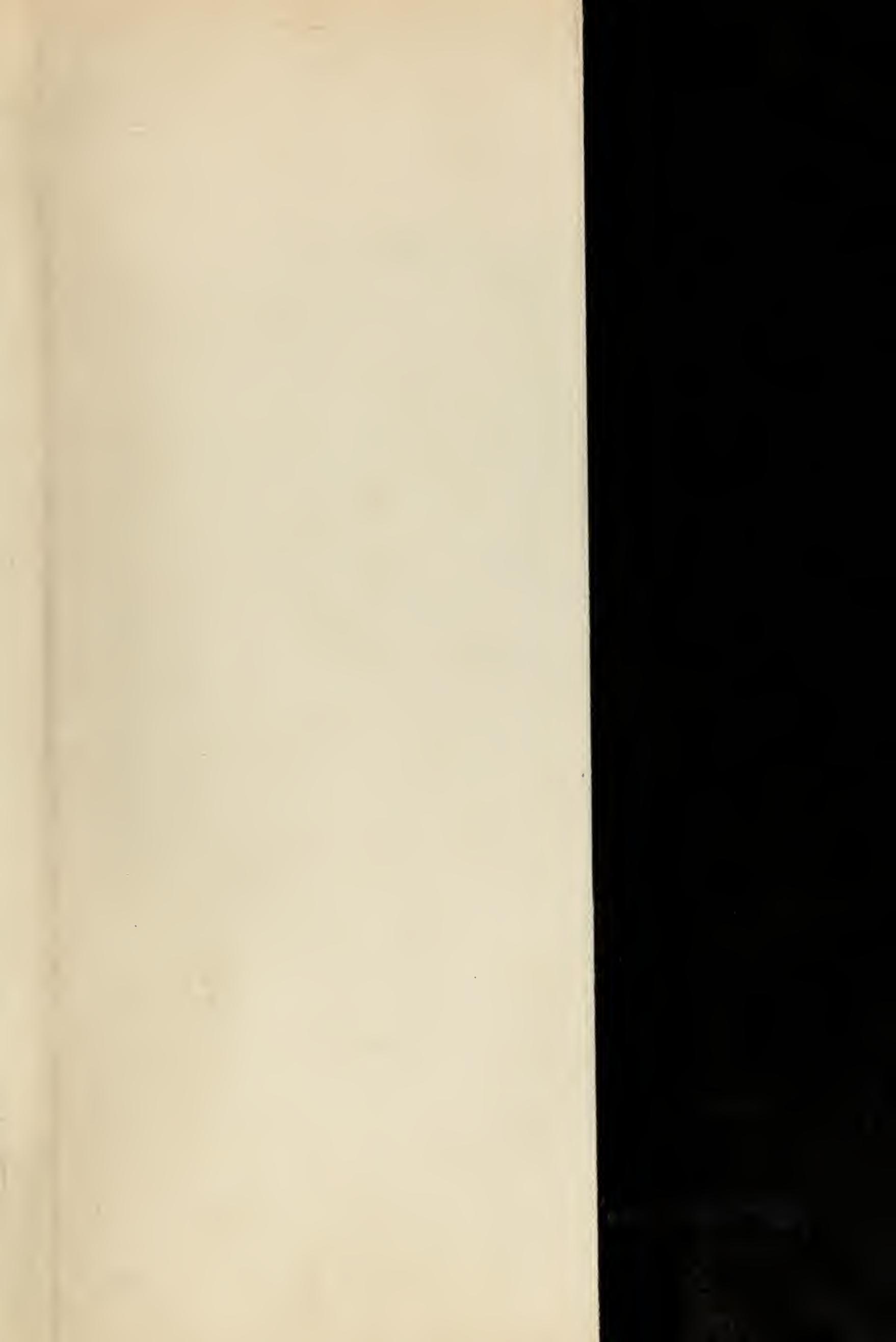
2 2

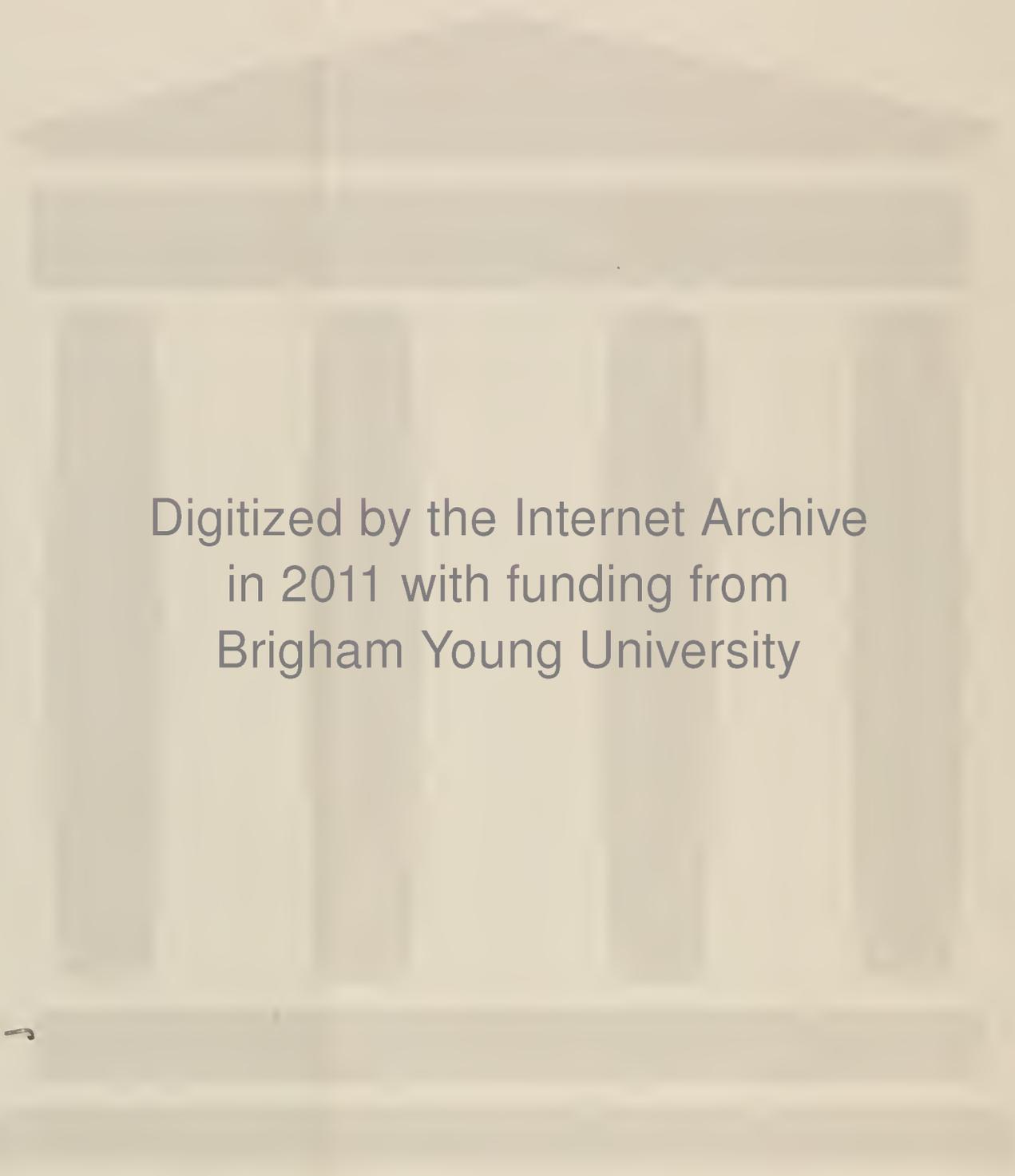
2 2

2 2

2 2

2 2





Digitized by the Internet Archive  
in 2011 with funding from  
Brigham Young University

# INTRODUCTION.

ALBERTO SALVI!  
CONCERT HARPIS.

## 1.<sup>o</sup> CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

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

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

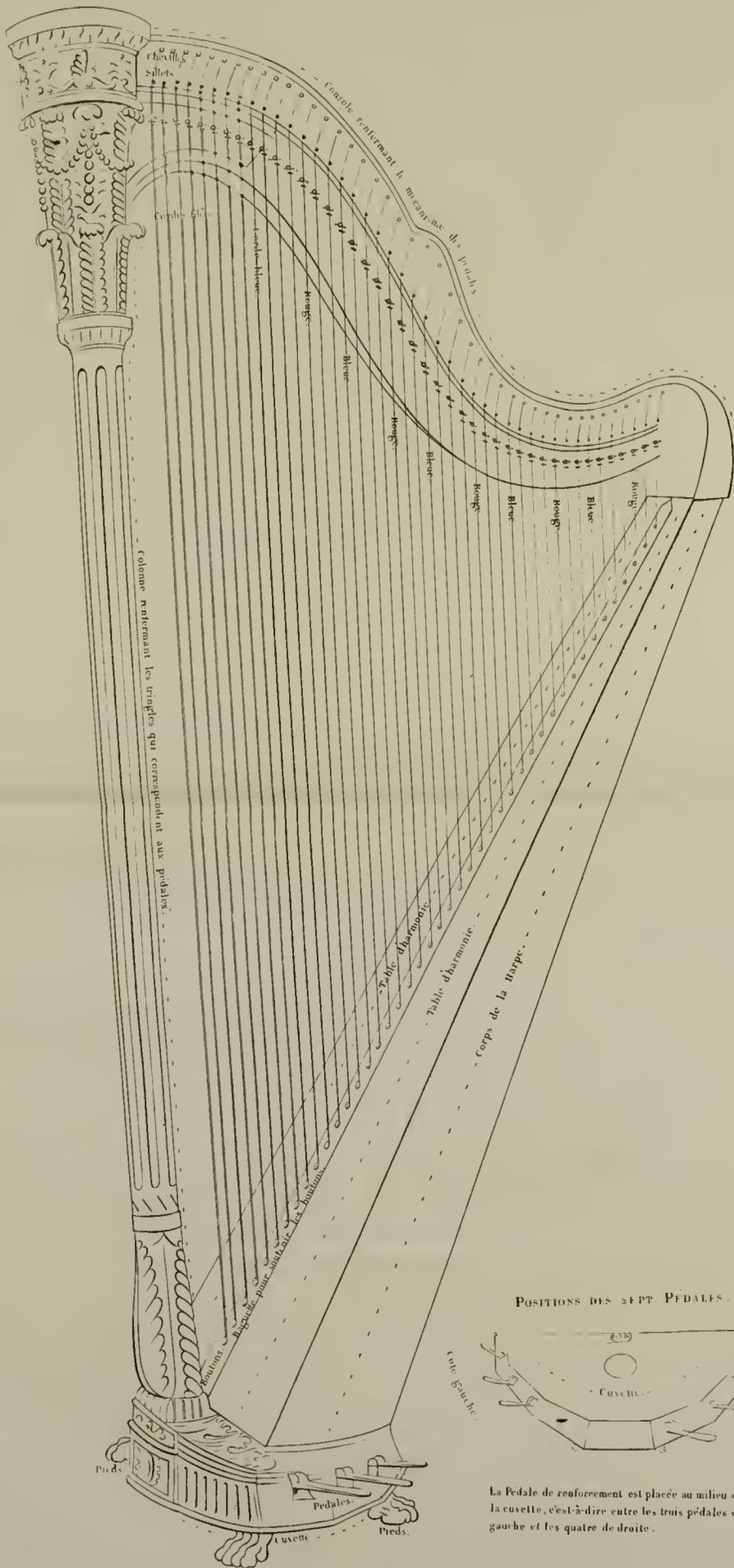
La musique, en la considérant dans toute sa généralité, se divise en deux principales branches: la *composition* et l'*exécution*.

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

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

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

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



Pied soutenant la Harpe.

## INTRODUCTION.

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

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

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

## INTRODUCTION.

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

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

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

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

---

(\*) Beaucoup de chanteurs n'aiment point à être accompagnés sur la harpe, parceque, quelque bien accordée qu'elle soit dans le ton de *mi* hémol qui lui est propre, il est très-rare qu'elle reste parfaitement d'accord dans les autres tons, à cause du défaut de justesse des pédales; mais c'est la faute du joueur si la harpe, une fois d'accord dans un ton, ne l'est pas également dans tous les autres, c'est qu'il néglige alors de régulariser les pédales comme il en a le moyen, ainsi qu'il sera expliqué à l'article 4 de cette Introduction.

## INTRODUCTION.

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

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

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

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

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

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

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

## 2.<sup>o</sup> OBJET DE CETTE MÉTHODE.

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

## INTRODUCTION.

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

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

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

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

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

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

### 3.<sup>o</sup> DÉTAILS PARTICULIERS SUR LA NATURE DE LA HARPE.

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

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

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

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

Voici comment on met les cordes à la harpe.

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

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

## INTRODUCTION.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4<sup>o</sup>. NOTIONS GÉNÉRALES SUR LE JEU DES PÉDALES.

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

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

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

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

## INTRODUCTION.

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

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

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

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

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

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

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

Il y a deux moyens pour hausser une corde de harpe qu'il est essentiel de ne pas confondre.

Le premier est de la tendre sans altérer sa longueur, et c'est évidemment l'effet que l'on produit en tournant la cheville autour de laquelle elle est roulée.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.<sup>o</sup> Comme on n'a aucun moyen de baisser les cordes, il serait impossible de faire aucun *bémol*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 7.° DES NOTES D'EMPRUNT.

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

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

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

### 8.° DES SIGNES MODULATEURS ACCIDENTELS.

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

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

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

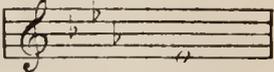
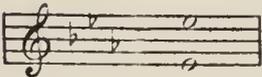
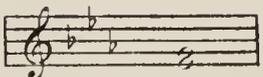
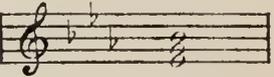
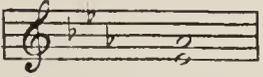
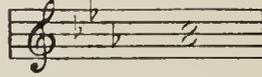
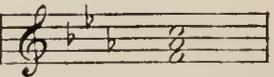
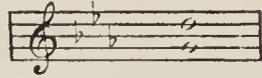
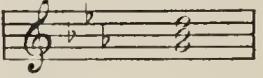
Faisons voir tout de suite par un exemple combien cette double désignation est utile pour l'exécutant.

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

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

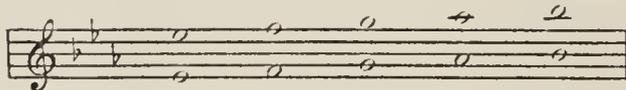
9.<sup>o</sup> DE LA MANIÈRE D'ACCORDER LA HARPE.

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

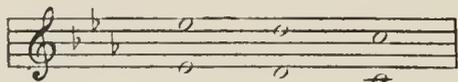
Il faut donc, pour bien accorder la harpe, commencer par accorder le *mi* bémol  sur l'instrument avec lequel on doit jouer, et ensuite on accorde avec ce *mi* bémol, son octave ; on accorde ensuite le *si* bémol avec le *mi* bémol déjà accordé  et puis après le *sol* avec le *mi* bémol ; cela fait,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



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



Et ensuite en descendant:

10.<sup>o</sup> DE LA SITUATION DE LA HARPE A L'ÉGARD DU CORPS,  
ET DES PIEDS A L'ÉGARD DES PÉDALES.

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

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

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

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

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

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

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

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

## INTRODUCTION.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## INTRODUCTION.

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

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

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

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

11.<sup>o</sup> RÉSUMÉ GÉNÉRAL.

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

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

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

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

## INTRODUCTION.

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

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

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

FIN DE L'INTRODUCTION.

( V. D. et D. 455. )

# NOUVELLE MÉTHODE DE HARPE.

---

## PREMIÈRE PARTIE.

---

### CHAPITRE PREMIER.

#### INSTRUCTIONS PRÉLIMINAIRES SUR LA POSITION DU CORPS ET DES MAINS.

La première attention de l'élève est de se placer convenablement à la harpe. J'ai proposé, au N.<sup>o</sup> 10 de l'Introduction, un nouveau mécanisme à ajouter à cet instrument, dont l'objet est de placer le corps dans la situation la plus favorable relativement à la harpe, en l'inclinant au point qui convient à la taille de l'exécutant, et en lui conservant ensuite, dans cette situation inclinée, la même stabilité qu'elle a dans sa situation verticale.

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

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

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

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

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

L'exécutant doit être assis de biais, de manière que le plan de sa poitrine fasse un angle très-aigu

avec le plan du clavier (1) : en même temps le haut du bras droit, c'est-à-dire, la partie comprise entre le coude et l'épaule, doit toucher immédiatement (un peu plus près de l'épaule que du coude) le corps de la harpe, et le lieu du contact doit être exactement au-dessous du point de sa jonction avec la console.

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

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

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

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

2.<sup>o</sup> La situation très-biaise du corps met à même de mieux voir toutes les cordes du clavier.

3.<sup>o</sup> Cette même situation plaçant l'épaule gauche presque en face du clavier, la totalité du bras gauche peut se développer sur tout le clavier, dont l'étendue entière, dans le sens horizontal, n'est que d'environ 24 pouces: ainsi la longueur du bras depuis le pli de l'épaule gauche jusqu'à la naissance des doigts, étant de même de 24 pouces pour les personnes de petite taille, il s'ensuit que la main gauche peut parcourir librement et sans effort l'étendue entière du clavier, à partir depuis la plus grosse corde jusqu'à la plus fine, sans exiger à cet effet aucun mouvement du corps.

4.<sup>o</sup> On peut donc conserver l'immobilité parfaite du corps, en exécutant les traits les plus étendus: dès-lors les mouvemens des pieds, même les plus vifs, deviennent faciles, puisqu'on se trouve toujours parfaitement en équilibre sur son siège, et qu'en cas de besoin, la harpe qu'on touche

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

constamment de l'épaule droite dans sa partie élevée, peut procurer un soutien.

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

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

Cette structure de la main est extrêmement favorable pour le piano, parce qu'il a deux claviers, l'un composé de touches noires, qui est plus élevé et plus éloigné du joueur, l'autre composé de touches blanches, qui est plus bas, et dont le joueur est plus près. Si donc on présente la main horizontalement sur le double clavier d'un piano, on trouvera que les trois doigts du milieu porteront naturellement, à raison de leur plus grande longueur, sur le clavier de touches noires, tandis que le petit doigt et le pouce porteront sur le clavier de touches blanches. On voit donc que, par la nature même des choses, les trois doigts du milieu de chaque main doivent être spécialement affectés au clavier de touches noires, et le petit doigt et le pouce au clavier de touches blanches; d'où il résulte que les cinq doigts de chaque main sont également nécessaires, et doivent être également employés dans le doigter du piano.

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

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

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

On dira peut-être qu'il pourrait être utile en servant à embrasser un accord composé de cinq notes; ce qui serait impossible avec quatre doigts seulement: mais je réponds à cela qu'il n'y a que l'accord de neuvième qui soit composé de cinq notes, et que lorsque les compositeurs l'emploient, ils mettent toujours à la main gauche la première note de l'accord; ce qui ne fait que quatre notes pour la main droite. Ainsi on doit fixer la position fondamentale et habituelle de la main, à celle qui la place le plus favorablement pour frapper l'accord parfait, y compris son octave; ce qui ne constitue en

tout que quatre notes: dès-lors l'intervalle extrême ne doit être pincé qu'avec le pouce et le quatrième doigt, parce que d'abord ces deux doigts extrêmes embrassent facilement telle étendue que ce soit d'intervalle qui peut se rencontrer dans les compositions musicales, et ensuite parce que leur emploi laisse deux doigts intermédiaires dont on a seulement besoin pour frapper un accord complet.

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

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

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

Puisque le pouce est beaucoup plus court que le deuxième, le troisième et le quatrième doigts, il faut établir comme la meilleure position de la main, celle qui est plus propre à faire disparaître autant que possible les différences qui existent entre les longueurs des quatre doigts: or, c'est évidemment le but qu'on atteint en tenant le pouce droit et vertical, et en courbant les trois doigts du milieu; mais si en courbant ces trois doigts, on écartait trop du clavier la paume de la main, sa situation se rapprocherait trop de la situation horizontale; et alors, en conséquence de ce que j'ai dit plus haut, la différence de longueur des trois doigts du milieu resterait encore assez grande pour être forcé d'enfoncer plus le troisième doigt que le quatrième, et le quatrième que le deuxième; ce qui serait évidemment très-défectueux. Il faut donc, en diminuant par leur courbure les trois doigts du milieu, n'être pas obligé d'enfoncer plus l'un que l'autre; et pour y parvenir, il faut que la paume de la main soit assez près du clavier pour que la partie des trois doigts du milieu, qui n'est point enfoncée dans les intervalles des *cordes*, soit presque verticale.

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

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

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

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

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

## CHAPITRE II.

### CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LE DOIGTER.

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

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

L'enseignement du doigter est ce qui constitue principalement la difficulté d'une bonne méthode. S'il existe à cet égard des principes généraux propres à guider constamment l'élève sur la meilleure disposition de ses doigts pour exécuter tous les passages qui se présenteront sous ses yeux, il faut sans doute commencer par les exposer: mais je suis forcé d'en convenir; la combinaison de sept notes seulement avec leurs dièzes et leurs bémols, quoique paraissant au premier coup d'oeil très-bornée, peut représenter néanmoins en musique un si grand nombre de passages différens qu'on

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

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

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

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

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

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

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

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

Tel est le plan de cette méthode. La classification des difficultés est une idée très-simple sans doute; mais l'ordre de cette classification n'était peut-être pas aussi facile à trouver qu'on serait d'abord tenté de le croire: c'est cependant en cela que j'attache principalement le mérite de cette méthode, si on lui en trouve un peu; et c'est le seul avantage que je puisse me flatter d'avoir sur tous les auteurs qui ont traité avant moi le même sujet, et dont plusieurs ont un talent si généralement et si justement reconnu pour l'enseignement (1).

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

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

### PREMIER PRINCIPE.

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

La raison de ce principe est très-simple. La vitesse est une des principales qualités qui constitue l'exécution. Il ne faut donc pas multiplier inutilement les mouvemens; car si je puis exécuter un trait en n'employant qu'un seul mouvement, je l'exécuterai évidemment plus vite que si j'y emploie

---

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

plusieurs mouvemens successifs. On doit donc regarder comme fondamental le premier principe, et je serai en conséquence dans le cas d'y renvoyer souvent.

### SECOND PRINCIPE.

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

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



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

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

### TROISIÈME PRINCIPE.

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

Je suppose, par exemple, qu'il faille exécuter le trait suivant tiré du N. 4 des exercices de secondes. (CHAPITRE IV).



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



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

de mouvemens précisément double.

### QUATRIÈME PRINCIPE.

*Toutes les fois que dans un passage il se trouve deux, trois ou quatre notes qui montent ou descendent dans le même sens, soit diatoniquement, soit par intervalles, et que dans ce dernier cas les intervalles n'excèdent pas la quarte, ces notes doivent être pincées par ce que j'appelle le doigter consécutif, c'est-à-dire, par deux, ou trois, ou quatre doigts qui se suivent immédiatement.*

Ce principe peut être énoncé de cette autre manière:

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

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

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

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

### CINQUIÈME PRINCIPE.

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

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

Développons à présent ces premiers principes par quelques exemples.

Le trait du N. 5 des exercices de seconde, Chap. IV, est une série de passages semblables, composés tous de trois notes: or, on voit d'abord dans cet exemple que, conformément au cinquième principe, tous les passages du trait ascendant, excepté le premier, sont doigtés de la même manière, 1, 2, 3; et tout ceux du trait descendant, excepté le premier, sont doigtés aussi de la même manière, 3, 1, 2.

On doit observer ensuite que dans le trait ascendant, il y a de distance en distance trois notes qui se suivent diatoniquement, savoir, *mi, fa, sol; fa, sol, la; sol, la, si*, etc.; et que, con-

formément au quatrième principe, toutes ces notes, trois par trois, sont chiffrées du *doigter consécutif*, 3, 2, 1, en vertu duquel les doigts se suivent immédiatement.

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

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

### SIXIÈME PRINCIPE.

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

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

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

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

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



Il y a dans ce trait des passages semblables que j'ai indiqués par une barre placée au dessus,



le quatrième doigt, les trois notes consécutives, *re, ut, re*, de la première mesure, *ut, si, ut*; *si, la, si*, de la seconde, etc. de les pincer en employant deux doigts de si inégales grandeurs, avec la même force et la même netteté qu'en y employant le quatrième et le troisième doigts dont les longueurs sont presque égales? Ne faut-il pas en outre, pour *accrocher* la corde avec le petit doigt (seule manière d'en tirer du son); ne faut-il pas, dis-je (ce petit doigt étant plus court de près d'un pouce que le quatrième) contourner la main du côté de la colonne, en la dérangeant ainsi de la situation arrondie qu'elle doit avoir? Si, d'un côté, on peut se dispenser de contourner ainsi la main en employant le petit doigt pour qu'il puisse tirer du son de la corde, et si, d'un autre côté, on peut s'en dispenser entièrement, en exécutant le trait d'une autre manière, cette autre manière ne doit-elle pas être préférée, comme évitant un mouvement inutile et dès-lors nuisible, conformément au premier principe, parce qu'il ralentit nécessairement l'exécution? Or, cette autre manière d'exécuter le trait, existe, et c'est celle à laquelle j'ai cru devoir me fixer.

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



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

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

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

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

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

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

moelleux et plus lié que si je détachais les deux notes.

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

### SEPTIÈME PRINCIPE.

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

Lorsque je doigte ainsi la gamme :



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

On suit le même procédé, mais en les renversant, dans la gamme descendante. ( Voy. le N. 3 des exercices des gammes ). Ainsi tandis que dans la gamme ascendante, le quatrième doigt, et ensuite le troisième et le deuxième, passent par dessous le pouce, on fait le contraire dans la gamme

descendante, en faisant passer le ponce, et ensuite le deuxième et le troisième doigt par dessus le quatrième : cette manière de passer ainsi, ou tous les doigts par dessous le ponce dans les traits ascendants, ou par dessus le quatrième doigt dans les traits descendants, est ce qui constitue essentiellement un bon doigter, et il a lieu toutes les fois que la main change de position, après avoir pincé trois notes seulement ou même deux, comme après en avoir pincé quatre.

#### RÈGLE GÉNÉRALE :

*Dans tous changements de position de la main, le doigt le plus élevé si la main descend, ou le plus bas si la main monte, doit se diriger, aussi-tôt qu'il a pincé la corde, vers la nouvelle corde qu'il doit pincer, en passant par dessus les autres doigts si la main descend, et par dessous si elle monte.*

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

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

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

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

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

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

# CHAPITRE III.

## EXERCICES DE GAMMES.

Avant de procéder à cette première étude, je ne saurais trop exhorter l'élève à relire avec attention tout ce que j'ai dit sur ce sujet au chapitre II, dans l'explication détaillée du septième principe général: c'est de la parfaite observation de tous les exercices du présent chapitre III, que dépend essentiellement une exécution sûre et brillante sur la harpe.

Il faut d'abord se bien exercer sur le passage de tous les doigts par dessous le pouce dans les gammes montantes, et par dessus le quatrième doigt dans les gammes descendantes, de manière 1<sup>o</sup> que l'oreille ne puisse pas sentir un intervalle plus marqué entre la quatrième et la cinquième note, dans les gammes simples; entre la douzième et la treizième, dans les gammes triples, qu'entre toutes les autres notes; 2<sup>o</sup> et que les quatre premières notes étant pincées, les quatre doigts se trouvent placés ensemble, et presque à la fois sur les quatre notes suivantes.

Je préviens en outre ici, une fois pour toutes (et que l'élève ne perde jamais de vue ce précepte), que lorsque le même passage est écrit pour la main gauche comme pour la main droite, toutes les notes de la basse doivent être frappées identiquement avec celles du dessus.

Comme tout le monde est moins adroit de la main gauche que de la main droite, il est essentiel de ne jamais mettre les deux mains ensemble que lorsqu'on sera sûr de leur parfaite égalité: il faut donc les exercer séparément jusqu'à ce que les traits se fassent également bien des deux mains, et ce sera seulement alors qu'il faudra les mettre ensemble; autrement la main gauche retarderait la main droite, et l'élève courrait le risque de ne jamais acquérir l'égalité et la netteté dans son jeu.

### Exercices de Gammes.

Gammes d'une octave, en montant et descendant.

Exercice 1<sup>er</sup>

Gamme de deux octaves, en montant et descendant.

Ex. 2.

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

Ex. 3.

Ex. 4.

First system of musical notation for Exercise 4. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a series of ascending and descending eighth-note patterns. The first measure of the treble staff has fingerings 4, 3, 2, 1 written above it. The first measure of the bass staff has fingerings 4, 3, 2, 1 written above it.

Second system of musical notation for Exercise 4, continuing the eighth-note patterns from the first system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat and the time signature is common time.

Ex. 5.

First system of musical notation for Exercise 5. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat and the time signature is common time. The music features eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4 written above the first measure of both staves.

Second system of musical notation for Exercise 5, continuing the eighth-note patterns from the first system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat and the time signature is common time.

Ex. 6.

First system of musical notation for Exercise 6. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat and the time signature is common time. The music features eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4 written above the first measure of both staves.

Second system of musical notation for Exercise 6, continuing the eighth-note patterns from the first system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat and the time signature is common time.

Differentes. Gammes

Ex 7.

Exercise 7 consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff contains an ascending scale with fingerings: +3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4. The lower staff contains a descending scale with fingerings: + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4.

Ex 8

Exercise 8 consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff contains an ascending scale with fingerings: +3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4. The lower staff contains a descending scale with fingerings: + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4.

Ex 9

Exercise 9 consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff contains an ascending scale with fingerings: +3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4. The lower staff contains a descending scale with fingerings: + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4.

Differentes Gammes.

Ex. 10.

Exercise 10 consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff contains an ascending scale with fingerings: 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4. The lower staff contains a descending scale with fingerings: 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4.

Ex II.

Exercise 11 consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff contains an ascending scale with fingerings: 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4. The lower staff contains a descending scale with fingerings: 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4.

Ex 12.

Exercise 12 consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff contains an ascending scale with fingerings: 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4. The lower staff contains a descending scale with fingerings: 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 4 1 2 3 4.

Ex. 13.

Ex. 14.

### Gammes où il faut glisser le quatrième doigt et le pouce.

J'indique dans l'exercice 15 qu'il faut glisser le quatrième doigt sur les deux premières notes de chaque Gamme ascendante, et le pouce sur les deux premières notes de chaque Gamme descendante. L'élève doit se rappeler ici ce que j'ai dit dans toutes les explications qui précèdent le septième principe. C'est pour gagner un doigt qu'on glisse le pouce ou le quatrième doigt, afin d'avoir la main entièrement libre lorsque la gamme est finie, pour commencer la gamme suivante, savoir, avec le quatrième doigt si elle est ascendante, ou avec le pouce si elle est descendante.

Il y a cependant des cas où l'on commence le trait ascendant avec le troisième doigt, comme dans les exercices 16 et 17, ou même avec le second doigt comme dans l'exercice 18 du présent chapitre; mais cette exception rentre dans la règle; elle n'a lieu qu'afin de commencer le trait suivant, qui est descendant, avec le pouce, car c'est toujours par lui, sans aucune exception, qu'on doit commencer les traits descendants.

Il ne me reste plus qu'une observation très essentielle à faire sur la manière de glisser le doigt. Il faut que la note sur laquelle le doigt est glissé soit cependant tirée assez ferme pour rendre identiquement autant de son que toutes les autres notes, et que la main conserve bien la position indiquée dans le 1<sup>er</sup> chapitre, sans faire aucun mouvement.

Ex. 15.

Gammes commençant par le troisième doigt.

Ex. 16.

Ex. 17.

Gamme commençant par le second doigt.

Ex. 18.

# CHAPITRE IV.

## Exercices de Secondes.

Exercice 1<sup>er</sup>

Ex. 2.

Ex. 3.

Ex. 4.

# CHAPITRE V.

## Exercices de Tierces.

Exercice 1<sup>er</sup>

Ex. 2

Ex. 3

1 2 1 3 2 1 3 2, 1 2 1 3 2 1 3 2, 1 2 1 3 2 1 3 2, 1 2 1 3 2 1 3 2

1 2 1 2 3 1 2 1, 2 3 1 2 3 1 2 1, 1 2 1 2 3 1 2 1, 1 2 1 2 3 1 2 1

Ex. 4

1 2 1 2 1 2 1 2, 1 2 1 2 1 2 1 2, 1 2 1 2 1 2 1 2, 1 2 1 2 1 2 1 2

1 2 1 2 1 2 1 2, 1 2 1 2 1 2 1 2, 1 2 1 2 1 2 1 2, 1 2 1 2 1 2 1 2

Ex. 5

3 2 1 3 2 1 3 2 1, 3 2 1 3 2 1 3 2 1, 3 2 1 3 2 1 3 2 1, 3 2 1 3 2 1 3 2 1

Ex. 6

1 2 3 1 2 3 1 2 3, 1 2 3 1 2 3 1 2 3, 1 2 3 1 2 3 1 2 3, 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Ex. 7

2 1 3 2 1 3 2 1 3, 2 1 3 2 1 3 2 1 3, 2 1 3 2 1 3 2 1 3, 2 1 3 2 1 3 2 1 3

Ex 8

Exercise 8 consists of two staves. The treble staff begins with a sequence of eighth notes: 1 2 3 2 1 3 2 1 2 3 2 1 2 3 1 2 3 1. The bass staff begins with: 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2. Both staves continue with similar rhythmic patterns throughout the exercise.

Ex 9

Exercise 9 consists of two staves. The treble staff begins with a sequence of eighth notes: 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2. The bass staff begins with: 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2. Both staves continue with similar rhythmic patterns throughout the exercise.

Ex 10

Exercise 10 consists of two staves. The treble staff begins with a sequence of eighth notes: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3. The bass staff begins with: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3. Both staves continue with similar rhythmic patterns throughout the exercise.

Quand la première des trois est longue comme dans l'exercice II on doigte ce passage ainsi.

Ex 11

Exercise 11 consists of two staves. The treble staff begins with a sequence of eighth notes: 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2. The bass staff begins with: 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2. Both staves continue with similar rhythmic patterns throughout the exercise.

Ex 12

Exercise 12 consists of two staves. The treble staff begins with a sequence of eighth notes: 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2. The bass staff begins with: 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2. Both staves continue with similar rhythmic patterns throughout the exercise.

Ex 13

Exercise 13 consists of two staves. The treble staff begins with a sequence of eighth notes: 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1. The bass staff begins with: 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3. Both staves continue with similar rhythmic patterns throughout the exercise.

Ex 13

Exercise 13 consists of two staves. The treble staff begins with a sequence of eighth notes: 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3. The bass staff begins with: 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3. Both staves continue with similar rhythmic patterns throughout the exercise.

A musical exercise consisting of two staves (treble and bass clef) in a 2/4 time signature. The piece features intricate fingering patterns, including triplets and groups of four and five notes. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and technical challenge.

Ex. 14.

Exercise 14, consisting of two staves in a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering instructions (1, 2, 3) above and below the notes.

A musical exercise consisting of two staves in a 2/4 time signature. The piece is characterized by frequent triplet patterns in both the treble and bass clefs, with fingering numbers 1, 2, and 3 clearly marked above the notes.

Ex. 15.

Exercise 15, consisting of two staves in a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering instructions (1, 2, 3) above and below the notes.

A musical exercise consisting of two staves in a 2/4 time signature. The piece is characterized by frequent triplet patterns in both the treble and bass clefs, with fingering numbers 1, 2, and 3 clearly marked above the notes.

Ex. 16.

Exercise 16, consisting of two staves in a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering instructions (1, 2, 3) above and below the notes.

A musical exercise consisting of two staves in a 2/4 time signature. The piece is characterized by frequent triplet patterns in both the treble and bass clefs, with fingering numbers 1, 2, and 3 clearly marked above the notes.

Ex. 17

First system of musical notation for Exercise 17. It consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The music features a series of eighth-note patterns with fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. The patterns are: Treble: 1 2 3 2 1 2 3 2 | 1 2 3 2 | 1 2 3 1; Bass: 1 2 3 2 1 2 3 2 | 1 2 3 2 | 1 2 3 1.

Second system of musical notation for Exercise 17. It consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The music features a series of eighth-note patterns with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The patterns are: Treble: 1 2 3 1 | 2 3 4 1 | 2 3 4 1 | 3; Bass: 1 2 3 1 | 2 3 4 1 | 2 3 4 1 | 3.

Ex. 18

First system of musical notation for Exercise 18. It consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The music features a series of eighth-note patterns with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The patterns are: Treble: 1 + 3 2 | 1 + 3 2 | 1 + 3 2 | 1 3 2 1; Bass: 1 + 3 2 | 1 3 2 1 | 1 3 2 1 | 1 3 2 1.

Second system of musical notation for Exercise 18. It consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The music features a series of eighth-note patterns with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The patterns are: Treble: 1 3 2 1 | 2 3 2 1 | 2 3 2 1 | 1 3 2 1; Bass: 1 3 2 1 | 2 | 1 3 2 1 | 1 3 2 1.

Ex. 19

First system of musical notation for Exercise 19. It consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The music features a series of eighth-note patterns with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The patterns are: Treble: 3 2 1 4 | 3 2 1 4 | 3 2 1 4 | 3 2 1 4; Bass: 3 2 1 4 | 3 2 1 4 | 3 2 1 4 | 3 2 1 4.

Second system of musical notation for Exercise 19. It consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The music features a series of eighth-note patterns with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The patterns are: Treble: 3 2 1 2 | 3 2 1 2 | 3 2 1 2 | 3 2 1 2; Bass: 3 2 1 2 | 3 2 1 2 | 3 2 1 2 | 3 2 1 2.

20.

1 2 1 3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 3 2 1 3 2 1

1 2 1 3 2 1 1 2 1 3 2 1 1 2 1 3 2 1

Ex 21.

3 3 2 1 2 3 3 2 1 2 3 3 2 1 2 3 3 2 1 2

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

Ex 22.

1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2

1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2

# CHAPITRE VI. Exercices de Quartes.

Exercice  
1<sup>er</sup>

Ex. 2.

Ex. 3.

Ex. 4.

Ex. 5.

Ex. 6

1 2 1 2 1 2 1 2  
1 2 1 2

Ex. 7.

3 2 1 2 3 2 1 2  
3 2 1 2

3 2 1 2 3 2 1 2  
3 2 1 2 3 2 1 2

Ex. 8.

1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2  
2 1 2 3 1 2

Ex. 9.

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

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

Ex. 10.

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

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

# CHAPITRE VII

## Exercices de Quintes

Exercice 1<sup>er</sup>

Ex 2

Ex 3

Ex 4



Ex 7

Exercise 7 consists of two systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first system includes fingerings: + 3 2 3 4 3 1 in the bass staff and + 3 2 1 in the treble staff. The second system includes fingerings: + 3 2 3 + 3 2 1 in the treble staff and 4 3 2 3 4 3 2 1 in the bass staff. The piece concludes with a double bar line.

Ex 8

Exercise 8 consists of two systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first system includes fingerings: ou 1 2 3 + 3 2 1 3 in the treble staff, ou 1 2 3 4 3 2 1 3 in the bass staff, and 1 1 2 3 + 3 2 4 in the bass staff. The second system includes fingerings: 1 1 2 3 + 3 2 4 in the bass staff. The piece concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth-note patterns with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and accents. The lower staff has a bass clef and contains similar eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

Ex 9

Handwritten musical score for Exercise 9. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth-note patterns with various fingering numbers (1, 2, 3) and accents. The lower staff has a bass clef and contains similar eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

Ex 10

Handwritten musical score for Exercise 10. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth-note patterns with various fingering numbers (1, 2) and accents. The lower staff has a bass clef and contains similar eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

# CHAPITRE VIII.

## Exercices de Sixtes.

Exercice 1<sup>er</sup>

Ex 2

Ex 3

Ex 4

Ex 5

Ex 6

Ex 7

The image displays seven musical exercises, labeled 'Exercice 1<sup>er</sup>' through 'Ex 7', arranged vertically. Each exercise is presented as a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The exercises are written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above or below notes. Some exercises feature triplet markings (e.g., '3' over a group of notes). The exercises progress in difficulty, with Ex 7 being the most complex, involving more intricate rhythmic patterns and fingerings.

Ex 8

Ex 9

Ex 10

Ex 11

Ex 12

Ex 13

Ex 14

Ex 15

Ex. 12.

Ex. 12. Musical notation for piano accompaniment, consisting of two systems. Each system has a treble and bass staff. The first system includes fingerings: 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2. The second system includes fingerings: 3, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2.

Ex. 13.

Ex. 13. Musical notation for piano accompaniment, consisting of two systems. Each system has a treble and bass staff. The first system includes fingerings: 2, 1, 3, 2, 1, 3. The second system includes fingerings: 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3.

Ex. 14.

Ex. 14. Musical notation for piano accompaniment, consisting of two systems. Each system has a treble and bass staff. The first system includes fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The second system includes fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1.

Ex. 15.

Ex. 15. Musical notation for piano accompaniment, consisting of two systems. Each system has a treble and bass staff. The first system includes fingerings: 3, 1, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3. The second system includes fingerings: 3, 1, 2, 4, 3.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and fingerings: 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and fingerings: 3 1 2 3, 4 1 2 3, 3 1 2 3, 3 1 2 3, 3 1 2 3, 3 1 2 3, 3 1 2 3, 3 1 2 3.

Ex 16.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and fingerings: 2 1 3, 2 1 3, 2 1 3, 2 1 3, 2 1 3, 2 1 3, 2 1 3, 2 1 3. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and fingerings: 3 2 1, 3 2 1, 3 2 1, 3 2 1, 3 2 1, 3 2 1, 3 2 1, 3 2 1.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and fingerings: 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and fingerings: 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1, 2 1 3 1.

Ex 17.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and fingerings: 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and fingerings: 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and fingerings: 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and fingerings: 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3, 3 2 3.

Ex. 18

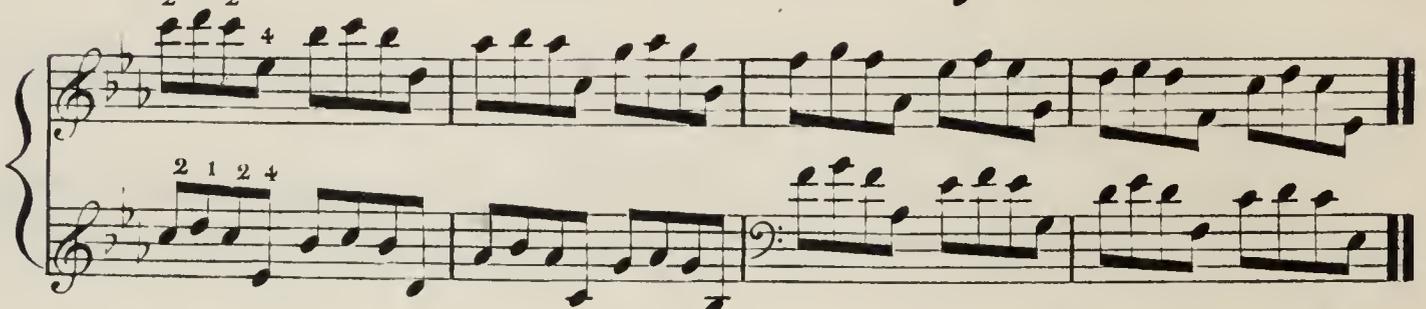
The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and fingerings: 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and fingerings: 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1.

The seventh system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and fingerings: 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and fingerings: 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1, 1 2 1.

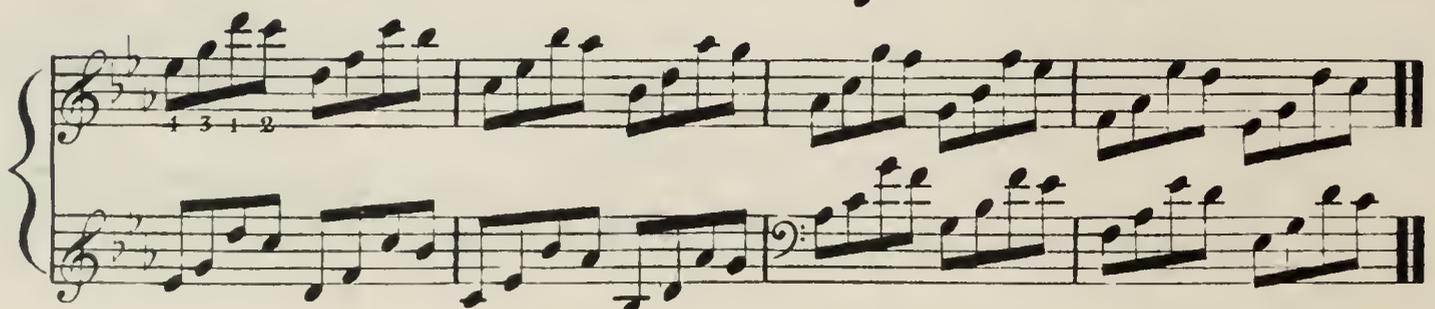
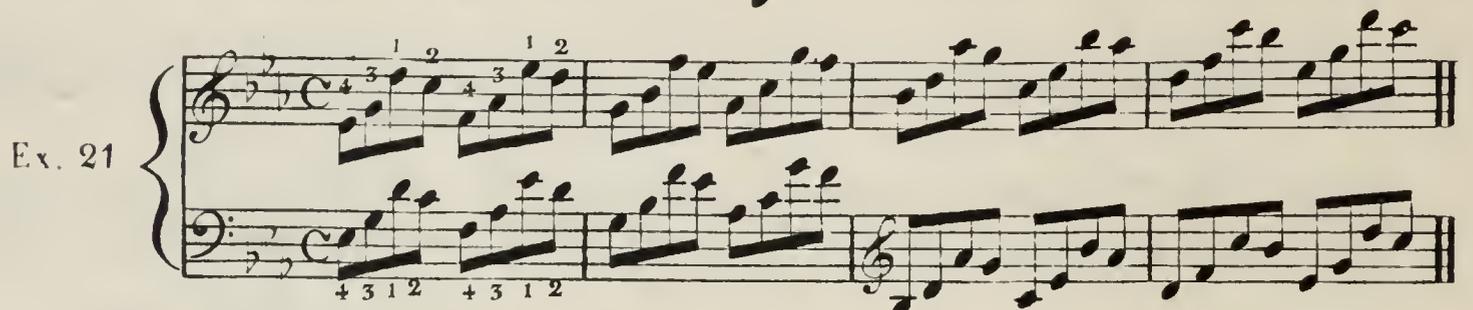
Ex 19



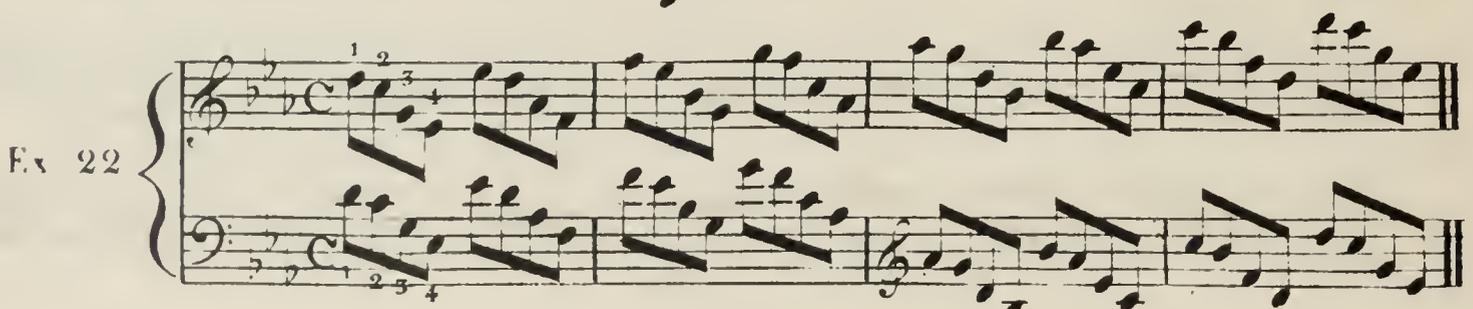
Ex 20



Ex. 21



Ex 22



Ex. 23

The first system of Exercise 23 consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4 indicated above the first four notes. The bass staff contains a similar rhythmic pattern with fingerings 1, 2, 3, 4. Both staves feature slurs and accents.

The second system of Exercise 23 is a grand staff with treble and bass staves. It includes complex fingerings such as 1 2 3 4 and 1 2 3 4, along with slurs and accents. The bass staff has a prominent bass line.

The third system of Exercise 23 consists of two staves. The treble staff has fingerings 1 2 3 4 and 1 2 above the notes. The bass staff has fingerings 4 1 2 3. Slurs and accents are used throughout.

Ex. 24

The first system of Exercise 24 is a grand staff with treble and bass staves. It features complex fingerings like 1 2 3 4 and 3 2 1 1 2 3 4, along with slurs and accents.

The second system of Exercise 24 is a grand staff with treble and bass staves. It includes fingerings such as 3 2 1 1 2 3 4 and 1 1 2 3 4, with slurs and accents.

Ex. 25

The first system of Exercise 25 is a grand staff with treble and bass staves. It features fingerings like 1 2 3 4 and 1 2 3 4, along with slurs and accents.

The second system of Exercise 25 is a grand staff with treble and bass staves. It includes fingerings such as 1 2 3 4 and 1 2 3 4, with slurs and accents.

# CHAPITRE IX

## Exercices de Septiemes

Exercice 1er

Ex 2

Ex 3

4

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3. The notes are grouped in pairs across the staves.

Ex 5.

The second system of Exercise 5 shows more complex rhythmic patterns. Fingerings include 1 2 3 2 1 and 4 3 2 1. The notes are primarily eighth notes, with some sixteenth notes in the bass line.

The third system of Exercise 5 includes a double bar line. Fingerings like 4 3 2 1 are used. The notation continues with eighth and sixteenth notes in both staves.

The fourth system of Exercise 5 continues the exercise. Fingerings 4 3 2 1 are prominent. The piece concludes with a double bar line.

Ex 6.

The first system of Exercise 6 features a treble and bass clef. Fingerings include 1 2 3 1 2 3 4. The notes are eighth notes, with some sixteenth notes in the bass line.

The second system of Exercise 6 includes a double bar line. Fingerings like 1 2 3 1 2 3 4 are used. The notation continues with eighth and sixteenth notes in both staves.

The third system of Exercise 6 continues the exercise. Fingerings 1 2 3 1 2 3 4 are prominent. The piece concludes with a double bar line.

# CHAPITRE X.

## Exercices d'Octaves.

Exercice  
1<sup>er</sup>

First system of musical notation for Exercise 1. It consists of two staves, treble and bass clef, in C major and common time. The music features eighth-note octave runs in both hands, with fingerings 1, 2, 3, 4 indicated above the notes.

Ex. 2.

Second system of musical notation for Exercise 2. It consists of two staves, treble and bass clef, in C major and common time. The music features eighth-note octave runs in both hands, with fingerings 1, 2, 3, 4 indicated above the notes.

x 3

Third system of musical notation for Exercise 3. It consists of two staves, treble and bass clef, in C major and common time. The music features eighth-note octave runs in both hands, with fingerings 1, 2, 3 indicated above the notes.

Second system of musical notation for Exercise 3. It consists of two staves, treble and bass clef, in C major and common time. The music features eighth-note octave runs in both hands, with fingerings 4, 3, 2, 1 indicated above the notes.

Ex 4

Fourth system of musical notation for Exercise 4. It consists of two staves, treble and bass clef, in C major and common time. The music features eighth-note octave runs in both hands, with fingerings 1, 2, 3 indicated above the notes.

Second system of musical notation for Exercise 4. It consists of two staves, treble and bass clef, in C major and common time. The music features eighth-note octave runs in both hands, with fingerings 3, 4 indicated above the notes.

Ex: 5

First system of musical notation for Exercise 5, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 5/8 time and B-flat major. The music features eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4 indicated above the notes.

Second system of musical notation for Exercise 5, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 5/8 time and B-flat major. The music features eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4 indicated above the notes.

Ex: 6.

First system of musical notation for Exercise 6, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 5/8 time and B-flat major. The music features eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4 and 3 2 1 4 indicated above the notes.

Second system of musical notation for Exercise 6, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 5/8 time and B-flat major. The music features eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4 indicated above the notes.

Ex 7

First system of musical notation for Exercise 7, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 5/8 time and B-flat major. The music features eighth-note patterns with fingerings 1, 2 indicated above the notes.

Ex 8

First system of musical notation for Exercise 8, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 5/8 time and B-flat major. The music features eighth-note patterns with fingerings 1, 2 indicated above the notes.

x 9.

x 10.

x 11.

x 12.

x 13.

Ex. 14.

Ex. 15.

The first system of Ex. 15 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a series of eighth-note chords with fingerings 1 2 1 above the first three notes. The bass staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains a series of eighth-note chords with fingerings 1 2 1 4 above the first four notes.

Ex. 16.

The first system of Ex. 16 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a series of eighth-note chords with fingerings 1 2 1 above the first three notes. The bass staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains a series of eighth-note chords with fingerings 1 2 1 above the first three notes.

Ex. 17.

The first system of Ex. 17 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). It contains a series of eighth-note chords with fingerings 1 3 2 1 2 3 1 above the first seven notes. The bass staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains a series of eighth-note chords with fingerings 1 3 2 1 2 3 1 above the first seven notes.

The second system of Ex. 17 consists of two staves. The treble staff continues the eighth-note chord sequence with fingerings 1 3 2 1 2 3 1 above the first seven notes. The bass staff continues the eighth-note chord sequence with fingerings 1 3 2 1 2 3 1 above the first seven notes.

The third system of Ex. 17 consists of two staves. The treble staff continues the eighth-note chord sequence with fingerings 1 3 2 1 2 3 1 above the first seven notes. The bass staff continues the eighth-note chord sequence with fingerings 1 3 2 1 2 3 1 above the first seven notes.

Ex 18

Exercise 18 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in C major, 4/4 time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Fingerings are indicated as 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 in both hands. The second system continues the exercise with similar fingerings: 3, 4, 3, 2, 1 in the right hand and 2, 3, 4, 3, 2, 1 in the left hand.

Ex 19

Exercise 19 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in C major, 4/4 time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Fingerings are indicated as 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 in both hands. The second system continues the exercise with similar fingerings: 2, 3, 4, 3, 2, 1 in the right hand and 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 in the left hand.

Ex 20

Exercise 20 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in C major, 4/4 time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Fingerings are indicated as 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 in both hands. The second system continues the exercise with similar fingerings: 4, 3, 2, 1 in the right hand and 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 in the left hand.

## Exercices

Pour accoutumer à pincer les intervalles éloignés.

Main droite en montant.

Main droite en descendant.

Main gauche en montant.

Main gauche en descendant.

## CHAPITRE XI.

## INTERVALES PLAQUÉS.

On appelle *Intervalles* ou *Accords plaqués* plusieurs notes frappées ensemble; dans les intervalles plaqués, il est permis de prendre plusieurs notes de suite avec les mêmes doigts, lorsque le mouvement n'est pas très vif.

## Exercices de Tierces plaquées.

Main droite.

Exer. 1<sup>er</sup>

Main gauche.

Ex. 2

Des deux mains.

Ex. 3

Ex. 4

Ex. 5.

Ex. 6.

Doigter pour un mouvement modéré.

Ex. 7.

Doigter pour un mouvement vif.

Ex. 8.

Ex. 9.

Ex. 10.

Manière de faire très vite une Gamme par tierces.

Ou glisse toujours le pouce.

Ex. 11.  
Main droite.

Ex. 12.  
Main gauche.

Ex. 13.  
Main droite.

Autre manière.

Mauvais.

Ex. 14.  
Main gauche.

Passage de tierces en glissant le pouce.

Ex. 15.  
Main droite.

Mauvais.

Ex. 16.  
Main gauche.

Autre manière.

Ex. 17.  
Main droite.

Ex. 18.

### Exercices de Quartes plaquées.

Une suite de Quartes est toujours accompagnée de la Sixte.

Exer. 1<sup>er</sup>

Ex. 2.

Gamme très vite en glissant le pouce comme dans les gammes par tierces.

Ex. 3.

Exer. 4.

Autre manière.

### Exercices de Sixtes plaquées.

Exer. 1<sup>er</sup>

EX. 2.

EX. 3.

Gamme très vite.

EX. 4.

Autre manière.

EX. 5.

Englissant le pouce.

EX. 6.

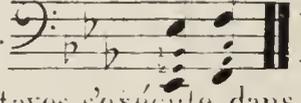
Autre manière.

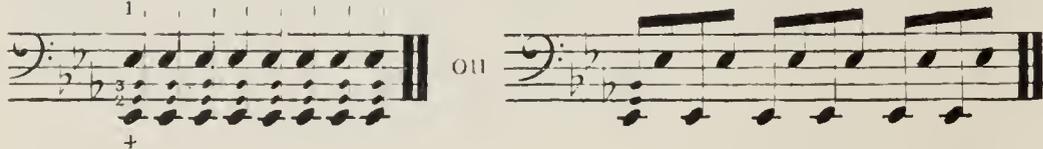
EX. 7.

### Exercices d'Octaves plaquées.

Eser. 1<sup>er</sup>

Exercise 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in a key with one flat (B-flat). The music features a sequence of octaves with fingerings '1 1' above the notes. There are '+' signs below the notes in the first measure of each staff, indicating finger placement.

Il faut bien se garder dans l'exercice précédent de poser les doigts libres de la main gauche, c'est-à-dire le 3<sup>me</sup> et le 2<sup>me</sup> doigts dans les cordes, pour servir de point d'appui, comme le font beaucoup de harpistes, ( Exemple.  ) cela gêne le mouvement de la main, surtout quand une suite d'octaves s'exécute dans un mouvement vif. Il est permis cependant de poser les doigts dans les cordes pour servir d'appui, lorsqu'une octave sur le même degré se répète plusieurs fois de suite; alors on appuie le 2<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup> doigts sur les cordes du Si et du Sol, sans les pincer, comme dans l'exemple suivant.

Exemple. 

The example shows two alternative ways to play octaves. The first shows fingerings '1 1 1 1 1 1 1 1' above the notes, with '+' signs below the notes in the first measure. The second shows a different fingering pattern.

### Exercices pour les grandes mains.

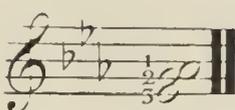
Ex. 2

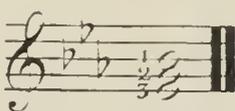
Ex. 3

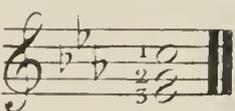
Ex. 4

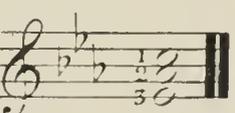
Exercises 2, 3, and 4 are grouped together. Each exercise consists of two staves. Exercise 2 shows fingerings '2 1 2 1' and '1 2 1 2' above the notes. Exercise 3 shows fingerings '1 1 1 1' above the notes. Exercise 4 shows fingerings '2 1 2 1' and '1 2 1 2' above the notes. '+' signs are used to indicate finger placement on the strings.

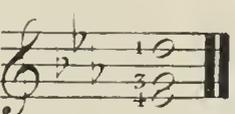
Lorsque deux intervalles plaqués se trouvent réunis, on les doigte ainsi

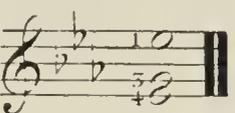
Intervale de Tierce et Quarte réunies.... 

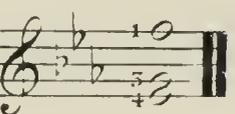
Intervale de Tierce et Quinte réunies.... 

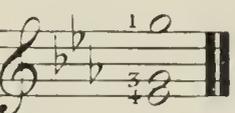
Intervale de Tierce et Sixte réunies..... 

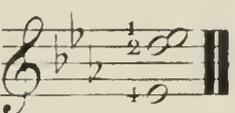
Intervale de Quarte et Sixte réunies..... 

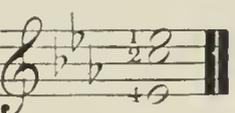
Intervale de Tierce et Septième réunies. 

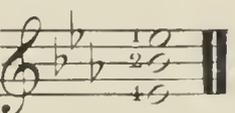
Intervale de Tierce et Octave réunies..... 

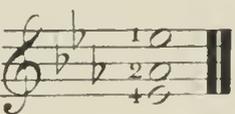
Intervale de Tierce et Neuvième réunies. 

Intervale de Tierce et Dixième réunies.. 

Intervale de Septième et Octave réunies. 

Intervale de Sixte et Octave réunies..... 

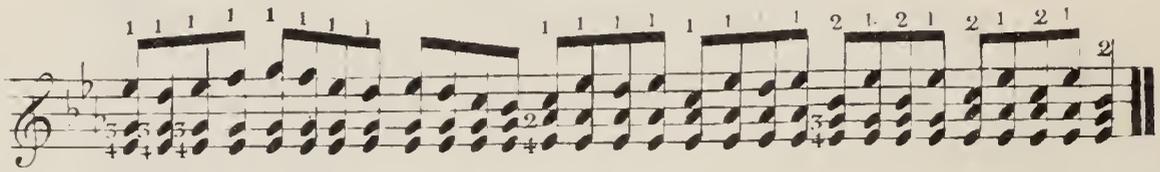
Intervale de Quinte et Octave réunies.... 

Intervale de Quarte et Octave réunies.... 

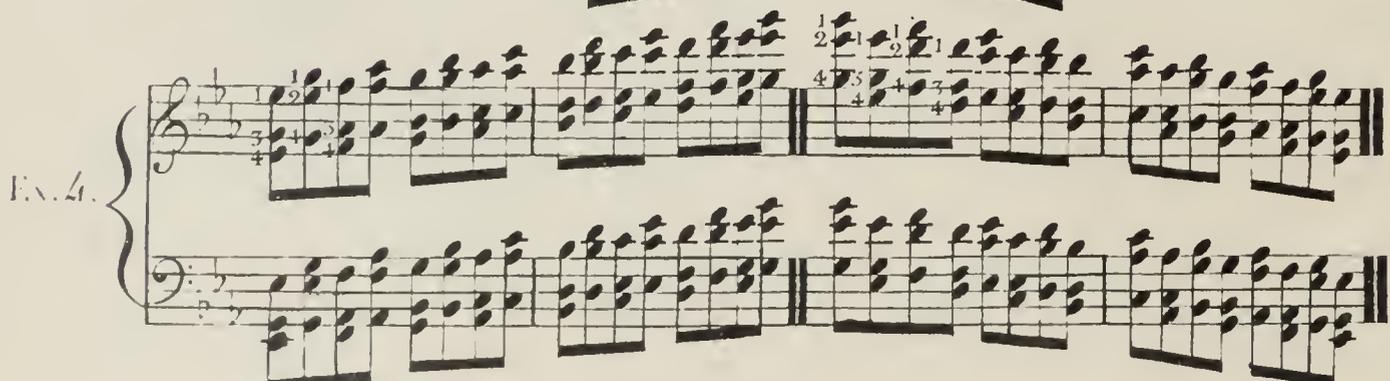
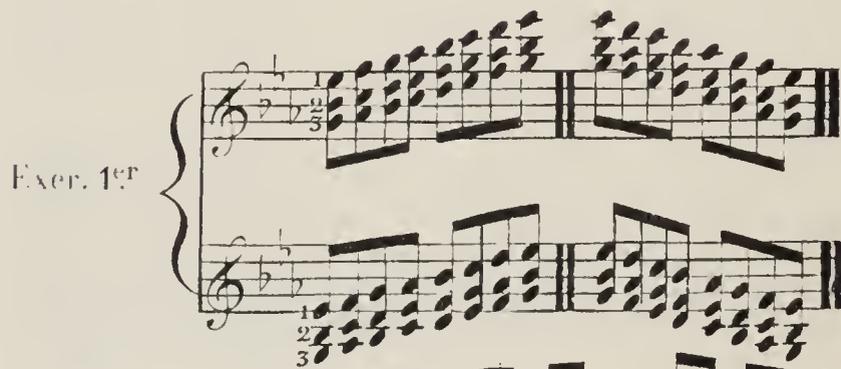
Le doigter des cinq premiers intervalles subit un changement quand ils sont suivis ou précédés d'autres notes, comme dans l'exemple suivant.



Quand on exécute une suite d'intervalles réunis dans un mouvement vif, il ne faut pas changer le doigter à chaque accord, il faut le doigter comme il suit:



### Exercices de deux Intervalles plaqués réunis,



## DES ACCORDS PLAQUÉS

Il est essentiel dans les Accords plaqués de placer les quatre doigts à la fois sur les quatre cordes qu'ils doivent pincer; de conserver le poignet de la main droite appuyé sur la table d'harmonie; de bien conserver la position de la main telle qu'elle a été prescrite dans le chapitre I; et enfin, de tirer bien ensemble les quatre cordes à la fois, chacune avec une force égale, de manière qu'aucun des quatre sons ne soit plus entendu que l'autre. Je crois devoir prévenir ici que la position des doigts, dans les Accords plaqués, terminés en haut et en bas par une tierce, et que j'ai marqués d'une croix, est plus difficile que dans les autres accords. Il faut donc que l'élève s'exerce à plaquer tous les accords avec une égale facilité; il convient en conséquence qu'il pince tous ces accords de suite, en s'attachant à les faire également entendre, et à les espacer bien également, sans que l'accord un peu plus difficile que les autres, puisse produire de ralentissement.

### Accords Flaqués.

Main droite.

Ex. 11.

Main gauche.

Ex. 12.

Des deux mains.

Ex. 13.

Exercices pour apprendre à pincer les accords lorsqu'ils sont éloignés les uns des autres

Main droite.

Ex. 19.

Main gauche.

Ex. 20.

## CHAPITRE XIII.

## ACCORDS ARPÉGÉS.

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

Signe pour arpéger un Accord } }

Accord arpégé

Effet.

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

L'arpègement commence toujours par les notes basses de l'accord.

Suite d'Accords arpégés.

Main droite.

Cordes arpégées

Fils

N. On n'arpège presque jamais une suite d'accords dans un mouvement vif, parce que l'arpègement prendroit trop de temps dans la mesure.

Accords arpégés de la main gauche.

Accord arpégé.

Effet

Accords arpégés.

Effets

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

Accord arpégé.

Effet.

Accords arpégés des deux mains.

Exemple.

On peut aussi arpéger les intervalles plaqués, et je conseille à l'élève, dans les morceaux lents surtout, d'arpéger le plus possible tous les intervalles plaqués, simples ou réunis. L'arpègement commence comme pour les accords plaqués, toujours par la note la plus basse.

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

### Exercices d'Arpèges pour les deux mains.

Exer. 1<sup>er</sup>

Exer. 2.

Exer. 3.

Exer. 4.

Exer. 5.

Ex 6

Ex 7

Ex 8

Ex 9

Ex 10

Ex 11

Ex 12

Ex 13

Ex 14

Ex 15

Ex 16

Ex 17

Ex 18

Ex 19

Ex 20

Ex 21

Ex: 22.

Ex: 23.

Ex 24

Ex: 25.

Ex: 26<sub>2</sub>

Ex 27

Ex: 28.

Ex: 29.

Ex: 30

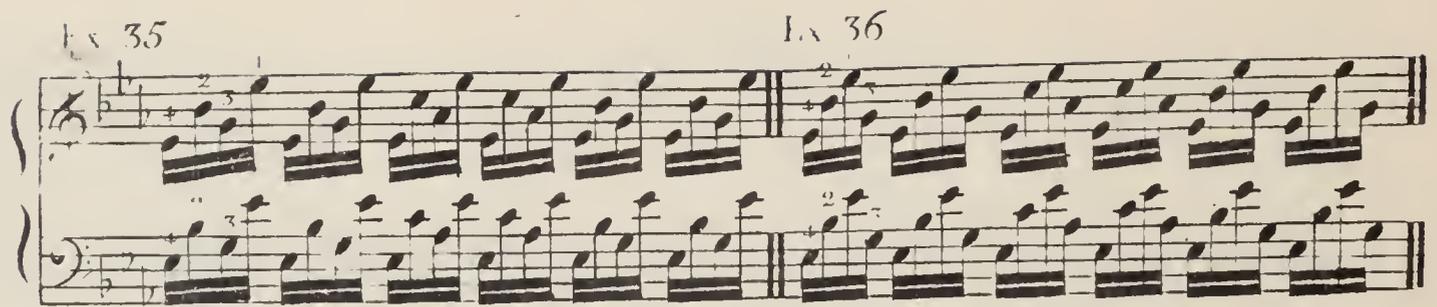
Ex: 31

Ex: 32<sub>1</sub>

Ex 33

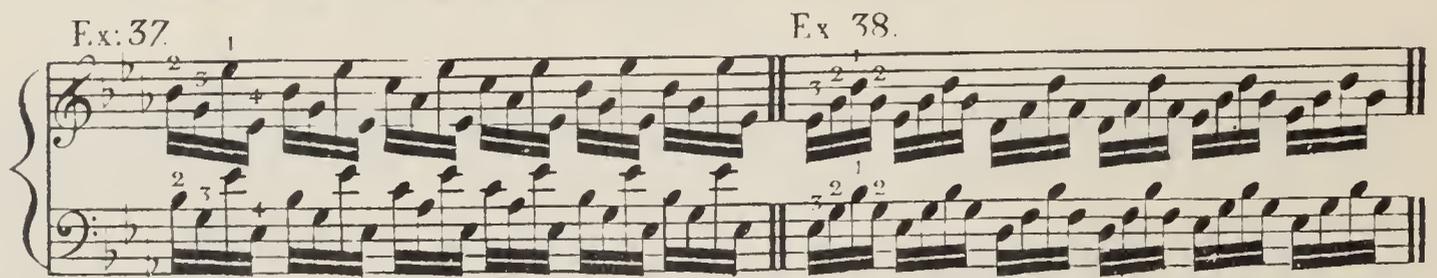
Ex 34

Ex 35 Ex 36



Exercises 35 and 36 are presented in a grand staff format. Exercise 35 consists of two measures, and Exercise 36 consists of three measures. Both exercises feature a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef melody. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Ex: 37 Ex 38



Exercises 37 and 38 are presented in a grand staff format. Exercise 37 consists of two measures, and Exercise 38 consists of three measures. Both exercises feature a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef melody. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Ex: 39 Ex: 40



Exercises 39 and 40 are presented in a grand staff format. Exercise 39 consists of two measures, and Exercise 40 consists of two measures. Both exercises feature a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef melody. Repeat signs (double bars with dots) are used to indicate repeated rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Ex: 41 Ex: 42



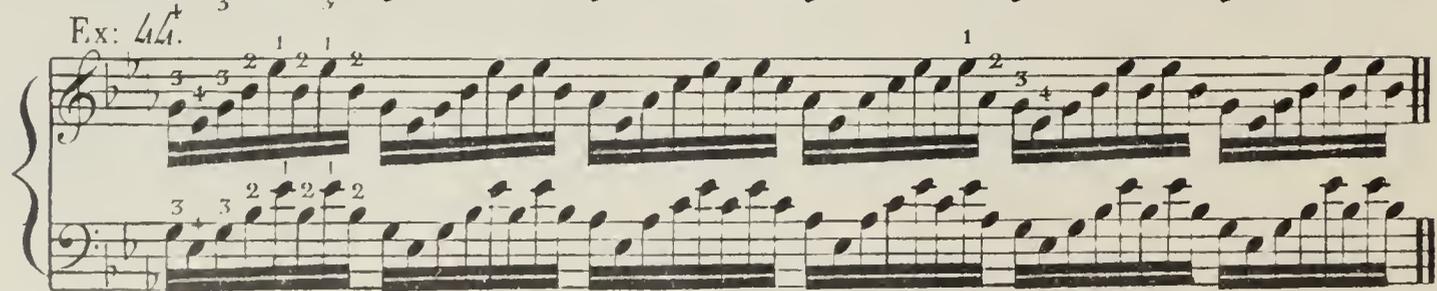
Exercises 41 and 42 are presented in a grand staff format. Exercise 41 consists of two measures, and Exercise 42 consists of two measures. Both exercises feature a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef melody. Repeat signs (double bars with dots) are used to indicate repeated rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Ex: 43



Exercise 43 is presented in a grand staff format and consists of four measures. It features a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef melody. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Ex: 44



Exercise 44 is presented in a grand staff format and consists of four measures. It features a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef melody. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Ex 45



Exercise 45 is presented in a grand staff format and consists of four measures. It features a piano accompaniment in the bass clef and a treble clef melody. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Below the bass clef staff, the fingerings 4 1 3 1 2 1 and 4 1 3 1 2 1 are written.

Ex: 46

2 1 3 1 4 1

Ex: 47

Ex: 48

Ex: 49

1 4 2 4 3 4

Ex: 50

Ex: 51

Ex: 52

1 2 3 4 3 2 1

This page contains ten systems of piano exercises, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The exercises are numbered as follows:

- Ex. 54:** Features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-5.
- Ex. 55:** Shows a sequence of chords and moving lines with slurs and accents.
- Ex. 56:** Includes a variety of rhythmic values and slurs.
- Ex. 57:** Features a pattern with slurs and accents.
- Ex. 58:** Shows a sequence of chords and moving lines with slurs and accents.
- Ex. 59:** Includes a variety of rhythmic values and slurs.
- Ex. 60:** Features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.
- Ex. 61:** Shows a sequence of chords and moving lines with slurs and accents.
- Ex. 62:** Includes a variety of rhythmic values and slurs.
- Ex. 63:** Features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.
- Ex. 64:** Shows a sequence of chords and moving lines with slurs and accents.
- Ex. 65:** Includes a variety of rhythmic values and slurs.
- Ex. 66:** Features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

The exercises are written in various keys and time signatures, with detailed fingerings and articulations throughout.

## CHAPITRE XIV.

### DU JEU DES PÉDALES

Lorsqu'on trouve dans la musique un bémol ou un dieze qu'il est impossible de faire sur la harpe, on le remplace ainsi qu'il a été dit dans l'introduction, savoir: le bémol par le dieze de la note audessous, et au contraire, le dieze par le bémol de la note audessus: si par exemple, la harpe étant montée en *Mi* bémol, on rencontre un *Ré* bémol, qu'on ne peut exécuter puisque la pédale ne peut faire qu'un *Ré* dieze, on le remplace par un *Ut* dieze; si on rencontre un *La* dieze, qu'on ne peut point exécuter puisque la pédale ne peut faire qu'un *La* naturel, on le remplace par un *Si* bémol, et ainsi de tous les autres cas semblables.

C'est cette note substituée à une autre note, qui ne se trouve point sur la harpe, que j'ai appelée dans l'introduction *Note d'emprunt*.

Cette explication bien entendue, l'élève passera aux exercices suivants; mais comme dans tous les exercices précédents il ne s'est jamais trouvé arrêté par la difficulté des pédales, il aura de la peine à vaincre dans les commencements cette nouvelle difficulté qu'il va rencontrer ici pour la première fois; je dois donc lui donner à cette occasion un avis très important: c'est de s'accoutumer de bonne heure à ne point ralentir le mouvement en cherchant les pédales sur lesquelles il doit poser les pieds, et il faut, en conséquence, qu'il exécute d'abord les exercices assés lentement pour conserver à toutes les notes leur valeur exacte, et à ne presser ensuite le mouvement par degrés successifs, pour arriver finalement à la vitesse convenable, qu'à fur et mesure qu'il sera certain de pouvoir aller plus vite sans changer la valeur des notes.

Il faut en appuyant le pied sur une pédale que le talon soit toujours entièrement dehors, et par conséquent qu'il n'y ait que le bout du pied qui touche la pédale.

Si l'élève n'a jamais joué précédemment de la harpe, et n'a pu en conséquence contracter aucune de ces habitudes si difficiles à perdre, je ne saurois trop lui conseiller de faire usage du mécanisme nouveau que j'ai inventé, en relisant toutes les explications que j'ai données sur cela et sur l'immobilité du corps, dans l'introduction, j'ose l'assurer que ce mécanisme lui procurera très promptement, pour le jeu des pédales, une facilité qu'il ne pourroit acquérir autrement que par un long travail.

### Exercices pour le jeu des pédales.

Exercice 1<sup>er</sup>

Pour passer de *Mi* bémol en *Mi* Majeur.

Pour revenir en *Mi* bémol.

435

Ex. 2<sup>me</sup>

Pour passer de Mi<sup>b</sup> en Fa Majeur.

Pour revenir en Mi<sup>b</sup>.

Ex. 3<sup>me</sup>

Pour passer de Mi<sup>b</sup> en Ut Majeur.

Pour revenir en Mi<sup>b</sup>.

Ex. 4<sup>me</sup>

Pour passer de Mi<sup>b</sup> en Sol Majeur.

Pour revenir en Mi<sup>b</sup>.

Ex. 5<sup>me</sup>

Pour passer de Mi b en Ré Majeur.

Ex. 6<sup>me</sup>

Pour passer de Mi b en La Majeur.

*Ex 7<sup>me</sup>*  
Pour passer de *Mi b* en *Mi #* Majeur

Pour revenir en *Mi b*

*Ex 8<sup>me</sup>*

Il arrive quelquefois qu'on rencontre des passages tels que celui ci-dessous.

Exemple.

Alors on met le pied entier sur les trois pédales à la fois, du *Fa* dieze, du *Sol* dieze, et du *La* bécarré, pour la raison que voici :

Le mouvement étant supposé vif, on n'a pas le tems d'accrocher la pédale, ni du *Fa*, ni du *La*, il n'y a donc aucun inconvénient à appuyer le pied sur toutes les trois à la fois, puisque le *La* naturel suit immédiatement le *Fa* dieze, et d'un autre côté il n'y a non plus aucun inconvénient à appuyer momentanément le pied sur la pédale du *Sol*, puisque le *Sol* ne doit point être entendu pendant le tems très court que le pied sera appuyé sur les deux pédales du *Fa* et du *La* à la fois.

On prend souvent des pédales des deux pieds à la fois, alors il faut serrer les deux genoux contre la harpe pour avoir plus de facilité, à moins qu'on n'ait adopté mon mécanisme.

Exemple.

Dans cet exemple il faut prendre à la fois la pédale de *Ut* dieze pour le *Ré* bémol et celle du *Mi*.

Il y a des cas encore où l'on baisse une pédale d'un pied tandis que de l'autre on en lève une.

Exemple.

Suite des differens exercices pour le jeu des pédales.

Ex. 10.

Ex. 11.

Ex. 12.

Accrochez le *La* et le *Mi*.

Ex. 13.

Accrochez le *La* et le *Mi*.

Exercices avec des notes d'emprunt.

Ex. 14.  
en *Mi* b.

Ex. 15.

First system of musical notation for Example 15, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a continuous eighth-note pattern in both hands, with some notes beamed together. Fingering numbers 1 and 2 are visible above the treble staff.

Second system of musical notation for Example 15, continuing the eighth-note pattern from the first system. Fingering numbers 1, 2, and 3 are visible above the treble staff.

Ex. 16.

First system of musical notation for Example 16, featuring a more complex eighth-note pattern with triplets and sixteenth notes. Fingering numbers 5, 3, 1, 3, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 5, 1, 3, 1 are written above the treble staff.

Second system of musical notation for Example 16, continuing the complex eighth-note pattern. Fingering numbers 5, 1, 5, 1 are visible above the treble staff.

Third system of musical notation for Example 16, continuing the complex eighth-note pattern. Fingering numbers 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 3, 1 are written above the treble staff.

Fourth system of musical notation for Example 16, concluding the complex eighth-note pattern.

Ex: 17

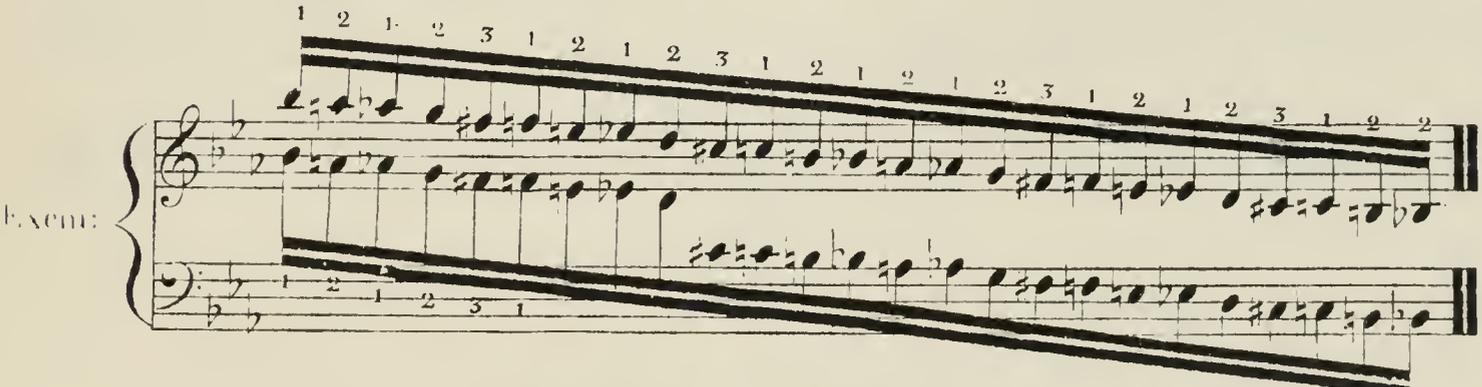
The image displays seven systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled 'Ex: 17' and includes a fingering '1 2 3 2' in the bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The final system includes a fingering '1 2 3 2 4 2 3 2' in the treble clef.

Cas où la seconde note se fait par la seule vibration de la corde.

Pour produire cet effet, dans l'exemple ci-dessous, on met le pied sur la pédale du *Si* pour le faire naturel, et on le lève tout de suite après, en laissant le temps nécessaire pour que la vibration de la corde fasse entendre le *Si* bémol sans pincer de nouveau la corde, de même pour le *La* naturel suivi du *La* bémol, et du *Fa* dieze suivi du *Fa* naturel.



Cette manière d'exécuter une suite de demi-tons peut produire quelquefois un bon effet dans les mouvements très lents, mais il faut bien se garder de l'employer dans les mouvements vifs, parce qu'il ne s'agit alors que de briller par l'exécution, que la première condition de l'exécution est la netteté et l'égalité du son, et qu'il n'y a de cette manière, ni netteté, ni égalité de son; il n'y a point de netteté, parce que le son se dégradant ne se fixe point au degré précis où il devrait arriver immédiatement, il n'y a point égalité de son parce qu'il est évidemment plus faible lorsqu'il est le seul résultat des vibrations de la corde, il faut donc, dans toutes les suites de demi tons exécutés d'un mouvement vif, que la corde soit pincée à chaque demi-ton, ainsi que le montre l'exemple ci-dessous.



Gamme en demi-tons par octaves.

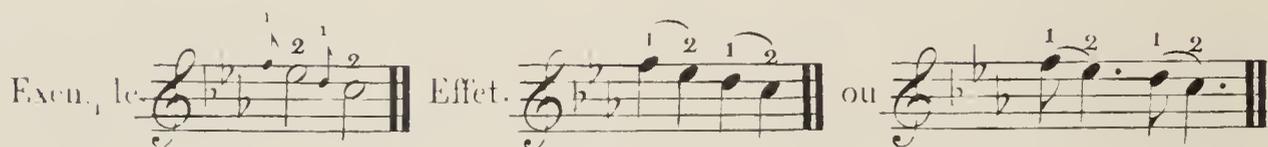


## CHAPITRE XV.

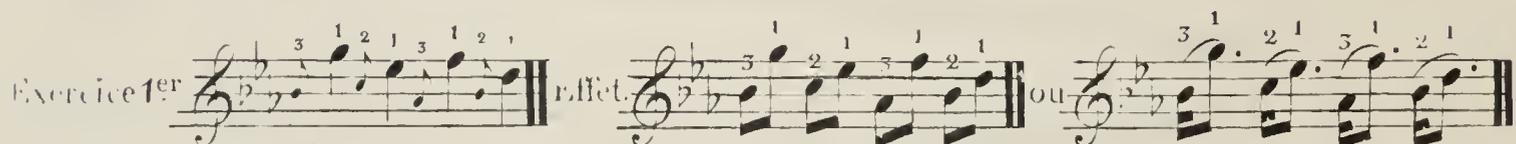
### DES PETITES NOTES

#### OU NOTES D'AGREMENTS ET DE GOUT.

La valeur de la petite note d'agrément n'est pas strictement fixée, elle prend, le plus souvent, la moitié de la valeur de la note à laquelle elle appartient, dans les morceaux lents surtout, mais c'est plutôt le caractère et l'expression du morceau qui doivent déterminer le temps qu'il faut rester sur une petite note. Règle générale, il faut lier toujours les petites notes aux notes auxquelles elles appartiennent.



Quelquefois lorsqu'un compositeur veut déterminer la valeur précise d'une petite note, il en fait une double ou triple croche pour augmenter son mouvement, ou une noire, ou une blanche pour le ralentir.



Quand il y a deux petites notes dont la dernière se trouve sur un degré plus élevé que la note à laquelle toutes les deux appartiennent, il faut les doigter ainsi dans un morceau lent, en appuyant le pouce sur la seconde petite note.



Cette manière donne de l'expression et lie bien la seconde petite note à la note principale qui la suit.

Dans un mouvement vif on peut les diriger comme le marque l'exercice suivant.

Exer. 4.

Exer. 5.

Ex. 6.

Quand une petite note se trouve liée à un intervalle plaqué, il faut la faire ainsi:

Ex. 7.

Ex. 8.

Quand la petite note se trouve liée à la note basse de l'intervale plaqué ou la fait ainsi:

Ex. 9.

Quand il y a deux petites notes marquées ainsi: et lors que le mouvement est lent, on les exécute de cette manière:

Ex. 10.

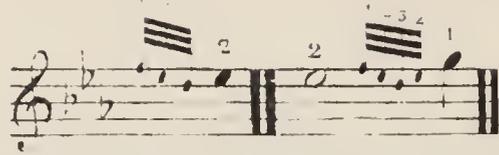
Dans un mouvement vif.

Ex. 11.

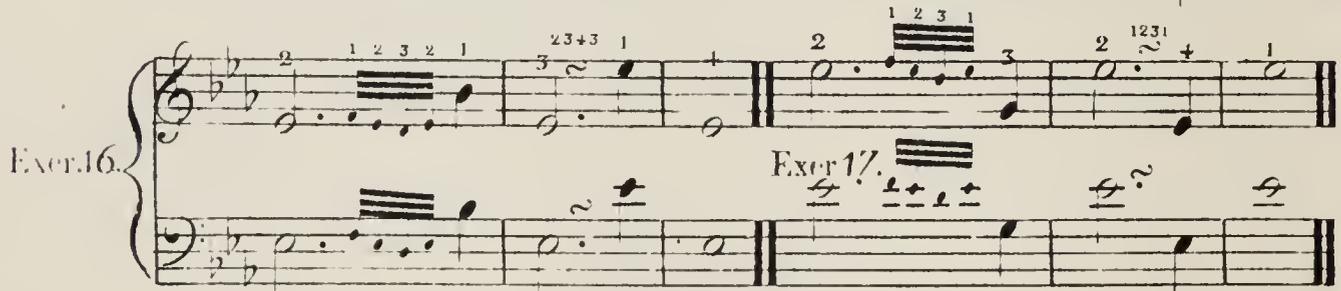
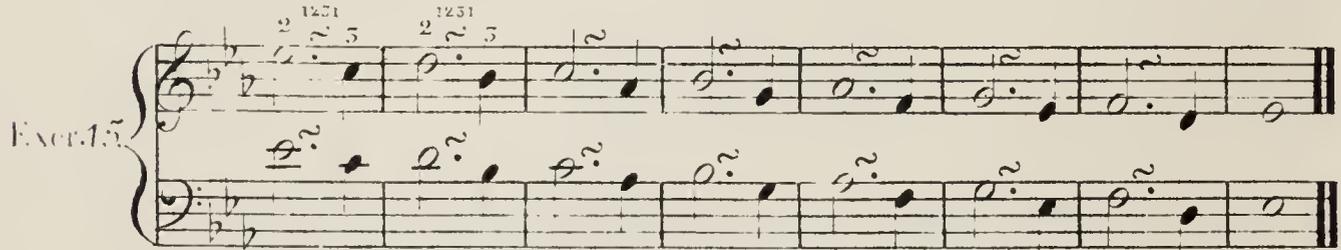
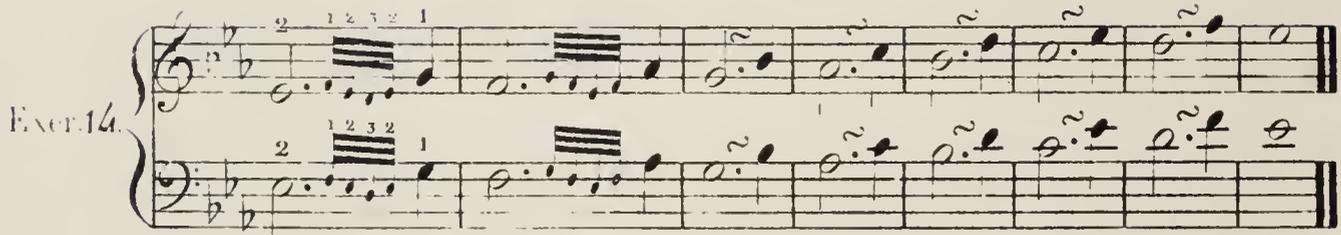
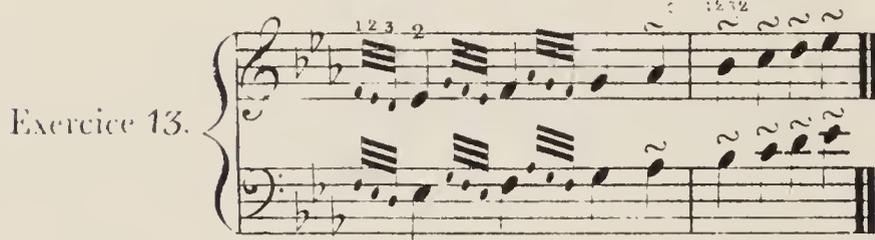
Si la petite note est liée à un accord plaqué, on la fait ainsi

Ex. 12.

Agréments nommés *Brisés* ou *Mordants*.



Cet agrément se marque souvent de cette manière ~



Brisé lié à un intervalle plaqué.



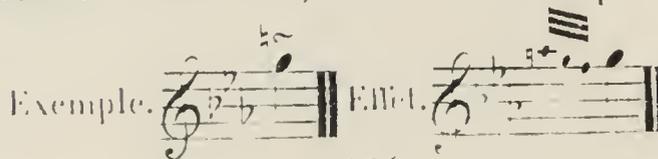
Brisé à la note basse de l'intervalle plaqué.



Quand ce signe ~ est précédé d'un bémol, il faut faire la première petite note du brisé bémol.



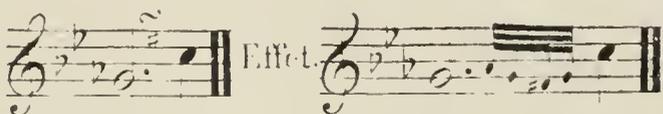
Quand il est précédé du becarre, il faut faire la première petite note du brisé naturelle.



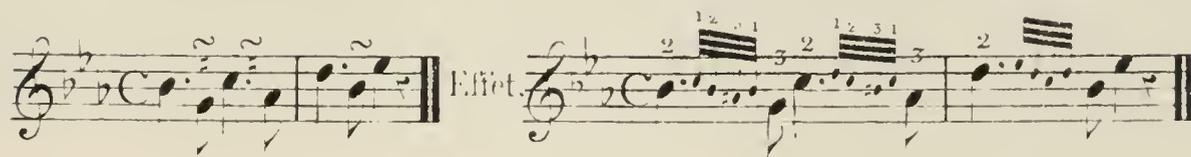
Quand il est suivi d'un dieze ou d'un becarré, il faut, dans le premier cas, faire la tierce petite note du brisé dieze, dans le second cas la faire naturelle.

Exemple 

Quand audessous du signe il y a un dieze, il faut faire la troisième note du brisé dieze.

Exemple. 

Quand audessous il y a un becarré, il faut la faire naturelle.

Exemple 

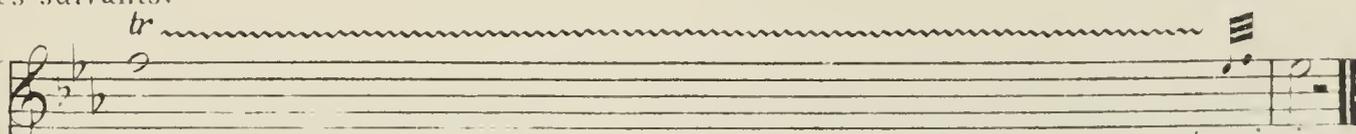
### De la Cadence.

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

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

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

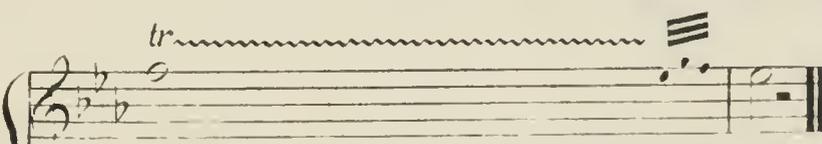
On termine la cadence par deux, ou trois petites notes, comme on le verra par les exercices suivants.

cadence. 

Excl: 1<sup>er</sup> 

Effet. 

Il faut commencer d'abord très lentement, et parvenir au plus grand degré de vitesse.

ou. 



4 5 5 3 1 2 3

## Cadence préparée.

Exer. 2.

## Cadence de la main gauche.

Ex. 3.

## Des deux mains.

Ex. 4.

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

Ex. 5.

Ex. 6.

## Cadences en montant et descendant diatoniquement.

Ex. 7.

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

Exer. 8.

End. cadent!

Cadence terminée } à la Tierce. à la Quarte. à la Quinte. à la Sixte. à la Septieme. à l'Octave.

Exer. 9.

En montant.

Cadence terminée } à la Seconde. à la Tierce. à la Quarte. à la Quinte. à la Sixte. à la Septieme. à l'Octave.

Cadences à la Tierce,  
ou Cadences doubles.

Exer 10

Main droite.

Main gauche.

11. Main gauche.

Des deux mains.

Exer. 12.

Cadences à la quarte.

Ex. 13. Main droite.

La Cadence à la quarte est toujours accompagnée de la sixte.

Exer. 14.

Cadences à la Sixte.

Ex. 15. Main droite.

Main gauche.

Exer. 16

Des deux mains.

Exer. 17.

Fausse Cadence à la Tierce et à la Sixte.

à la Tierce.      a la Sixte.

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

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

Exer. 18.

Des deux mains.

Tierces plaquées.

Cadence sur le *Mi* d'en bas.

Exer. 19.

## CHAPITRE XVI.

## SONS HARMONIQUES ET SONS ÉTOUFFÉS.

On appelle *Sons Harmoniques* ceux qu'on tire de la harpe, en appuyant sur le milieu des cordes le gras de la main, dans la partie qui la sépare immédiatement du poignet, et en pinçant ensuite les cordes avec les doigts qu'on tient à cet effet presque couchés sur les cordes, dans une situation verticale.

On peut expliquer en partie cet effet par les loix de la physique, puisque pour faire les sons harmoniques, il faut que le gras de la main soit appliqué juste sur le milieu de la corde, pour que le son qu'on en tire soit une octave du son naturel de la corde pincée à vuide; sur quoi j'observerai que si le gras de la main est appuyé sur le quart juste de la corde, à partir d'en haut, le son rendu est à la quarte, et sur le tiers à la quinte, mais pourquoi n'obtient-on un son pur que pour ces trois intervalles sans qu'il soit possible d'en obtenir pour les intervalles intermédiaires, et pourquoi les différens sons obtenus par ces procédés sont-ils si argentins et d'une nature si différente des sons ordinaires? c'est ce qu'il est très difficile d'expliquer.

Quoiqu'il en soit, les sons harmoniques ont une trop grande douceur, et sont trop propres à procurer d'heureux effets, pour que l'élève ne soit pas tenu de s'appliquer à acquérir la faculté de les bien faire; on ne peut donner à cet effet aucun autre précepte que celui que je viens d'indiquer, c'est à l'élève à s'exercer seul pour acquérir une heureuse pratique par le tâtonnement. Je dois seulement prévenir ici, qu'on ne doit jamais risquer de faire un trait en sons harmoniques qu'on ne soit parfaitement sur de les faire tous également bien, car il suffit d'en manquer un seul, au milieu de beaucoup d'autres bien faits, pour détruire tout le charme attaché à une qualité de son si précieuse.

On ne fait communément les sons harmoniques que de la main gauche, et dans la seule étendue des deux octaves intermédiaires. On peut cependant en faire aussi de la main droite, et sur des cordes plus hautes que celles que je viens d'indiquer, mais ils sont plus difficiles, vu la position ordinaire de la main.

On peut encore en appuyant le gras de la main sur le milieu juste de deux cordes différentes, pincer à la fois, d'une seule main, la tierce, la quinte, et même l'accord parfait. Alors risquer des traits assés longs, en sons harmoniques, parce que si ces traits sont bien composés ils réuniront le charme d'une harmonie régulière à celui du plus beau son peut-être qu'aucun instrument, l'harmonica excepté, soit capable de produire.

Mais ce n'est que dans le cas où l'on parviendroit à exécuter plusieurs parties à la fois, de la même main, si même cela est possible, qu'il conviendrait d'exécuter les morceaux un peu longs, tout en sons harmoniques, autrement l'emploi de ces sons doit être très rare, sans quoi le vuide d'harmonie les rendroit monotones et fatiguants. Une

sonate entière jouée toute en sons harmoniques est sans doute une grande difficulté vaincue; mais voilà son seul mérite. Quel charme en effet une oreille délicate peut-elle trouver à entendre un long morceau de musique où l'on ne frappe jamais qu'un son à la fois, et si dénué par conséquent d'harmonie, et cela précisément sur un instrument dont le son naturel a aussi un très grand charme, qu'on a la faculté d'augmenter de toutes les richesses de l'harmonie.

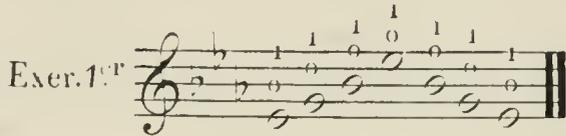
Je me résume. Je pense que les sons harmoniques bien ménagés sont très propres à produire les plus heureux effets dans tous les morceaux de musique composés pour la harpe, et je crois pouvoir comparer cet effet à celui que produit l'entrée des instruments à vent dans les belles symphonies d'Haydn. On en trouvera plusieurs dans les pièces qui terminent cette méthode, que j'ai composées dans cette vue. Je le répète donc: l'élève doit s'exercer beaucoup de lui-même à les bien faire, afin de ne les employer que quand il en sera bien sur.

On prend toujours les notes simples du pouce des deux mains: lorsqu'il y a deux ou trois notes plaquées, le doigté est celui indiqué dans le chapitre XI.

## Sons Harmoniques.

Main droite.

N<sup>o</sup> Le petit zéro placé au-dessus de la note est le signe ordinaire qui indique le son harmonique.



Main gauche.



Par Tierces plaquées.



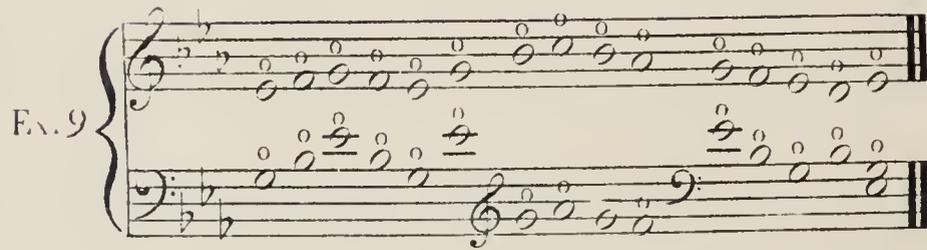
Par deux intervalles réunis.



Sous harmoniques du pouce et sons naturels du quatrième doigt.

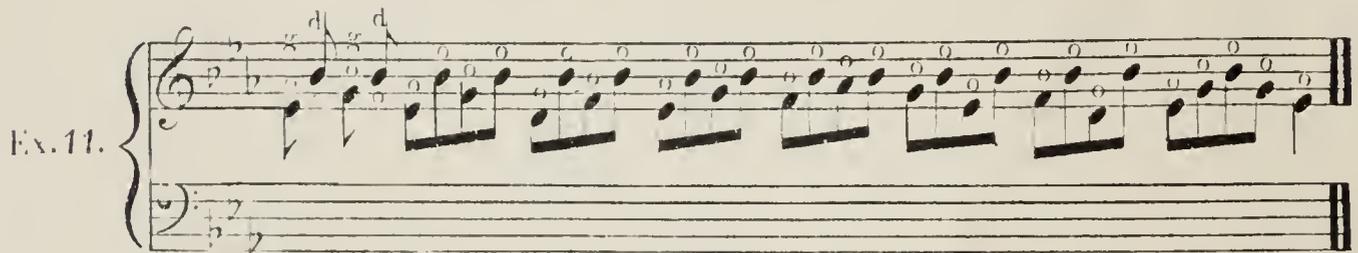
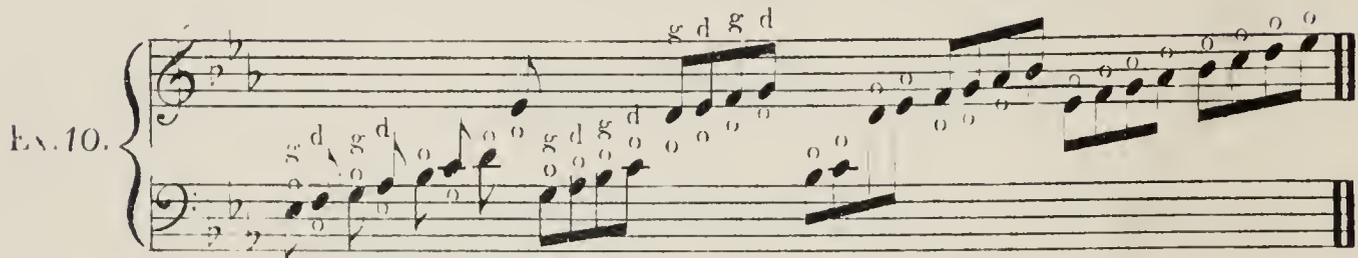


Des deux mains.



Gammes et batteries en sous harmoniques des deux mains.

N. { Les queues en bas et la lettre g. indiquent la main gauche,  
et les queues en l'air et la lettre d. la main droite.



Sons Étouffés.

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

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

Les sons étouffés de la main gauche se font ordinairement du pouce, lorsqu'il n'y a qu'une note; les intervalles ou accords plaqués se doigtent comme je l'ai indiqué au chapitre XI

Pour bien faire les sons étouffés de la main gauche, il faut que la main soit étendue à

plat sur le clavier, et que ce soit le gras de la main qui étouffe le son aussitôt que le doigt a pincé la note.

Exer. 1<sup>er</sup> Sons étouffés.

Ex. 2. Sons étouffés.

Ex. 3. Sons étouffés

Ex. 4. Sons étouffés.

Par Tierces, Quintes et Sixtes plaquées.

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

Ex. 5. Sons étouffés.

Ex. 6. Sons étouffés.

Par Octaves.

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

Ex. 7. Sons étouffés.

Ex. 8. Sons étouffés.

Dés deux mains.

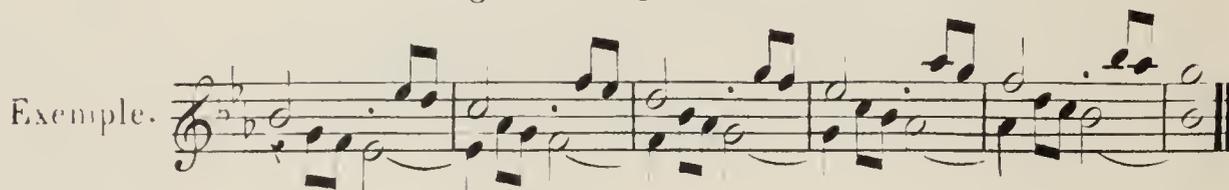
## CHAPITRE XVII.

De la manière d'exécuter plusieurs parties à la fois de la même main,  
et des notes soutenues.

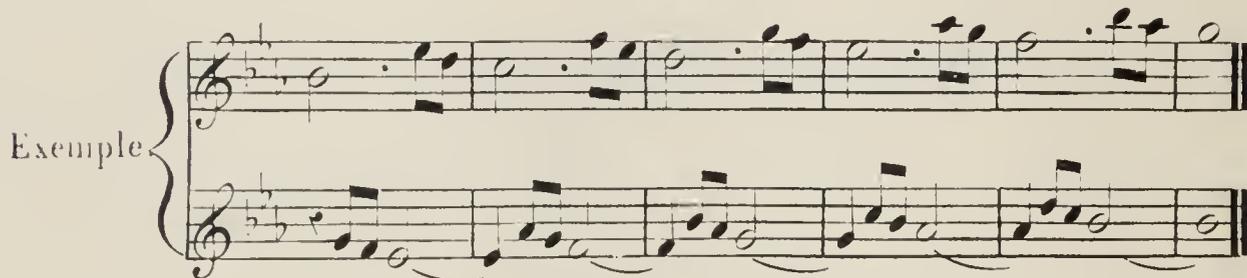
J'ai beaucoup insisté, dans mon introduction, sur la nécessité de franchir les bornes étroites dans lesquelles presque tous les compositeurs pour la harpe se sont renfermés jusqu'à ce jour, et de suivre en conséquence la route nouvelle qu'ont ouverte à cet égard tous les grands pianistes, en faisant exécuter par la même main deux et même trois parties à la fois, seule manière de faire jouir l'oreille de tous les charmes d'une harmonie complète; mais ce genre de composition peut présenter aux élèves une difficulté capable de les arrêter souvent, et qu'il est en conséquence très essentiel de leur apprendre à vaincre.

Prenons pour premier exemple le passage suivant.

Passage à deux parties de la même main.



Il est évident que ce passage est un vrai duo qu'on pourroit écrire ainsi:



Or on produit l'effet de ce duo en exécutant comme il suit, sur la harpe, ce qui est écrit en une seule ligne.



On voit combien ce passage conçu de cette manière est facile; il faut donc que l'élève s'habitue à simplifier sur le champ tous les passages à plusieurs parties de la même main, et à ne faire surtout aucune attention à la quantité de valeur qui se trouve dans une mesure, qui paroît quelquefois double, triple, selon le nombre des parties.

Mais il faut observer qu'on ne remplit ainsi qu'une partie de l'intention du compositeur, les notes sont à la vérité entendues dans l'ordre successif où elles doivent l'être; mais les blanches pointées ne sont point soutenues pour être entendues avec la même intensité de son, pendant toute la durée des sons intérieurs qui leur correspondent. C'est un inconvénient propre à la harpe, parce qu'on ne peut soutenir un son; le piano à la vérité ne soutient pas plus les sons, mais on remédie à cela autant qu'il est possible, en laissant le

doigt sur chaque touche qui fait entendre la blanche pointée, pendant toute la durée du tems de sa valeur. On ne peut en faire autant sur la harpe; mais on peut y produire presque le même effet, d'abord en pincant la blanche pointée un peu plus fort, afin que le son s'en prolonge davantage, et ensuite en ayant bien attention, une fois que la note est pincée, de ne pas l'éteindre, afin que la continuité de ses vibrations en prolonge le son comme sur le piano.

Ceci est une règle générale qu'il faut toujours se rappeler toutes les fois qu'on trouvera des passages de cette nature, et ils sont très fréquens dans la musique écrite à deux ou trois parties pour la même main, qui nécessite presque toujours des notes soutenues.

Quelques joueurs croient remédier à l'inconvénient en ouvrant la pédale de renforcement, lorsqu'il y en a une, au moment précis où la note qui doit être soutenue vient d'être pincée, mais ils sont dans l'erreur, parce qu'il ne font point attention qu'ils augmentent par là l'intensité du son de toutes les notes à la fois, et qu'ainsi la note soutenue n'est pas plus entendue que les autres notes.

Puisque je viens de parler de la pédale de renforcement, je dois observer ici que c'est un prétendu perfectionnement de la harpe que je ne puis approuver; puisqu'on joue aussi piano que l'on veut sur la harpe, à quoi peut servir derrière la table d'harmonie des cases qui fermées diminuent le son et ouvertes l'augmentent? ne vaut-il pas mieux que ces cases soient toujours ouvertes, en laissant aux doigts seuls la fonction de modifier autant que l'on voudra l'intensité de son.

Quelques joueurs de harpe font encore un autre usage de la pédale de renforcement en l'agitant continuellement dans les adagio; mais il en résulte un effet qu'ils croient susceptible d'expression, et qui doit être réprouvé comme contraire à la première règle du chant. En effet, le mouvement alternatif de la pédale produit dans la force du son une ondulation continuelle, qui, si elle étoit imitée par la voix ou par tous les instruments filant les sons, seroit, à coup sur, jugée très désagréable. La première règle du chant est de soutenir un son dans une intensité de force parfaitement égale, ou de ne l'enfler et le diminuer que par degrés insensibles, et toute ondulation quelconque est un vice. Je pense donc qu'on ne doit regarder la pédale de renforcement que comme une complication de l'instrument plutôt nuisible qu'utile; son usage nous a appris que le son de la harpe est augmenté par des ouvertures derrière sa table d'harmonie, que ces ouvertures y soient donc pratiquées, mais qu'on supprime les soupapes destinées à les fermer, en laissant aux doigts seuls, comme je l'ai dit, la fonction de diminuer le son à volonté.

Je reviens aux passages à plusieurs parties, en voici quelques autres exemples.

Passages à deux parties de la même main.

Exer 1<sup>er</sup>

Effet.

Passage a trois parties.

Ex 2.

Effet.

Passage à deux parties.

Ex 3

Effet.

Ex. 4.

Effet

Exercices de la main gauche à deux et trois parties.

Ex 5.

Effet.

Ex: 6. Ex: 7. Ex: 8. Ex: 9.

Ex 10

Effet.

Ex 11. Ex 12. Ex 15.

Ex. 14.

Ex. 15.

Ex. 16.

Exercices a deux parties de chaque main.

Main droite.

Exercice 17.

Main gauche.

Ex 18.

Ex 19.

Ex 20.

Ex 21.

Ex 22.

Ex 25.

ou

Ex 24.

Ex. 25.

Ex. 26.

Exercices à trois parties de chaque main.

Ex 27.

Ex. 29.

Ex.

Ex 30.

Lorsque dans des passages à deux et à trois parties, on trouve moyen de glisser le pouce sur les notes de la première partie, il ne faut pas manquer d'employer ce doigt, il donne de l'expression et de la liaison au passage.

Nota. Dans les exercices 31 32 33 et 34 de cette page, il faut arpéger tous les intervalles placés, comme je l'ai observé chapitre xii. page 41.

A deux parties de chaque main.

Ex. 31.

lent.

A trois parties des deux mains.

Ex 32.

lent.

Ex 35.

Ex 34.

lent.

Ex 35.

## CHAPITRE XVIII.

Manière de faire les Triolets avec des valeurs simples. (\*)

Explications de différents signes usités dans la musique de Harpe.

On rencontre souvent dans la musique de harpe ou de piano des triolets d'une main tandis que l'autre ne fait que les valeurs simples.

Comme il est presque impossible de mettre ensemble bien juste les triolets avec les valeurs simples, il faut les exécuter comme l'indique les exercices suivants.

Triolets à la main droite, valeurs simples à la gauche.

Exer. 1<sup>er</sup>

Exer. 1<sup>er</sup> is a musical exercise in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays a series of eighth-note triplets, while the left hand plays simple eighth notes. Fingerings are indicated above the notes: 1 2 3 for the first triplet, 2 1 2 3 1 2 for the second, 3 1 2 3 1 2 for the third, and 3 for the final note. The exercise concludes with a double bar line.

Triolets à la main gauche, valeurs simples à la droite.

Ex. 2.

Ex. 2 is a musical exercise in 2/4 time with a key signature of one flat. The left hand plays a series of eighth-note triplets, while the right hand plays simple eighth notes. Fingerings are indicated above the notes: 3 2 1 for the first triplet, 1 2 3 for the second, 1 2 3 for the third, and 2 for the final note. The exercise concludes with a double bar line.

On rencontre souvent aussi quatre doubles croches à faire d'une main pendant un triolet en croche de l'autre main, cela est très difficile; il n'y a point de règles établies sur ces sortes de passages, il faut consulter l'oreille et faire en sorte que le triolet en croche finisse bien en même temps que les doubles croches.

Ex. 3.

Ex. 3 is a musical exercise in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays a triplet of eighth notes, while the left hand plays four sixteenth notes. Fingerings are indicated above the notes: 2 1 2 3 for the triplet, and 3 for the final note. The exercise concludes with a double bar line.

Ex. 4.

Ex. 4 is a musical exercise in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays a triplet of eighth notes, while the left hand plays four sixteenth notes. The exercise concludes with a double bar line.

(\*) NOTA. Il ne faudra faire étudier cette page à l'élève que lorsqu'il aura joué les premières leçons de ma seconde partie, parce qu'il aura l'habitude de mettre les deux mains ensemble (Y. vez l'avertissement qui est à la tête de la deuxième partie.)

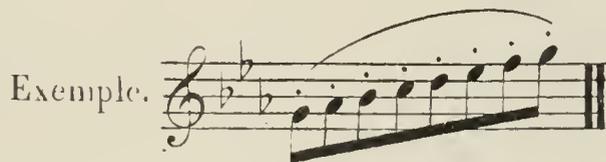
Ces mots: *Près de la table*, placés au-dessus ou au-dessous des notes, signifient qu'il faut les pincer très près de la table d'harmonie.

Près de la table.



On doit se rappeler que dans les exercices de cette première partie, j'ai indiqué les notes glissées du pince ou du quatrième doigt, par un accolade ou coulé  : ce signe a encore quelques autres significations.

Quand il est accompagné de points,  il faut pincer du second doigt toutes les notes qui sont placées dessous



Quand il est placé comme dans l'exemple suivant:

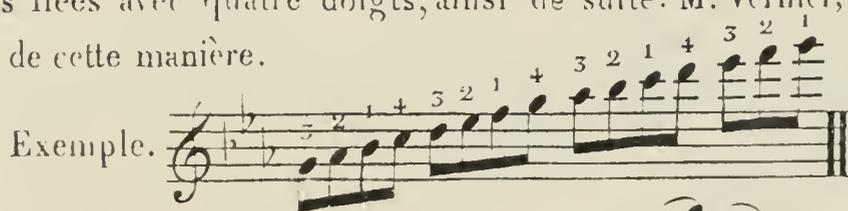


Il n'a aucun rapport avec le doigter, et indique seulement qu'il faut bien lier et faire très égales les notes marquées du coulé.

Quand il est placé à contre sens, comme dans l'exemple suivant, c'est-à-dire sur les trois premières croches, puis sur la quatrième qu'il lie aux trois autres;



Il indique que les trois premières notes liées doivent être faites avec trois doigts et les quatre autres liées avec quatre doigts; ainsi de suite. M<sup>r</sup> Vernier, dans sa musique, indique son doigter de cette manière.



Le coulé placé sur deux notes de cette manière  indique qu'il faut les faire comme le marque l'exemple suivant, en appuyant un peu le pince sur la note pincée par lui.



## Passages croisés.

On croise quelquefois une main par dessus l'autre; ce changement de main s'indique par la lettre D. qui désigne les notes de la main droite, et par la lettre G. qui désigne les notes de la main gauche.

Exer. 5.

Souvent aussi le changement de main s'indique seulement par la position différentes des queues, qui sont tournées en l'air pour la main droite, et en bas pour la main gauche.

Exer. 6.

## Autres passages croisés.

Exer. 7.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features intricate melodic lines with many beamed notes and a repeat sign in the middle of the system.

The second system continues the piece. It includes markings 'm. g.' (main gauche) above the treble staff and 'm. d.' (main droite) below the bass staff, indicating the hand for each part.

The third system features the labels 'main gauche.' above the treble staff and 'main droite.' below the bass staff. The music continues with complex textures in both hands.

Exer. 8.

Exercise 8 is presented in a grand staff with a 2/4 time signature. The instruction reads: "Il faut que ces passages soient faits avec beaucoup de légèreté." The exercise focuses on light, rapid passages in the treble clef, while the bass clef remains empty.

The final system of Exercise 8 shows the continuation of the rapid passages in the treble clef, ending with a final note and a repeat sign.

Lorsqu'il y a à faire d'une main plusieurs notes dans une mesure, qui doivent être exécutées pendant que l'autre main n'en fait qu'une, comme dans l'exemple ci-dessous, on place ordinairement la note seule au milieu de la mesure.

Exemple.

Cela embarrasse souvent l'élève qui ne sait quand il faut pincer la note seule. Règle générale, il faut toujours la faire entendre au commencement de la mesure, ou du tems

Exemple.

Lorsqu'un 8 est placé sous une note, il indique qu'il faut joindre à cette note son octave inférieure, et les pincer toutes deux ensemble.

Exemple.

Effet.

Quand il est placé au dessus suivi d'un petit a, il indique qu'il faut faire la note une octave plus haut.

Exemple.

Effet.

On a du voir que dans les exercices de cette première partie, lorsque les notes de la main gauche se rapprochoient trop de celles de la main droite, elles étoient écrites, tantôt sur la clef de sol, tantôt sur la ligne même de la main droite, ces deux manières embrouillent souvent l'élève, et comme dans toute la musique de harpe et de piano on les employe, je recommande à l'élève de se rendre bien familier l'exercice suivant, que j'ai composé pour lui donner la facilité de lire couramment les deux manières.

Exercice.

Main gauche.

Différents Exercices pour le doigter.

Exercice 1.<sup>er</sup>

Ex. 2.

3

Ex. 4

1 2 3 + 3 2 1 1 2 3 + 3 2 1 1 2 3 + 3 2 1 1 2 3 + 3 2 1

Ex. 5.

Ex. 6

Ex. 7

Ex 8.

Ex 9.

Ex. 10.

Ex. 11.

Ex. 12.

Musical notation for Exercise 12, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings. The treble staff includes numerous slurs and fingerings such as 3 2 1, 2 3 2 1, and 1 2 3. The bass staff includes fingerings like 4 3 2 3 and 3 2 1.

Ex. 13.

Musical notation for Exercise 13, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings. The treble staff includes fingerings such as 3 2 1 2 3 2 1 and 1 2 3 4. The bass staff includes fingerings like 4 3 2 3.

Ex. 14.

Musical notation for Exercise 14, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings. The treble staff includes fingerings such as 1 2 3 2 1 2 3 2 1 and 3 4 3 2. The bass staff includes fingerings like 3 + 3 2.

Musical notation for Exercise 15, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings. The treble staff includes a triplet marking '3' at the beginning.

Musical notation for Exercise 16, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings. The treble staff includes fingerings such as 3 2 1 2 3 4 and 1 2 3 4.

Ex. 15.

Ex. 16.

Musical notation for Exercises 15 and 16, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings. The treble staff includes a 'cu' marking and fingerings like 3 2 1 3 2. The bass staff includes fingerings like 2 1 2 3 2 1 + 3.



Exercise 21 and 22. This system contains two exercises. Exercise 21 is in the left hand, starting with a treble clef and a key signature of one flat. Exercise 22 is in the right hand, starting with a bass clef and a key signature of one flat. Both exercises feature complex rhythmic patterns and fingerings.

Exercise 23. This system contains one exercise in the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns and fingerings.

Exercise 24. This system contains one exercise in the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns and fingerings.

Exercise 25. This system contains one exercise in the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns and fingerings.

Exercise 26. This system contains one exercise in the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns and fingerings.

Exercise 27. This system contains one exercise in the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns and fingerings.

Ex. 26.

Ex. 27.

Ex. 28.

Ex. 29.

Ex. 30.

Ex 31. Ex. 32.

Ex. 33.

Ex. 34.

Ex. 35

Ex. 35 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It contains a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5) and some slurs. The bass staff begins with a C-clef and a common time signature, mirroring the treble staff's patterns with similar fingerings.

Ex. 36

Ex. 36 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It features eighth-note patterns with fingerings such as 1-2-3-4, 1-2-3, and 1-2-3-4-5. The bass staff begins with a C-clef and a common time signature, with patterns and fingerings similar to the treble staff.

Ex. 37

Ex. 37 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It contains eighth-note patterns with fingerings like 1-2-3, 1-2-3-4, and 1-2-3-4-5. The bass staff begins with a C-clef and a common time signature, with patterns and fingerings similar to the treble staff.

Ex. 38

Ex. 38 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It features eighth-note patterns with fingerings such as 1-2-3, 1-2-3-4, and 1-2-3-4-5. The bass staff begins with a C-clef and a common time signature, with patterns and fingerings similar to the treble staff.

Ex. 39

Ex. 39 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It contains eighth-note patterns with fingerings like 1-2-3, 1-2-3-4, and 1-2-3-4-5. The bass staff begins with a C-clef and a common time signature, with patterns and fingerings similar to the treble staff.

Ex. 40 consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It features eighth-note patterns with fingerings such as 1-2-3, 1-2-3-4, and 1-2-3-4-5. The bass staff begins with a C-clef and a common time signature, with patterns and fingerings similar to the treble staff.

*Fresto*

Exercise 40, first system. Treble clef, bass clef. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system contains two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Fingering numbers (1, 2, 3) are placed above the notes.

Ex 40.

Exercise 40, second system. Continuation of the first system. The treble staff features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplet eighth notes. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Fingering numbers are present throughout.

Exercise 40, third system. Continuation of the first system. The treble staff shows a variety of rhythmic figures, including eighth-note and sixteenth-note patterns. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Exercise 41, first system. Treble clef, bass clef. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system contains two staves. The treble staff features eighth-note patterns with some triplet markings. The bass staff has eighth-note accompaniment. Fingering numbers are present.

Ex 41.

Exercise 41, second system. Continuation of the first system. The treble staff includes eighth-note patterns with triplet markings. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Fingering numbers are present.

Exercise 42, first system. Treble clef, bass clef. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system contains two staves. The treble staff features eighth-note patterns with triplet markings. The bass staff has eighth-note accompaniment. Fingering numbers are present.

Ex 42.

Ex 43.

Ex 44.

Ex 45.

Ex. 46.

Handwritten musical notation for Exercise 46. The piece is written for piano in 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5 and '+' signs. The first few measures show a descending eighth-note scale in the treble and an ascending eighth-note scale in the bass. The piece concludes with a double bar line.

Ex. 47

Handwritten musical notation for Exercise 47. The piece is written for piano in 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5 and '+' signs. The first few measures show a descending eighth-note scale in the treble and an ascending eighth-note scale in the bass. The piece concludes with a double bar line.

Ex. 48.

Handwritten musical notation for Exercise 48. The piece is written for piano in 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5 and '+' signs. The first few measures show a descending eighth-note scale in the treble and an ascending eighth-note scale in the bass. The piece concludes with a double bar line.

Ex. 49

Handwritten musical notation for Exercise 49. The piece is written for piano in 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5 and '+' signs. The first few measures show a descending eighth-note scale in the treble and an ascending eighth-note scale in the bass. The piece concludes with a double bar line.

Ex. 50

Handwritten musical notation for Exercise 50. The piece is written for piano in 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5 and '+' signs. The first few measures show a descending eighth-note scale in the treble and an ascending eighth-note scale in the bass. The piece concludes with a double bar line.

Ex. 51.

Handwritten musical notation for Exercise 51. The piece is written for piano in 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5 and '+' signs. The first few measures show a descending eighth-note scale in the treble and an ascending eighth-note scale in the bass. The piece concludes with a double bar line.

3 2 1 2 3 + 1 2

Ex. 52.

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

1 1 2 3 2 1 2 3 1 1 2 3 1 1 2 3

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

Ex. 53.

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

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



Ex. 59.

Ex. 60. Presto.

Ex. 61.

Ex. 62.

Ex. 63.

Ex. 64.

1 2 3 2

Ex. 64.

1 2 3 1 2 3 4 1

2 3 4 1 1 2

Ex. 65.

5 1 4 3 2 1 4 3 2 1

2 3 2 1 2

3 2 1 2

2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

Ex. 66.

2 1 2 1

1 3 2 1 3 2

Ex. 67.

1 3 2 1 3 2

1 3 2 1 3 2

Ex. 68.

1 2 4 3

Ex. 69.

Ex. 70.

Ex. 71.

Ex. 72.

Ex. 73.

Ex. 74.

Passages ou l'on est obligé de prendre deux fois le même doigt.

Ex. 75.

Ex. 76.

77.

Exercise 77 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is characterized by a dense, rhythmic texture with many beamed notes and slurs, creating a continuous, flowing motion.

78.

Exercise 78 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a rhythmic exercise with various note values, including eighth and sixteenth notes, and is marked with numerous slurs.

Ex. 79.

Exercise 79 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music includes fingerings such as 1 2 3 4 3 2 1 and 3 1 2 1 3 1 2 1. The rhythmic pattern is complex, with many beamed notes and slurs.

Ex. 80.

Exercise 80 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a rhythmic exercise with fingerings such as 1 2 3 and 3 2. The notes are beamed together and slurred.

Ex. 81.

Ex. 82.

Exercises 81 and 82 consist of two staves each. Exercise 81 (top) features a complex rhythmic pattern with fingerings such as 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 and 3 2 1 2 1 2 1 2. Exercise 82 (bottom) features a similar complex rhythmic pattern with fingerings such as 3 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1.

This block continues the musical notation for exercises 81 and 82, showing further complex rhythmic patterns and fingerings. The notation is dense and includes many beamed notes and slurs.

Ex. 83

4 3 3

Ex. 84

Ex. 85

2 1 2 3 3 2 1 2 1 2 1

Ex. 86

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

Ex. 87

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

Exercise 88, first system. Treble clef, bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Exercise 89 and Exercise 90, second system. Treble clef, bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings. The label 'Ex 89.' is on the left and 'Ex. 90.' is in the middle.

Exercise 91, third system. Treble clef, bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings. The label 'Ex. 91.' is on the left.

Exercise 91, fourth system. Treble clef, bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings.

Exercise 92, fifth system. Treble clef, bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings. The label 'Ex. 92.' is on the left.

Exercise 92, sixth system. Treble clef, bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings.

Ex. 97

Ex. 97

Ex 94

Ex 94

Ex. 95

Ex. 95

Ex 96

Ex 96

Ex. 97

Ex. 97

Ex. 98

Ex. 98

Ex. 99.

The first system of musical notation consists of two staves, Treble and Bass clef. It begins with a common time signature 'C'. The music features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

The second system of musical notation continues the piece from the first system, maintaining the same complex rhythmic structure.

The third system of musical notation continues the piece, showing further development of the rhythmic motifs.

Ex. 100.

The fourth system of musical notation is labeled 'Ex. 100.' and begins with a common time signature 'C'. The notation is similar to the previous examples, with dense rhythmic patterns.

Ex. 101.

The fifth system of musical notation is labeled 'Ex. 101.' and begins with a common time signature 'C'. It features a similar rhythmic style to the other examples.

The sixth system of musical notation continues the piece from the fifth system, ending with a double bar line.

FIN DE LA PREMIERE PARTIE .



## DEUXIEME PARTIE.

### AVERTISSEMENT.

L'élève après avoir bien travaillé et médité la première partie de cette méthode, ne doit plus craindre de difficultés, ses deux mains étant également exercées: la seule qui cependant pourrait se présenter à lui, serait relative au peu d'habitude qu'il aurait de jouer une partie de la main droite et une autre de la gauche, puisque dans ces premières leçons aucune n'instruit à mettre les deux mains ensemble.

Pour lui faire aisément surmonter cette unique difficulté, j'ai été obligé de commencer cette seconde partie par des leçons très faciles, et qui, en très peu de temps, lui donneront tous les moyens de ne la plus redouter.

Les trois Sonates qui suivent les 50 Leçons progressives, augmentent aussi insensiblement en difficultés, mais je dois dire, que je n'ai pu ainsi graduer tous mes morceaux jusqu'à la plus grande force, parce qu'ils auraient trop prodigieusement augmenté le volume de cette méthode.

On trouvera donc difficiles les huit Preludes qui suivent immédiatement ces trois sonates progressives; mais comme il n'est pas nécessaire que l'élève les joue de suite après elles, il pourra avant, s'exercer sur mes trois Sonates brillantes et non difficiles, sur mes Thèmes variés; ensuite sur plusieurs de mes Fantaisies, telles que, celles sur les Thèmes d'Haydn, l'air Partant pour la Syrie, Vive Henri 4, il pleut bergère, et différens morceaux de Naderman, tels que, ses Sonates dédiées à la Princesse de Bavière, celles dédiées à madame de Bruix. Je recommande aussi également mes trois Sonates dédiées à M. de Marin, et la Scène de Krumpholtz en mi ♭, ainsi que plusieurs de ses Sonates, très bonnes à étudier: cette musique bien parcourue par l'élève lui donnera toutes les facilités imaginables pour jouer mes Preludes les plus difficiles et toutes les pièces qui terminent cette seconde partie. Je crois devoir lui recommander encore de beaucoup s'occuper de mes études en 50 exercices, que M<sup>me</sup> DUBAN et C<sup>o</sup> ont fait paraître il y a un an, il trouvera dans cet ouvrage de quoi s'exercer.

Cette seconde partie offrira des morceaux de Piano, auxquels je n'ai fait aucun changement, il serait bon que l'élève s'en occupa sérieusement.

(Tous les morceaux de cette seconde partie, excepté ceux de piano, sont de ma composition et n'ont jamais paru.)

# DEUXIEME PARTIE.

## 50 LEÇONS PROGRESSIVES.

Thème varié.

1. Leçon.

Andante

The first lesson consists of two systems of music. The first system is a 'Thème varié' section with a treble clef and a common time signature. It features a melody of quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together. The second system is the '1. Leçon' section, marked 'Andante', with a bass clef and a common time signature. It features a simple bass line of quarter notes. Both systems end with a double bar line.

2. Leçon.

1<sup>re</sup> Var:

The second lesson consists of two systems. The first system is the '2. Leçon' section, with a treble clef and a common time signature. It features a melody of quarter notes with fingerings (1, 2, 3) indicated above the notes. The second system is the '1<sup>re</sup> Var' section, with a bass clef and a common time signature. It features a bass line of quarter notes. Both systems end with a double bar line.

5. Leçon.

2<sup>e</sup> Var:

The fifth lesson consists of two systems. The first system is the '5. Leçon' section, with a treble clef and a common time signature. It features a melody of quarter notes with fingerings (1, 2, 3) indicated above the notes. The second system is the '2<sup>e</sup> Var' section, with a bass clef and a common time signature. It features a bass line of quarter notes with fingerings (1, 2, 3) indicated below the notes. Both systems end with a double bar line.



5. Var:

6.<sup>m</sup> Leçon

6.<sup>m</sup> Var:

7.<sup>m</sup> Leçon

*Oct 17-38*

8<sup>m</sup> Leçon.

7<sup>m</sup> Var.

Op. 4-36

8<sup>e</sup> Var: 1 2 1 2 1 2 3 4 1 1 2 3 1 1 2 3 2 1 1 2 1 2

9. Leçon.

31-1936

9<sup>e</sup> Var: 1 3 2 1 2 3 1 3 2 1 3 1 3 2 1 2 1 2 1 2

10<sup>e</sup> Leçon.

Thank You Aunt Edna

10. Var.  
11. Leçon

12. Var.  
12. Leçon

12. Var.  
13. Leçon

sons étouffés à la basse.

*Sec. 21-36*

13<sup>me</sup> Var: *1 2 1 1 2 1*

14 Leçon

*p*

sons harmoniques de la main gauche.

*Sec. 12-36*

14<sup>me</sup> Var: *1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1*

15<sup>me</sup> Leçon

*p*

15. Var.

16.<sup>e</sup> Leçon.

Musical score for Lesson 16. It features a grand staff with a treble and bass clef. The top system is labeled '15. Var.' and contains two staves of music. The main lesson piece, labeled '16.<sup>e</sup> Leçon.', follows in two systems. The first system of the lesson piece has a repeat sign at the beginning. The second system concludes with a double bar line.

17.<sup>e</sup> Leçon.

16. Var.

Musical score for Lesson 17. It features a grand staff with a treble and bass clef. The top system is labeled '16. Var.' and contains two staves of music with fingerings (1, 2, 1, 2) and accents. The main lesson piece, labeled '17.<sup>e</sup> Leçon.', follows in two systems. The first system of the lesson piece has a repeat sign at the beginning. The second system concludes with a double bar line.

17. Var.

18.<sup>e</sup> Leçon.

Musical score for Lesson 18. It features a grand staff with a treble and bass clef. The top system is labeled '17. Var.' and contains two staves of music with fingerings (1, 2, 1, 2) and accents. The main lesson piece, labeled '18.<sup>e</sup> Leçon.', follows in two systems. The first system of the lesson piece has a repeat sign at the beginning. The second system concludes with a double bar line.



Musical notation for the first system, featuring a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The bass clef part contains a complex rhythmic pattern with fingerings 1 2 3 4 3 2 1 3 4 and a plus sign.

Musical notation for the second system, showing a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The bass clef part continues with a similar rhythmic pattern.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The bass clef part continues with a similar rhythmic pattern.

20. Var:

Musical notation for the 20th variation, starting with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It includes dynamic markings 'm.f.' and 'm.g.' and various fingerings.

21. Leçon.

Musical notation for the 21st lesson, featuring a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The bass clef part contains a complex rhythmic pattern with fingerings 4 3 2 1.

Musical notation for the 21st lesson, showing a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The bass clef part continues with a similar rhythmic pattern.

Musical notation for the 21st lesson, featuring a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The bass clef part continues with a similar rhythmic pattern.

22<sup>e</sup> Leçon.

21<sup>e</sup> Var.

P

23<sup>e</sup> Leçon.

22<sup>e</sup> Var.

24<sup>e</sup> Leçon.

23<sup>e</sup> Var.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes, including some with trills and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a series of rests, with a wavy line above it indicating a tremolo effect.

24. Var: 1 1 3 2 1 2 3

25. Leçon. **FF**

The second system begins with a variation label '24. Var:' and a sequence of notes with fingerings (1, 1, 3, 2, 1, 2, 3). Below this is the title '25. Leçon.' and the dynamic marking 'FF'. The system contains two staves with complex rhythmic patterns, including many beamed notes and slurs.

The third system continues the complex rhythmic patterns from the previous system, featuring two staves with beamed notes and slurs.

The fourth system continues the complex rhythmic patterns, featuring two staves with beamed notes and slurs.

The fifth system continues the complex rhythmic patterns, featuring two staves with beamed notes and slurs.

The sixth system continues the complex rhythmic patterns, featuring two staves with beamed notes and slurs.

The seventh system continues the complex rhythmic patterns, featuring two staves with beamed notes and slurs.

Air allemand

26. Leçon.

Andante. *p*

De Richard cœur de lion.

27. Leçon.

Andante.

Le Troubadour.

28. Leçon.

Andante.

FF

29. Leçon.

De Richard.

Andante.

PI

30. Leçon.

De Heyl.

Andante.

(accrochez la pédale du La.)

31. Leçon.

Charmante Gabrielle.

Andante.

F

P

P

Il pleut il pleut Bergere.

32. Leçon.

Andantino

Musical score for 'Il pleut il pleut Bergere' in G major, 3/4 time. The score is for a piano and includes a vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The vocal line consists of a simple melody with lyrics. The piece is marked 'Andantino' and includes fingerings and articulation marks throughout.

Te bien aimer ô ma chère Zélie.

33 Leçon.

Musical score for 'Te bien aimer ô ma chère Zélie' in G major, 3/4 time. The score is for a piano and includes a vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The vocal line consists of a simple melody with lyrics. The piece includes fingerings and articulation marks throughout.

Je suis Linder.

34. Leçon.

Andantino

Approchez le fa et le so

Musical score for 'Je suis Linder' in G major, 3/4 time. The score is for a piano and includes a vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The vocal line consists of a simple melody with lyrics. The piece is marked 'Andantino' and includes fingerings and articulation marks throughout.



Aussitot que la lumière,

maestoso.

37. Leçon.

Accrochez le  
la le mi et le si.

Musical notation for the first system of Lesson 37, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the second system of Lesson 37, continuing the piece with more complex rhythmic patterns.

Andante de Mozart.

38. Leçon.

Musical notation for the first system of Lesson 38, marked "Andante de Mozart" and "P".

Musical notation for the second system of Lesson 38, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the third system of Lesson 38, including a forte (F) dynamic marking.

Musical notation for the fourth system of Lesson 38, including piano (P) and forte (F) dynamic markings.

Musical notation for the fifth system of Lesson 38, concluding the piece with various notes and rests.



Allegretto de Mozart.

39 Leçon

Musical score for 'Allegretto de Mozart' in C major, 3/4 time. The score consists of four systems of piano accompaniment. The first system includes a piano (P) dynamic marking. The second system features a repeat sign. The third system includes a treble clef change. The fourth system ends with a double bar line. The score is heavily annotated with handwritten numbers (1, 2, 3) and slurs, indicating fingerings and phrasing. A large 'X' is drawn over the first system.

Andante de Paesiello.

40. Leçon.

Musical score for 'Andante de Paesiello' in G major, 3/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes a piano (P) dynamic marking. The second system includes the instruction 'Accrochez le La, le mi, le si, et le fa.' (Stretch the La, mi, si, and fa). The third system includes a treble clef change and a trill (tr) marking. The score is heavily annotated with handwritten numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and slurs, indicating fingerings and phrasing. A large 'X' is drawn over the first system.

Au bord d'une fontaine.

41. Leçon.

Andante. *p*

42. Leçon.

O ma tendre mysette.

Andante.

Accrochez le La et le ra

43. Leçon.

Que ne suis-je la fougère.

Andante

Accrochez le ra, le vi et l'it.

*p*

44<sup>e</sup>. Leçon.

De Raoul barbe bleue.

Accrochez le la, le mi, le si, et le sol.

Fin.

Anime

Accrochez l'ut et le fa.

au mineur

45<sup>e</sup>. Leçon.

d'Armide.

dol:

Du mariage de Figaro, de Mozart.

46. Leçon.

Marche.  $\text{S}$

1<sup>re</sup> fois. pour finir.

**FF** **P**

**D.C.**

Mon cœur soupire, du même.

47. Leçon.

And.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with various note values and rests. The bass staff begins with a bass clef and contains similar musical notation. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes throughout the system.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The treble staff shows a continuation of the melodic line with some slurs and ties. The bass staff provides a rhythmic accompaniment. Fingering numbers are clearly visible above and below the notes.

The third system of musical notation features two staves. The treble staff has a more active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff has some rests in the first few measures before entering with a steady accompaniment. Fingering numbers are present throughout.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The treble staff continues with a melodic line that includes some triplet markings. The bass staff has a consistent accompaniment. Fingering numbers are used to indicate fingerings for the notes.

The fifth system of musical notation shows two staves. The treble staff has a melodic line with some slurs and ties. The bass staff has a rhythmic accompaniment with some rests. Fingering numbers are placed above and below notes.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The treble staff has a melodic line with many sixteenth notes and some slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Fingering numbers are present throughout the system.

The seventh system of musical notation features two staves. The treble staff continues with a melodic line that includes some triplet markings. The bass staff has a consistent accompaniment. Fingering numbers are used to indicate fingerings for the notes.

Dun bouquet de romarin.

8<sup>e</sup>. Leçon.

Andante.

This musical score is for a piece titled "Dun bouquet de romarin" (A bouquet of rosemary), marked "Andante". It is presented as an 8th lesson. The score is written for a grand piano, consisting of a right-hand (treble clef) and left-hand (bass clef) part. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The piece is characterized by its intricate fingerings and rhythmic patterns, particularly in the right hand. The left hand provides a steady harmonic accompaniment, often using chords and simple rhythmic figures. The score includes numerous fingerings (1-3, 2-1, etc.) and articulation marks (accents, slurs) to guide the performer. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained chord in the left hand.

sons harmonie,

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests and a dynamic marking of **ff** (fortissimo). The bass staff continues with a steady accompaniment. A fingering number '1' is visible above the treble staff.

Third system of musical notation. The treble staff shows a more active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff accompaniment consists of chords and single notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests and a dynamic marking of **ff**. The bass staff accompaniment is consistent with the previous systems.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line of sixteenth notes. The bass staff accompaniment remains steady.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests and a dynamic marking of **ff**. The bass staff accompaniment is consistent.

Seventh system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line of sixteenth notes. The bass staff accompaniment remains steady.

A peine au sortir de l'enfance, de Joseph.

49. Leçon.

Andante.

The musical score consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes the tempo marking 'Andante.' and a dynamic marking 'p'. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and includes two variations: '1. Var.' and '2. Var.'. The '1. Var.' section is marked 'dol. lerato.' and the '2. Var.' section is marked 'sans harmoniques.'. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

The first system consists of two staves. The treble staff features a series of sixteenth-note chords, with some notes marked with a '2' above them. The bass staff contains a few notes, including a '7' in the second measure.

The second system continues the piece. The treble staff has more sixteenth-note chords, with some notes marked with '1', '2', and '3'. The bass staff has notes with '7' and '0' markings.

The third system is labeled "5. Var:". It features more complex sixteenth-note patterns in the treble staff, with some notes marked with '1', '2', '3', and '4'. The bass staff has notes with '7' and '0' markings.

The fourth system shows further development of the sixteenth-note chords in the treble staff. The bass staff has notes with '7' and '0' markings.

The fifth system continues the sixteenth-note patterns. The treble staff has notes marked with '1', '2', '3', and '4'. The bass staff has notes with '7' and '0' markings.

The sixth system features more sixteenth-note chords. The treble staff has notes marked with '1', '2', '3', and '4'. The bass staff has notes with '7' and '0' markings.

The seventh system concludes the piece. The treble staff has notes marked with '1', '2', '3', and '4'. The bass staff has notes with '7' and '0' markings.

God save the king, air anglais  
Andante.

50. Leçon

The musical score is written for piano and includes the following elements:

- Staff 1:** Treble clef, 3/4 time signature. Features a melody with fingerings (1, 2, 3) and a dynamic marking of *ff*.
- Staff 2:** Bass clef, accompaniment with chords and single notes.
- Staff 3:** Treble clef, continuation of the melody with various ornaments and fingerings.
- Staff 4:** Bass clef, accompaniment with chords and single notes.
- Staff 5:** Treble clef, continuation of the melody with ornaments and fingerings.
- Staff 6:** Bass clef, accompaniment with chords and single notes.
- Staff 7:** Treble clef, continuation of the melody with ornaments and fingerings.
- Staff 8:** Bass clef, accompaniment with chords and single notes.
- Staff 9:** Treble clef, continuation of the melody with ornaments and fingerings.
- Staff 10:** Bass clef, accompaniment with chords and single notes.
- Staff 11:** Treble clef, continuation of the melody with ornaments and fingerings.
- Staff 12:** Bass clef, accompaniment with chords and single notes.

Additional markings include *I<sup>re</sup> Var:*, *p*, and *2<sup>e</sup> Var:*. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs). The lower staff is in bass clef and contains corresponding notes and fingerings. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

The second system continues the piece. It features a section labeled "3. Var:" (third variation) starting with a double bar line. The dynamic marking "FF" (fortissimo) is placed above the staff. The notation includes complex fingerings and slurs across multiple measures.

The third system shows a more technically demanding section with dense sixteenth-note passages in the treble staff. The bass staff provides a steady accompaniment. Fingerings are clearly indicated throughout.

The fourth system continues with slurred passages in the treble staff. The bass staff has some rests and sustained notes. The notation includes various fingerings and articulations.

The fifth system maintains the sixteenth-note patterns in the treble staff. The bass staff continues with its accompaniment. The notation includes slurs and fingerings.

The sixth system features a mix of note values and slurs in the treble staff. The bass staff has some rests and sustained notes. The notation includes various fingerings and articulations.

The seventh system concludes the piece with a double bar line. The notation includes final notes and fingerings in both staves.

TROIS SONATES PROGRESSIVES.

Allegro.

I. SONATE.

The musical score is written for piano and includes the following elements:

- Staff 1:** Treble clef, C major, common time. Starts with a piano (*pp*) dynamic. Features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3).
- Staff 2:** Bass clef, C major, common time. Starts with a piano (*pp*) dynamic. Features a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3).
- Staff 3:** Treble clef, C major, common time. Features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). Dynamics include *ff*, *pp*, *f*, and *p*.
- Staff 4:** Bass clef, C major, common time. Features a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3). Dynamics include *f* and *p*.
- Staff 5:** Treble clef, C major, common time. Features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). Starts with a *dol:* (dolce) marking.
- Staff 6:** Bass clef, C major, common time. Features a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3). Dynamics include *ff*, *f*, and *p*.
- Staff 7:** Treble clef, C major, common time. Features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3).
- Staff 8:** Bass clef, C major, common time. Features a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3). Dynamics include *p*.

This page of musical notation consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *F*, and *P*. Fingerings are indicated by numbers 1-3. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

ANDANTE  
gracioso.

The first system of the Andante section consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It begins with a *dol:* marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3.

The second system continues the Andante section. It features two staves with eighth-note patterns. A *dol:* marking is present in the lower staff. The notation includes various fingerings and articulation marks.

The third system of the Andante section shows two staves with eighth-note patterns. The notation includes various fingerings and articulation marks.

The fourth system of the Andante section consists of two staves with eighth-note patterns. The notation includes various fingerings and articulation marks.

The fifth system of the Andante section features two staves with eighth-note patterns. It includes dynamic markings *mf* and *P* (piano). The notation includes various fingerings and articulation marks.

ALLEGRO  
vivace.

The first system of the Allegro section consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It begins with a *P* (piano) marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a *F* (forte) marking. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3.

This page of musical notation consists of ten systems of staves. Each system typically includes a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above or below notes. Dynamics such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo) are used throughout. A section is marked "Minore." (Minor). The piece concludes with a *ritard.* (ritardando) marking and a double bar line with repeat dots. The page number "155" is located in the top right corner.

Pastorale *All. mod.*

2. SONATE.

The musical score is written for piano and consists of 16 measures. It is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings. The piece is marked "All. mod." and includes a "dol." (dolce) marking in the second measure. The score is divided into two systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system covers measures 1-8, and the second system covers measures 9-16. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure.

This page of musical notation consists of ten systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is dense with notes, rests, and various musical markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above or below notes. Dynamic markings such as *rF* (ritardando forte) and *dol:* (dolce) are present. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The page number 157 is located in the top right corner.

Sostenuto

ANDANTE

con espres

RONDO.

Allegro.

p

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features complex rhythmic patterns with numerous fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It begins with the instruction "Fin. Viol:" in the bass staff. The music continues with intricate fingerings and dynamic markings, including a forte "F" marking.

Third system of musical notation, consisting of two staves. It includes the instruction "Plus lent." and "con espres: ritard." in the bass staff. The music features a change in tempo and expressive markings, with dynamic markings like "pp" (pianissimo).

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. It begins with the instruction "Coda:" in the bass staff. The music concludes with complex rhythmic patterns and fingerings, including a forte "F" marking.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. It features a fortissimo "FF" marking and continues with complex rhythmic patterns and fingerings.

Allegro brillante

5.<sup>ta</sup> SONATE.

5.<sup>ta</sup> SONATE. **FF** **rF** **rF**

*dol:*

**F**

1 2 3 4 1 1 2 3

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

*dol:*

**rF** **con espress:**

This page of musical notation consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics such as *mf*, *p*, and *f* are used throughout. There are also articulation marks like accents and slurs. A repeat sign with first and second endings is present in the fifth system, with the instruction "2. fois." above it. The word "dot:" appears in the sixth system. The piece concludes with a final cadence in the eighth system.

This page of musical notation consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above or below notes. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), *mol.* (molto), *rF* (ritardando forte), and *con espress.* (con espressione). The piece features complex passages with many beamed notes and slurs. The key signature changes from one system to the next, and the time signature is also indicated. The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.

ROMANCE.

RONDO  
Pastoral.

Il faut pincer plus fort toutes les noires pointées de la main gauche.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 6/8. The first system is marked 'RONDO Pastoral.' and includes a 'dol:' (dolce) marking. A performance instruction at the top reads: 'Il faut pincer plus fort toutes les noires pointées de la main gauche.' The second system includes a 'P' (piano) marking. The third system includes '1 fois.' and '2 fois à la coda' markings. The fourth system includes a 'dol:' marking and an 'F' (forte) marking. The fifth system includes 'cres' (crescendo) and 'F' markings. The sixth system includes an 'F' marking and 'cres' markings. The score is filled with musical notation, including notes, rests, slurs, and fingerings.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings 'F' and 'RC'.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings 'loure.' and 'F'.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings 'D.C. Coda. F' and 'cres'.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings 'F' and 'cres'.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings 'P' and 'cres'.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings 'F' and 'FF'.

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings 'F' and 'FF'.

HUIT PRÉLUDES.

All moderato.

I PRÉLUDE.

The musical score for the first prelude is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'All moderato.' and the dynamics are 'pp'. The right hand features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes. The second system continues the piece, maintaining the same key and time signature. It includes various musical markings such as 'pp' and 'f' (forte) to indicate changes in volume. The notation includes numerous slurs, accents, and dynamic markings throughout both hands. The piece concludes with a final chord in the right hand.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. A dynamic marking of *pp* is present in the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the harmonic accompaniment with various chordal textures.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with some slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment with a dynamic marking of *p*.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The lower staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a dynamic marking of *F* (forte).

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment with a dynamic marking of *F*.

Seventh system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

dimin.

pp

p

rff

rff

rff

rff

rff

pp

diminuendo

PPP

7.0m  
15 Sec.

Moderato, con espres

2 PRÉLUDE

mf p

439  
cres. - il

F P

P cres il F

mf p

F FF

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand provides a steady accompaniment. The instruction "con espres." is written in the right margin.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages, including trills and slurs. The left hand has some rests. Performance markings include "tr", "cres - il", and fingering numbers (3, 2, 1, 4, 2, 1, 3, 2, 1, 3).

Third system of musical notation. The right hand features a wide intervallic sweep with sixteenth notes. A dynamic marking "F" is present at the beginning.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has rests.

Fifth system of musical notation. The right hand has sixteenth-note patterns. The left hand has rests. The instruction "mm" is written in the right margin.

Sixth system of musical notation. The right hand has sixteenth-note patterns. The left hand has rests. The instruction "dol:" is written in the left margin, and "con espres." is written in the right margin.

Seventh system of musical notation. The right hand has sixteenth-note patterns. The left hand has rests. The instruction "dol:" is written in the right margin. Dynamic markings "rff" and "rffz" are present in the left margin.

Eighth system of musical notation. The right hand has sixteenth-note patterns. The left hand has rests.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many slurs and accents. The bass staff contains a simpler accompaniment with some slurs.

Second system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment. The word "il" is written above the treble staff, and "con espres:" is written below the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment. The word "FP" is written above the treble staff, and "P il" is written below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment. The word "F" is written above the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment. The word "F" is written above the treble staff.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment. The word "cres" is written above the treble staff, and "il" and "F" are written below the bass staff.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment.

First system of musical notation. The right hand features a complex, rapid melodic line with many slurs and ties. The left hand has a bass line with several chords, each marked with a fermata and the letter 'F' below it.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns, including some triplet markings. The left hand has fewer notes, with a 'P' dynamic marking in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand has a very active melodic line with many slurs. The left hand has a bass line with some chords and a 'rF' dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with a complex melodic line. The left hand has a bass line with several chords, each marked with a fermata and 'rF'. A 'cres.' marking is present in the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand has a complex melodic line with many slurs. The left hand has a bass line with several chords, each marked with a fermata and 'rF'.

Sixth system of musical notation. The right hand has a complex melodic line with many slurs and triplet markings. The left hand has a bass line with several chords, each marked with a fermata and 'rF'.

Seventh system of musical notation. The right hand has a complex melodic line with many slurs. The left hand has a bass line with several chords, each marked with a fermata and 'F'.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some triplets. The bass staff provides a supporting line with some rests.

Second system of musical notation. Dynamic markings include *P*, *PP*, *rF*, *ritard.*, and *cres*. The treble staff has a melodic line with some trills, and the bass staff has a more rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. Dynamic markings include *F* and *PP*. The treble staff features a melodic line with some triplets and trills. The bass staff has a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The instruction *Animo.* is present. Dynamic markings include *FF*. The treble staff has a melodic line with some trills, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. Dynamic markings include *F* and *PP*. The treble staff has a melodic line with some trills, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. Dynamic markings include *cres*, *il*, *F*, and *dimin.*. The treble staff has a melodic line with some trills, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Seventh system of musical notation. The instruction *en rallent.* is present. Dynamic markings include *P* and *ad libitum.*. The treble staff has a melodic line with some trills, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Andante con espres pas trop lent.

3<sup>me</sup> PRELUDE.

The musical score is written for piano and consists of several systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo begins as *Andante con espres pas trop lent.* and includes dynamic markings such as *F*, *> P*, and *ff*. A section marked *Agitato.* features a change in time signature to 2/4 and includes the instruction *Pressez peu à peu. cres. il*. The piece concludes with a section marked *ff. Allegro.* characterized by rapid sixteenth-note passages and repeated rhythmic patterns. The score is rich with musical notation, including slurs, accents, and various articulation marks.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a prominent upward curve, marked with a slur and a fermata. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The text "cu fu" is written above the upper staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff shows a steady accompaniment with some rests.

Third system of musical notation. The upper staff has a complex melodic texture with many slurs and ornaments. The lower staff includes dynamic markings: *pp*, *pp*, *F*, *FF*, and *pp*.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues with a melodic line that has a downward curve. The lower staff has a *dol:* marking and contains mostly rests.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata, marked with *dol: espres: mod<sup>to</sup>*. The lower staff has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a more active accompaniment with dynamic markings *r<sup>z</sup>* and *r<sup>F</sup>*.

Seventh system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata, marked with *con espres:*. The lower staff has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten scribbles and a large number '7' at the bottom right of the page.

Op. 156  
C#

156

Accordez les pédales  
du Fa et du Re.

Allegro vivace.

FF

FF

Rallent. Plus lent

PP

Presto.

Plus lent.

And<sup>te</sup>

And<sup>te</sup> con espres:

rF con espr. pp

pp

PPP dimm: pp ppp

4 PRÉLUDE.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of grand staff notation. The first system begins with a treble clef, a common time signature, and a 4-measure rest in the bass clef. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The piece features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations and fingerings. Dynamics include 'F' and 'FP'. The score concludes with a final cadence in the bass clef.

This page of musical notation consists of eight systems of grand staff notation. Each system includes a treble clef and a bass clef. The notation is dense with notes, often appearing in groups of sixteenth or thirty-second notes. Dynamic markings are present throughout, including 'cres' (crescendo), 'ff' (fortissimo), and 'p' (piano). A blue diagonal line is drawn across the middle systems, likely indicating a specific performance technique or a correction. At the bottom center, a wooden pencil is visible, partially obscuring the notation.

D

cres

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *ff* and *p*.

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

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings like *res*, *ff*, and *f*.

Fifth system of musical notation, with dynamic markings such as *ff* and *f*.

Sixth system of musical notation, including the instruction *(accrochez l'UT)* in the upper right corner.

Seventh system of musical notation, concluding the page with dynamic markings like *ff* and *cres*.

This page of musical notation consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often in beamed pairs or groups. Dynamics and performance markings are scattered throughout:

- System 1:** Treble clef starts with *ff* (fortissimo) and *dimu* (diminuendo). Bass clef has whole notes.
- System 2:** Treble clef starts with *P* (piano) and *cres* (crescendo). Bass clef has whole notes.
- System 3:** Treble clef has *ff* (fortissimo). Bass clef has whole notes.
- System 4:** Treble clef has *ff* (fortissimo). Bass clef has whole notes.
- System 5:** Treble clef has *cres* (crescendo) and *il* (ritardando). Bass clef has whole notes.
- System 6:** Treble clef has *ff* (fortissimo). Bass clef has whole notes.

Other markings include *Re*, *F*, *rF*, and *rF'* in various systems, likely indicating specific notes or chords. The page concludes with a double bar line.

Adagio, con espres.

5 PRELUDE

FF

The musical score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Adagio, con espres.' and 'FF'. The second system is marked 'con espres.' and features a triplet of eighth notes. The third system continues the 'Adagio' tempo. The fourth system is marked 'Allegro mod<sup>to</sup>' and 'PP'. The fifth system continues the 'Allegro mod<sup>to</sup>' tempo. The sixth system concludes the piece with a double bar line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern with frequent double bar lines. The left hand plays a simple bass line with quarter notes and rests.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand includes a section marked "rit." (ritardando) and a dynamic marking of "f" (forte).

Third system of musical notation. The right hand maintains the rapid sixteenth-note texture. The left hand features a melodic line with a slur and a fermata over the final measure.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a melodic line with a slur and a fermata over the final measure.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a melodic line with a slur and a fermata over the final measure.

Sixth system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand features a section marked "PP" (pianissimo) and "legato", with a fingering sequence "4 3 2 1 2 1" above the notes.

Seventh system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand features a section marked "pp" (pianissimo) and "legato", with a fingering sequence "4 3 2 1 2 1" above the notes.

This page of musical notation is divided into seven systems, each consisting of a treble and a bass staff. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and slurs. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The third system includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The sixth system contains a section with a treble clef and a 2/4 time signature. The seventh system concludes with a piano (*p*) dynamic marking and a double bar line. The page is numbered 164 in the top left corner.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern, while the left hand plays a simpler accompaniment of quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand maintains its intricate sixteenth-note texture, and the left hand provides harmonic support with steady rhythmic patterns.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the right hand. The right hand's sixteenth-note pattern continues, while the left hand has a more active role with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a change in the left hand's accompaniment with more frequent chord changes. Dynamic markings *pp* and *res* are present. The right hand continues with its sixteenth-note figure.

Fifth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the right hand. The right hand's sixteenth-note pattern is dense and energetic, while the left hand has a more melodic line.

Sixth system of musical notation, showing a continuation of the sixteenth-note texture in the right hand. The left hand has a melodic line with some slurs and dynamic markings.

Seventh system of musical notation, featuring a dynamic marking of *dol:* (dolcissimo) and *rF* (ritardando fortissimo) in the right hand. The right hand's sixteenth-note pattern is still present, while the left hand has a more active accompaniment.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments.

- System 1:** Features a long, sweeping melodic line in the treble clef, starting with a sixteenth-note scale and ending with a sixteenth-note scale. The bass clef contains a few notes.
- System 2:** Continues the melodic line from the first system. It includes a sixteenth-note scale in the treble clef and a sixteenth-note scale in the bass clef. The word "ritard." is written at the end of the system.
- System 3:** Starts with the tempo marking "Adagio." and the dynamic marking "FF". The treble clef contains a melodic line with a crescendo hairpin. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word "con espres." is written at the end of the system.
- System 4:** Features a melodic line in the treble clef with a crescendo hairpin. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking "P" is followed by a crescendo hairpin leading to "rF". The word "ritard." is written at the end of the system.
- System 5:** Starts with the instruction "Animez peu à peu." and the dynamic marking "F". The treble clef contains a melodic line with a crescendo hairpin. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word "avec feu." is written in the middle of the system, and "ritard." is written at the end.
- System 6:** Features a long, sweeping melodic line in the treble clef, starting with a sixteenth-note scale and ending with a sixteenth-note scale. The bass clef contains a few notes.

PP Allegro

PP

p

Animez peu à peu.

cres il poco a poco

F

rallentando.

6<sup>o</sup> PRÉLUDE

The musical score is written for piano and consists of six systems of grand staff notation. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (p) dynamic and a forte (ff) dynamic. The first system includes a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The second system features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The third system features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The fourth system features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The fifth system features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The sixth system features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, ff, F). The piece concludes with a final cadence.

*lento*

*p*

*f* *cres. il*

*f*

*p* *cres.*

*f* *ff*

*Handwritten:* Maslova  
col. 10

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking 'p'. The left hand provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a dynamic marking 'f'. The left hand has a dynamic marking 'ff'.

Third system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a dynamic marking 'f'.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a dynamic marking 'p'. The left hand has a dynamic marking 'f'.

Fifth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a dynamic marking 'f'.

Sixth system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a dynamic marking 'f'. The left hand has a dynamic marking 'f'.

Seventh system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a dynamic marking 'f'.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. A dynamic marking 'f' is present in the bass staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It continues the complex texture from the first system. A dynamic marking 'ff' is present in the bass staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The music continues with dense textures and slurs.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. It features a series of chords in the bass staff, with dynamic markings 'f', 'f', and 'f#'. There are also some handwritten annotations above the notes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The bass staff has a series of chords with dynamic markings 'f', 'f', 'f', 'fp', and 'fp'. The treble staff has some wavy lines above it.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. It features a dynamic marking 'pp' in the bass staff and 'ff' in the treble staff.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The music concludes with a double bar line and some final notes.

Allegro mod. maestoso.

7 PRÉLUDE.

ff fieramente P

ff > ff >

dol: legato.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of dense, rapid sixteenth-note passages in both hands, with some slurs and ties.

Second system of musical notation. The treble clef part continues with rapid sixteenth-note runs. The bass clef part features a series of chords, with a dynamic marking 'P' (piano) at the beginning and 'F' (forte) later in the system.

Third system of musical notation. The treble clef part has a dynamic marking 'FF' (fortissimo). The bass clef part includes a section with a wavy line, possibly indicating a tremolo or a specific performance technique.

Fourth system of musical notation. Both hands continue with complex, rapid sixteenth-note patterns. The bass clef part has a wavy line under a group of notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef part features a wavy line under a group of notes. The bass clef part has a wavy line under a group of notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef part has a dynamic marking 'P' (piano). The bass clef part has a dynamic marking 'pp' (pianissimo). The system concludes with a final chord in the bass clef.

ralent. con espr. dol:

p

ritar. tr. ritar.

con espr.

p

con espr:

dol:

espres:

dol:

con espr:

con fuoco.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a complex, rapid melodic line with many slurs and ties. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present at the beginning.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a more active role with frequent chord changes. Dynamic markings include *ff* and *rff*.

Third system of musical notation. The right hand has several rests, while the left hand plays a series of chords and moving lines. Dynamic markings include *rff* and *f*.

Fourth system of musical notation. The right hand has rests, and the left hand plays chords and moving lines. Dynamic markings include *rff* and *f*.

Fifth system of musical notation. The right hand has rests, and the left hand plays chords and moving lines. Dynamic markings include *rff* and *f*.

Sixth system of musical notation. The right hand has rests, and the left hand plays chords and moving lines. A dynamic marking of *dol:* is present.

Seventh system of musical notation. The right hand has rests, and the left hand plays chords and moving lines. Dynamic markings include *pp stac.* and *pp legato.*

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex texture with many sixteenth notes and slurs. A fermata is placed over a measure in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a fermata in the bass clef and various articulation marks.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass clef part has fingerings 1, 2, 1 and 3, 1 indicated. There are also some slurs and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, showing a grand staff with treble and bass clefs. The bass clef part has fingerings 1, 2, 1 and 3, 1. There are also some slurs and dynamic markings.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *con espr:* in both staves. The bass clef part has a *col:* marking.

Sixth system of musical notation, showing a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with complex textures and slurs.

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music concludes with various articulation marks and slurs.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes. A dynamic marking of *rf* is visible at the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamic markings include *M. cur.* and *con espr.*

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with chords. A dynamic marking of *marque.* is present at the beginning, and *P* is marked in the middle.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with chords. A dynamic marking of *rf* is visible at the end of the system.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamic markings of *rf* are visible at the beginning and end of the system.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamic markings include *F*, *pp*, and *legato.*

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with chords. A dynamic marking of *2* is visible at the bottom center.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex texture with many beamed notes and rests. A dynamic marking of **f** is present at the beginning of the lower staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex textures with beamed notes. A dynamic marking of **f** is visible in the lower staff.

Third system of musical notation, featuring repeated rhythmic patterns indicated by double slashes (//). Dynamic markings include **f** and **ff**. The word *cres.* is written above the upper staff.

Fourth system of musical notation, continuing the repeated rhythmic patterns. A dynamic marking of **ff** is present in the lower staff.

Fifth system of musical notation, showing a transition in texture. Dynamic markings of **f** are present in both the upper and lower staves.

Sixth system of musical notation, featuring a more active upper staff and a lower staff with some rests. Dynamic markings of **f** are present in both staves.

Seventh system of musical notation, concluding the page. It features a final flourish in the upper staff and a **ff** dynamic marking in the lower staff.

Lento.

*Andante*  
Pas trop lent.

3 PRÉLUDE.

FF PP *espress.*

rF > rF > rF >

p > p

cres il poco poco

f

f

cres

First system of musical notation. The treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include **F** (forte) in the treble, **rF** (ritardando forte) in the treble, and **FF** (fortissimo) in the bass.

Second system of musical notation. The treble staff continues with intricate melodic patterns. The bass staff features a more active accompaniment. Dynamic markings include **con espr.** (con espressione) in the treble and **PP** (pianissimo) in the bass.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with slurs. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include **rF > P legato.** (ritardando forte to piano legato) in the bass.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff provides a steady accompaniment. This system does not have explicit dynamic markings.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamic markings include **F** (forte) in the bass and **P** (piano) in the treble.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamic markings include **F** (forte) in the bass.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamic markings include **P** (piano) in the treble and **F** (forte) in the bass.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cres*) marking. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic development with slurs and accents, marked with piano (*p*) and crescendo (*cres*). The left hand accompaniment includes a *ff* (fortissimo) dynamic marking at the end of the system.

Third system of musical notation. The right hand features a series of slurred notes with accents. The left hand accompaniment includes a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with slurred notes and accents. The left hand accompaniment includes a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with *Animez.* (animate) and *ff* (fortissimo). The left hand accompaniment includes a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with *ff* (fortissimo). The left hand accompaniment includes a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Seventh system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with *ff* (fortissimo). The left hand accompaniment includes a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Ani mez.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It begins with a series of chords and a melodic line. Dynamic markings include 'F' (forte) and 'pp' (pianissimo). There are also some slurs and accents.

The second system continues the piece. It features a 'cres.' (crescendo) marking and 'ff' (fortissimo) dynamic. The music includes a variety of rhythmic patterns and articulation marks.

The third system shows further development of the musical themes. It includes various rhythmic figures and dynamic levels.

The fourth system contains more intricate piano and bass parts. It includes a 'ff' dynamic marking and complex rhythmic textures.

The fifth system continues the musical narrative with piano and bass staves. It features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings.

The sixth system shows the continuation of the piano and bass parts. It includes various rhythmic figures and dynamic levels.

ritardendo.

The seventh system concludes the page with a 'ritardendo.' (ritardando) marking. It features piano and bass staves with dynamic markings like 'cres.' and 'ff'.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) begins with a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The left hand (bass clef) features a complex rhythmic pattern with slurs and ties. A second *mf* marking with a hairpin is present at the end of the system.

Second system of musical notation. The right hand has a *mf* marking and a hairpin. The left hand includes a triplet of eighth notes with fingerings 1, 2, 4. A second *mf* marking with a hairpin is at the end of the system.

Third system of musical notation. The right hand features a triplet of eighth notes with fingerings 3, 2, 1, 2, 1. The left hand has a *f* dynamic marking and a hairpin. A second *f* marking with a hairpin is at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The right hand has a *p* dynamic marking and a hairpin. The left hand includes a triplet of eighth notes with fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 4, 1. A second *p* marking with a hairpin is at the end of the system.

Fifth system of musical notation. The right hand has a *f* dynamic marking and a hairpin. The left hand has a *f* dynamic marking and a hairpin.

Sixth system of musical notation. The right hand has a *p* dynamic marking and a hairpin. The left hand has a *ff* dynamic marking and a hairpin. A second *ff* marking with a hairpin is at the end of the system.

con espres

pp

cres - il

poco a poco F

p FP pp

pp

# SONATE DE CLÉMENTI;

Telle qu'elle se joue sur le Piano.

Allegro  
con  
Spirito.

1  
fz  
+  
fz  
1 2 3 2  
p

3 2 1 2 1 2 3 4  
fz  
ff

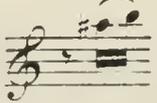
étouffés 1 1 1 1  
étouffés 1 1 1 1  
P

3 2 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3  
P

cres:  
f  
fz

+ 3 2 1 + 3 2 1  
cres:  
3 2 1 + 3 2 1 + 3 2 1  
f

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system includes dynamic markings: *m. droite.*, *dimin:*, and *p*. The second system features fingering numbers such as 1 2 3, 2 3 2 1 + 3 2, and 1 2. The third system is marked *expres:* and contains more intricate fingering. The fourth system includes annotations for specific notes: *(Nota 1.)* and *(Nota 2.)*, with detailed fingering instructions. The fifth system continues with complex fingering patterns. The sixth system is the final system of staves on the page.

(Nota 1.) Pour pouvoir exécuter vivement ces deux notes  il ne faut pincer avec le doigt que le *la* (on fait avec la pédale du *si b*) et le *si* ne doit être entendu seulement que par la vibration de la corde. (Voyez page de la I<sup>re</sup> partie.)

(Nota 2.) Même règle que la précédente.

2 1 2 3 2 1 3 2 1 1 2 3 + + 3 2 1 1 2 3 + 3 2 1 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2 3 1 1 2 3 2 1 7 + 3 1 5 + 3

1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 4 1 2 3 + 1 2 tr 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4

*F* *p* *cres:*

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

*ffz* *con expres:*

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

*ff*

1 2 4 3

1 2 3 2

tr 1 2 3 + 1 2 3 4 3 2 1 2 1 3

*tr* *ff* *p*

First system of musical notation. Treble clef, piano (p) dynamic, and a *dimin* marking. Fingerings include 2 2 2 and 1. The bass line features a steady accompaniment.

Second system of musical notation. Treble clef, piano (p) dynamic, and a *cres:* marking. Fingerings include 2 3 +, 1 2 3 1, and 2. The bass line continues with accompaniment.

Third system of musical notation. Treble clef, piano (p) dynamic, and a *fz* marking. Fingerings include 1 2 3 + and 3. The bass line continues with accompaniment.

Fourth system of musical notation. Treble clef, piano (p) dynamic, and a *con expres:* marking. Fingerings include 3 3 2, 1 + 3 2, and 1. The bass line continues with accompaniment.

Fifth system of musical notation. Treble clef, piano (p) dynamic. This system features a dense, rapid melodic line in the treble clef.

Sixth system of musical notation. Treble clef, piano (p) dynamic. Fingerings include 1 2 3 +, 1 2 1 3, 1 2 1 2 1, and 3. The bass line continues with accompaniment.

Seventh system of musical notation. Treble clef, piano (p) dynamic. Fingerings include 1 2 3 +, 1 2 3, 2 1 2 3 +, 2 1 2 3, 1 2 3 +, 1 2 3 +, 1 2 3 +, 2 1 2 3, 2 1 3 2, 1 2 3 +, and 1 2 3 +. The bass line includes chords marked F7, F2, and F7.

2 2 2 3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 tr 5

cres: *f* *pp*

1 2 3 + 1 2 3 2 1

cres:

*sf* 1 2 3 2 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1

*rinf:*

2

col expres: ritard: 2 1 2 3 2 4

4 3 2 1 tr tr

tr tr

cres: 2 1

*ff*

First system of musical notation. The upper staff features a complex melodic line with many slurs and accents. The lower staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings: *cres:*, *fz*, *fz*, and *dim:*. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a *ten:* marking. The lower staff has a *ten:* marking and a *étouf* marking. A sequence of fingerings *1 2 3 1* is written above the lower staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a *fz* marking. The lower staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a *ten:* marking. The lower staff continues the accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand has a dense texture of sixteenth notes, while the left hand has a more sparse accompaniment. A *cres* (crescendo) marking is present in the right hand.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano). A *ten:* (tension) marking is placed above the right hand. There are also some double bar lines with repeat dots.

Fourth system of musical notation. A *ten:* (tension) marking is placed above the right hand. The music continues with intricate fingerings and rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation. It features specific hand assignments: *gauche* (left hand) and *droite* (right hand) are written above and below the notes respectively. A *dimin:* (diminuendo) marking is also present.

Sixth system of musical notation. A *dol:* (dolente) marking is placed above the right hand. The music shows a change in texture and dynamics.

Seventh system of musical notation. It includes a *dol:* (dolente) marking and a *ritard:* (ritardando) marking. A complex fingering sequence is shown: 2 1 3 2 1 2 1 2 1 1 2 3, with a '6' above the final notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. A dynamic marking *rimf.* is present at the end of the system.

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

Third system of musical notation, featuring a more active treble clef with sixteenth-note patterns and a steady bass line.

Fourth system of musical notation, showing a complex treble clef passage with fingerings 3, 2, 1 and a bass line with chords.

Fifth system of musical notation, marked with *tr*, *p*, and *cres:*. It features a long melodic line in the treble clef and a bass line with chords. A *legato.* marking is at the end.

Sixth system of musical notation, including markings for *expres:*, *ritard:*, and *ff*. It contains complex treble clef passages with fingerings and a bass line with chords.

Seventh system of musical notation, marked with *ten:* and *ff*. It features a treble clef line with a tenuto mark and a bass line with chords.

First system of musical notation, featuring a treble clef with a complex, rapid melodic line and a bass clef with a simpler accompaniment.

Second system of musical notation, including dynamic markings *cres.* and *cres.* above the bass staff.

Third system of musical notation, featuring fingerings such as 1 2 1, 2 3 1 3, and 1 2 3.

Fourth system of musical notation, including tempo markings *Presto.*, *Prestissimo.*, and *ritard.*, along with trill markings *tr*.

Fifth system of musical notation, including dynamic marking *FF* and tempo marking *Presto.*, with various trill and fingerings.

Sixth system of musical notation, including tempo marking *Tempo I.*, dynamic markings *expres:* and *pp.*, and a *cres:* marking.

Seventh system of musical notation, including dynamic marking *FF* and a *ten:* marking, with various fingerings and trills.



Andante  
Sostenuto  
composé  
pour  
la Harpe.

con expr:

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex texture with many beamed notes. The dynamic marking *pp* is placed at the beginning of the first staff, and *F* appears at the end of the first staff and the beginning of the second staff.

The second system continues the musical piece. It features a trill (*tr*) marking above a note in the upper staff. The texture remains dense with many beamed notes.

The third system includes the marking *sotto voce.* above the upper staff and *pp* below the lower staff. A trill (*tr*) is also present above a note in the upper staff.

The fourth system continues the piece with a trill (*tr*) marking above a note in the upper staff.

The fifth system features a trill (*tr*) marking above a note in the upper staff and a *dol:* marking below the lower staff.

The sixth system includes a trill (*tr*) marking above a note in the upper staff and an *espres:* marking below the lower staff.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex, flowing melody in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef. The key signature has one flat.

Second system of musical notation. The treble clef part begins with a dynamic marking of *p*. The bass clef part includes dynamic markings of *f*, *p*, and *pp*. The music continues with intricate melodic and harmonic development.

Third system of musical notation. The treble clef part features a dynamic marking of *f* and a trill (*tr*) with the instruction *ad libitum*. The bass clef part includes a dynamic marking of *ff*. The music is highly expressive and technically demanding.

Fourth system of musical notation. The treble clef part includes trills (*tr*) and dynamic markings of *f* and *p*. The bass clef part includes dynamic markings of *f* and *p*. The music shows a clear contrast in dynamics and texture.

Fifth system of musical notation. The treble clef part features a dynamic marking of *pp* and a *ga* marking. The bass clef part includes dynamic markings of *ppp* and *pp*. The music is characterized by delicate textures and complex rhythmic patterns.

Sixth system of musical notation. The treble clef part includes a dynamic marking of *pp* and the instruction *lent*. The bass clef part includes dynamic markings of *rf* and *rf*. The music concludes with a sense of grandeur and finality.

All moderato grazioso

Rondo,  
composé pour  
la Harpe

The musical score is written for harp and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked "All moderato grazioso". The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system features a trill (*tr*) in the upper right. The second system includes a *rf* marking. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a *rf* marking. The fifth system is characterized by dynamic contrasts, with markings for *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. The sixth system also shows dynamic contrast with *p*, *f*, *p*, *f*, and *f*. The seventh system concludes with dynamics of *f*, *pp*, and *f*. A performance marking "475" is located at the bottom of the seventh system.

*p* *rF* *F* *p* *FF*

*rF* *rF* *rF* *rF* *F*

*p*

*FF*

*dimin*

*ppp* *ritard* *p*

175

First system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *rf* with accents.

Second system of musical notation. Treble clef staff continues the melodic line. Bass clef staff continues the accompaniment. Dynamics include *rf* with accents.

Third system of musical notation. Treble clef staff features slurs and accents. Bass clef staff includes fingerings (1, 2, 3) and slurs. Dynamics include *rf* with accents.

Fourth system of musical notation. Treble clef staff has slurs and accents. Bass clef staff includes slurs and accents. Dynamics include *f* and *f* with accents.

Fifth system of musical notation. Treble clef staff has slurs and accents. Bass clef staff includes slurs and accents. Dynamics include *rf* with accents.

Sixth system of musical notation. Treble clef staff has slurs and accents. Bass clef staff includes slurs and accents. Dynamics include *p* and *rf* with accents.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a complex, rapid melodic line with many slurs and ties. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate patterns, including two specific fingering sequences:  $1 + 5 2 5 4$  and  $1 + 3 2 1 4$ . The left hand has three chords marked with the letter *F*.

Third system of musical notation. The right hand features more complex patterns with fingering numbers  $3 2 1 2 3$  and  $1 4 3 2 3 4$ . The left hand has three chords marked with the letter *F*.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with melodic lines, including a section marked with the dynamic *p* (piano). The left hand has a few chords.

Fifth system of musical notation. The right hand has a section marked with *FF* (fortissimo). The left hand has several chords, with the final two marked *FF*.

Sixth system of musical notation. The right hand starts with a section marked *p* (piano), followed by a section marked *FF* (fortissimo). The left hand has chords, with the final two marked *FF*. The system includes the tempo markings *ralentendo.* and *temp 1<sup>o</sup>*.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the system.

Second system of musical notation, continuing the complex texture from the first system. It includes various dynamic markings and articulation symbols.

Third system of musical notation, showing a continuation of the intricate musical patterns. The bass line becomes more prominent with some longer note values.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings such as *ff*, *pp*, and *f*. The texture remains dense and rhythmic.

Fifth system of musical notation, with dynamic markings including *pp*, *f*, and *rf*. The music continues with its characteristic complex rhythmic structure.

Sixth system of musical notation, showing a continuation of the musical themes. A dynamic marking of *f* is visible in the middle of the system.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. It includes dynamic markings like *ff* and *f*, and concludes with a double bar line and repeat sign.

This page of musical notation, numbered 205, features eight systems of staves. Each system typically consists of two staves (treble and bass clef) joined by a brace. The first system includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) above the notes. The second system has a dynamic marking of *pp*. The third system includes an accent (>) above a note. The fourth system includes an accent (>) below a note. The fifth system includes dynamic markings of *pp*, *f*, *ff*, and *p*. The sixth system includes a dynamic marking of *dimin*. The seventh system includes a dynamic marking of *p*. The notation is dense with notes, slurs, and various musical symbols.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic melody in the treble and a supporting bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic development.

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

Fourth system of musical notation, featuring more intricate melodic lines and harmonic textures.

Fifth system of musical notation, including the instruction "ritard:" in the bass staff and a dynamic marking "pp" (pianissimo) in the treble staff.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with dense chordal textures.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a final melodic flourish and harmonic resolution.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *ff* at the beginning and *ff* in the lower register.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Dynamic markings include *ff* and *p*.

Third system of musical notation. The right hand maintains the rapid sixteenth-note texture. The left hand provides a consistent eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *rff*.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Dynamic markings include *ff*.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Dynamic markings include *ff*.

Sixth system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Dynamic markings include *ff*.

Seventh system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Dynamic markings include *ff*.

First system of a musical score, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a series of ascending and descending sixteenth-note runs in the right hand, with corresponding chords in the left hand.

Second system of the musical score. It begins with the tempo marking "lent tempo 1<sup>o</sup>" and a dynamic marking "p". The right hand continues with sixteenth-note patterns, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes.

Third system of the musical score. It includes a dynamic marking "f" and a "cres - - - il" (crescendo) marking. The right hand features more complex sixteenth-note figures, and the left hand has a bass line with some chromatic movement.

Fourth system of the musical score. It features a dynamic marking "FF" (fortissimo). The right hand has dense sixteenth-note passages, and the left hand provides a rhythmic foundation with eighth notes.

Fifth system of the musical score. This system is characterized by numerous fingering numbers (1, 2, 3, 4) placed above the notes in the right hand, indicating specific fingerings for the sixteenth-note runs.

Sixth system of the musical score, concluding the piece. It includes detailed fingering numbers for both hands, such as "1 2 3 4 1 2 3 4" in the right hand and "1 2 3 4 3 2 1" in the left hand, leading to a final chord.

Adagio de Beethoven tel qu'il se joue sur le Piano.

Adagio  
Grazioso

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are marked with a 9/8 time signature. The music begins with a 'tremolo' marking above the treble staff. The melody in the treble staff is characterized by rapid sixteenth-note passages, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff features a dynamic marking of 'FF' (fortissimo). The music is highly technical, with complex fingering indicated by numbers 6 and 7. The bass staff continues with its accompaniment, showing some chordal textures.

The third system is marked 'leggieramente' (allegretto). The treble staff contains a series of sixteenth-note runs with fingering numbers 6 and 7. The bass staff has a 'tremolo' marking and consists of sustained chords.

The fourth system is also marked 'leggieramente'. It continues the sixteenth-note passages in the treble staff and the chordal accompaniment in the bass staff. The overall texture is light and delicate.

The fifth system shows the continuation of the musical themes. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff provides harmonic support with chords.

The sixth system concludes the piece. It features dynamic markings of 'pp' (pianissimo), 'cres.' (crescendo), 'FF' (fortissimo), and 'pp' (pianissimo). The treble staff has a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo peak before returning to pianissimo. The bass staff follows a similar dynamic contour.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *ff* and *p*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with slurs.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings *ff* and *p*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with slurs.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a rapid, ascending melodic line with slurs and dynamic markings *tr* and *p*. Above the staff, a sequence of numbers *1 2 1+3 2 1 2 3 2 1 2 1* indicates a fingering pattern. The lower staff is mostly empty with a few notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *tr*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with slurs.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings *ff* and *p*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with slurs.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *cres.*, *ff*, and *p*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with slurs.

pp pp

First system of musical notation, featuring a grand staff with bass and treble clefs. The bass line begins with a *pp* dynamic marking. The treble line has a *pp* marking and a slur over the first few notes.

*F*

Second system of musical notation, continuing the grand staff. The treble line features a *F* dynamic marking.

*Fp*  
dimin:

Third system of musical notation. The treble line includes a *Fp* dynamic marking and a *dimin:* instruction. The bass line continues with rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, showing dense chordal textures in both hands.

*Fp*  
etouffer -

Fifth system of musical notation. The treble line has a *Fp* marking. The bass line includes the instruction *etouffer -* (muffle).

*Fp*

Sixth system of musical notation, concluding the page with dense textures and a *Fp* dynamic marking.

*Fp*

etouffer

*Fp*

cres:

II

*F*

dimin

II

*pp*

*ff*

*ff*

*ff*

II

dimin:

II

*pp*

1 2 3 2

5 7 1 2 3 2

+ 5 2 7 + 3

II

Musical notation system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece begins with a double bar line. The right hand contains a melodic line with slurs and a fermata. The left hand features a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. Performance markings include "Sons etouffés" (muted sounds), "cres:" (crescendo), and "sf" (sforzando). Fingerings are indicated with numbers 1-5. A small 'x' is placed above a note in the right hand.

Musical notation system 2, continuing the piece. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand continues with a dense, rhythmic accompaniment. A slur is present over a group of notes in the right hand.

Musical notation system 3, showing a continuation of the piece. The right hand has a melodic line with a double bar line. The left hand has a rhythmic accompaniment with a double bar line. A slur is present over a group of notes in the right hand.

Musical notation system 4, continuing the piece. The right hand has a melodic line with a double bar line. The left hand has a rhythmic accompaniment with a double bar line. A slur is present over a group of notes in the right hand.

Musical notation system 5, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece begins with a double bar line. The right hand contains a melodic line with slurs and a fermata. The left hand features a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. Performance markings include "ff" (fortissimo). Fingerings are indicated with numbers 5, 1, 5.

Musical notation system 6, continuing the piece. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand continues with a dense, rhythmic accompaniment. Performance markings include "pp" (pianissimo). The system ends with a double bar line and a treble clef.

This page of musical notation is divided into seven systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The first system features a piano introduction with a *cres:* marking and dynamics of *pp* and *p*. The second system continues the piano texture with *pp* dynamics. The third system shows a more active piano part with *p* dynamics. The fourth system is a solo for the right hand, marked *tr* and *p*, with a *cres:* marking. The fifth system features a complex right-hand solo with fingerings (e.g., 2 1 2 1, 2 1 2 1, 3 2 1 3, 2 1 3 2 1 2) and dynamics of *cres:*, *dimin:*, and *p*. The sixth system continues the right-hand solo with *tr* markings and *p* dynamics. The seventh system concludes with a right-hand solo featuring *II* fingering and dynamics of *cres:*, *f*, and *dimin:*.

This page of musical notation is divided into seven systems, each containing a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a complex, virtuosic style with many sixteenth and thirty-second notes. Key features include:

- System 1:** Treble clef has a trill (tr) and a triplet (123 2). Bass clef has a trill (tr).
- System 2:** Treble clef has a trill (tr), a triplet (123 2), and a dynamic marking of *ff*. Bass clef has a dynamic marking of *pp* and a *cres:* marking.
- System 3:** Treble clef has a trill (tr). Bass clef has a *pp* marking and a *cres:* marking.
- System 4:** Treble clef has a trill (tr). Bass clef has a *pp* marking and a *cres:* marking.
- System 5:** Treble clef has a trill (tr). Bass clef has a *pp* marking and a *cres:* marking.
- System 6:** Treble clef has a trill (tr). Bass clef has a *pp* marking and a *cres:* marking.
- System 7:** Treble clef has a trill (tr). Bass clef has a *pp* marking and a *cres:* marking.

Compose pour la Harpe.

Minuetto.  
Presto.

Legato.

Expres:

cres:

dolce:

pp

1<sup>re</sup> fois 2<sup>me</sup> fois

Trio.

con esp:

1<sup>re</sup> fois 2<sup>me</sup> fois

Expres:

tr Coulez.

Smorz: Expres:

3 3

D. C. Minuette

*Adagio*

GRANDE  
SONATE.  
composée  
pour la Harpe.

*p* *pp* *con espr.*

*ff* *p* *pp*

*cres:* *simplex:* *con es.* *ff*

*pp* *pp*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. A dynamic marking "cres" is placed above the treble staff, and "il" is placed below it. A diagonal line is drawn across the system from the top right to the bottom left.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a dense, rapid melodic passage. The bass clef staff has a similar texture. Dynamic markings include "FF", "FP", and "tenut." in the treble staff, and "FF", "FP", "FF", "FF", "FF", "FF", "FP" in the bass staff. A diagonal line continues from the previous system.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a more active accompaniment. Dynamic markings include "pp" in the treble staff and "p" in the bass staff. The tempo/mood marking "All° Con espres: Agitato." is centered between the staves.

Fourth system of musical notation. Both staves show a continuation of the melodic and harmonic material. A dynamic marking "p" is visible in the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a harmonic accompaniment. A dynamic marking "ff" is present in the treble staff.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a complex melodic passage with a triplet of sixteenth notes. The bass clef staff has a harmonic accompaniment. Dynamic markings include "rf" in the treble staff and "rf" in the bass staff.

Seventh system of musical notation. Both staves show a continuation of the melodic and harmonic material. Dynamic markings include "rf" in the treble staff and "rf" in the bass staff.

con fuoco.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include accents (>) and a forte (F) marking.

pp  
con esp:

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include piano-piano (pp) and con esperto (con esp:).

The third system shows further development of the melodic and accompaniment parts. The upper staff has a series of slurred notes, and the lower staff continues with rhythmic patterns. Accents (>) are used throughout.

con esp:

The fourth system features a more pronounced accompaniment in the lower staff. The upper staff continues with its melodic line. The dynamic marking con esperto (con esp:) is present.

The fifth system continues the musical texture. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a consistent accompaniment. Accents (>) are used.

tr

1 2 1 2 3 4

cres -

The sixth system concludes the page. It includes a trill (tr) in the upper staff and a crescendo (cres -) marking. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (1 2 1 2 3 4) indicated above it.

1 2 7 2 5 1 2 1 2 3 4 2 3 1 2 3

il

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

ff

con fuoco.

dim.

1<sup>re</sup> fois. ritard. ff

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with a forte dynamic (**ff**) and includes various chordal textures and melodic lines.

Second system of musical notation, marked with piano (**p**) and piano-piano (**pp**) dynamics. It features a series of chords in the bass line and melodic fragments in the treble line.

Third system of musical notation, marked with piano-piano (**pp**) and crescendo (**cres**) dynamics. The bass line consists of a steady sequence of chords, while the treble line has more active melodic movement.

Fourth system of musical notation, marked with *poco a poco*. The bass line continues with a consistent chordal pattern, and the treble line shows a gradual increase in melodic activity.

Fifth system of musical notation, marked with forte (**f**) and fortissimo (**ff**) dynamics. The music becomes more intense, with a prominent melodic line in the treble and a supporting bass line.

Sixth system of musical notation, marked with *reten:* and *Dolce con espr:*. The music features a more lyrical and expressive quality, with a focus on sustained chords and melodic lines.

Seventh system of musical notation, continuing the expressive and lyrical style of the previous system. It includes a variety of chordal textures and melodic passages.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some rests and slurs. The lower staff continues with a steady accompaniment. The word "inocente" is written above the upper staff, and "Lento" is written above the lower staff.

The third system shows a change in dynamics. The upper staff has a melodic line with slurs and some grace notes. The lower staff has a more active accompaniment. The word "dolce" is written above the lower staff, and "con esp." is written above the upper staff. Dynamic markings "f" and "f" are present below the lower staff.

The fourth system features a more intricate melodic line in the upper staff with many slurs and beamed notes. The lower staff accompaniment is also more active. The dynamic marking "rf" is written below the lower staff.

The fifth system continues with a melodic line in the upper staff that includes a trill, indicated by a wavy line and the word "tr". The lower staff accompaniment is rhythmic. Dynamic markings "ff" and "ff" are present below the lower staff.

The sixth system features a melodic line in the upper staff with triplets, indicated by a "3" above the notes. The lower staff accompaniment is also rhythmic. Dynamic markings "p" and "f" are present below the lower staff.

The seventh system continues with a melodic line in the upper staff featuring triplets. The lower staff accompaniment is rhythmic. Dynamic markings "p", "f", "f", and "f" are present below the lower staff. A flat symbol "b" is written above the upper staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *p*, *rf*, and *ff*. The right hand has a triplet of eighth notes.

Second system of musical notation, featuring a grand staff. The tempo marking *Animé.* is present. The right hand has a triplet of eighth notes.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The dynamic marking *p* is present, followed by a crescendo hairpin and the word *cres*. The word *il* is written below the staff.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. The dynamic marking *p* is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. The tempo marking *ralent.* is present, followed by *con esp:* and *tempo I<sup>o</sup>*. The dynamic marking *dolce* is present. The right hand has a triplet of eighth notes. Dynamic markings *rf* and *p* are also present.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a triplet of eighth notes.

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff. The right hand has a triplet of eighth notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The right-hand staff features a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the middle. The left-hand staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a triplet of eighth notes in the right-hand staff, marked with a '3' above the notes. The left-hand staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The right-hand staff has dynamic markings of *rf* (ritardando fortissimo) in two places. The left-hand staff has a dynamic marking of *ff* near the end of the system.

Fourth system of musical notation. The right-hand staff has three *ff* markings. The left-hand staff has two *f* markings and a series of sixteenth notes at the bottom.

Fifth system of musical notation. The right-hand staff has a *f* marking. The left-hand staff has five *f* markings, indicating a strong accompaniment.

Sixth system of musical notation. The right-hand staff has a *f* marking and the instruction *con esp:* (con sordano). The left-hand staff has a *f* marking.

Seventh system of musical notation. The right-hand staff has a *f* marking. The left-hand staff has a *f* marking and a series of sixteenth notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex, flowing melody in the right hand with many slurs and ornaments, and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a trill (tr) in the right hand and continues the intricate melodic and harmonic development.

Third system of musical notation, featuring several triplet markings (1 2 3) in the right hand, indicating a rhythmic pattern of three notes.

Fourth system of musical notation, containing more triplet markings and a section with a fermata (a curved line with a vertical stem) over a measure in the right hand.

Fifth system of musical notation, marked with a forte dynamic (FF) in the right hand. The text "cres. Animé peu à peu." is written in the bass line, indicating a gradual increase in tempo and intensity.

Sixth system of musical notation, also marked with a forte dynamic (FF). The right hand continues with a dense, rapid melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment.

Seventh system of musical notation, marked with a piano dynamic (p) and the tempo change "Adagio." in the center. The music becomes significantly slower and more spacious.

Eighth system of musical notation, marked with a forte dynamic (FF) and a piano dynamic (p). The piece concludes with a final, powerful chord in the right hand.

Allegro

ff

ppp

pp

p

cres

il

f

ff

fff

ff

Anime.

sf

sf

sf

sf

Thème varie  
composé pour  
la harpe

ff

ff

Presto.

*p* Con espres: *f*

*p*

Ire Var:

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

Second system of musical notation, including fingerings: 1 2 3 + 1 2, 3 1 2, 3. The treble staff continues with intricate sixteenth-note patterns, and the bass staff has a more rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, featuring the tempo marking *Presto.* in the right margin. The treble staff shows a melodic line with some slurs, and the bass staff has a consistent accompaniment.

Fourth system of musical notation, including the dynamic marking *pp* (pianissimo). The treble staff features a prominent melodic line with a large slur and a dynamic hairpin, while the bass staff continues with its accompaniment.

Fifth system of musical notation, showing further development of the melodic and accompaniment lines in both staves.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish in the treble staff and a corresponding accompaniment in the bass staff.

2<sup>e</sup> Var:

loco

8

8

2 1 3 1

2 1

1

Detailed description of the musical score: The page contains seven systems of piano music. Each system consists of two staves (treble and bass clef) joined by a brace. The first system is marked '2<sup>e</sup> Var:' and features a treble staff with a complex, repetitive melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues this texture. The third system begins with a wavy line above the treble staff, indicating a repeat or a specific articulation. The fourth system also features a wavy line above the treble staff. The fifth system is marked 'loco' and includes fingering numbers (2, 1, 1) above the treble staff and (2, 1, 3, 1) above the bass staff. The sixth system continues the melodic and rhythmic patterns. The seventh system concludes the page with a final melodic flourish in the treble staff and a sustained bass line.

3<sup>rd</sup> Var:

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex rhythmic pattern. The third system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex rhythmic pattern. The fourth system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex rhythmic pattern. The fifth system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex rhythmic pattern. The sixth system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'ff'.

4<sup>e</sup> Var:

The 4th variation consists of five systems of piano accompaniment. Each system features a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the right hand, often with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the first system.

5<sup>e</sup> Var: un peu lent.

The 5th variation consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a grand staff where the right hand plays a series of parallel lines, creating a tremolo effect. This is followed by a section with a tempo marking of *un peu lent* (a little slow). The music features a mix of chords and moving lines in both hands. Dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *p* (piano) are used. The second system continues the piece with similar textures.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and features a more rhythmic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the musical piece with similar rhythmic patterns in both staves. The upper staff shows intricate melodic lines, while the lower staff provides harmonic support.

The third system begins with the tempo marking "Scherzando" above the treble staff and the dynamic marking "rinf" (ritardando) above the bass staff. The notation includes a double bar line and a change in the bass staff's clef to a higher register.

The fourth system includes the section label "6º Var:" above the bass staff. The music continues with complex rhythmic figures in both staves.

The fifth system features specific fingerings "1 2 1 2 3 2 1" written above the treble staff. The notation is dense with sixteenth notes.

The sixth system continues the piece with similar rhythmic complexity in both staves.

The seventh system includes the tempo marking "Lento" above the treble staff and the dynamic marking "pp" (pianissimo) above the bass staff. The music concludes with a final cadence.



This page of musical notation, numbered 253, features seven systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and a bass staff, connected by a brace on the left. The music is written in a 2/4 time signature. The notation is characterized by frequent use of chords, often with slurs, and melodic lines with slurs. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

9<sup>e</sup> Var: Andante.

The first system of the 9th variation consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 2/4 time signature. The music features a series of chords and melodic lines. The bass staff begins with a bass clef, the same key signature, and a 2/4 time signature. It provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed at the beginning of the bass staff.

The second system continues the 9th variation. It features two staves with the same key signature and time signature. The music is characterized by complex chordal textures and melodic movement. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) in the bass staff, *pp* (pianissimo) in the bass staff, and *fp* (fortissimo piano) in the bass staff.

The third system marks the end of the 9th variation and the beginning of the 10th variation. The 9th variation concludes with a *p* (piano) dynamic marking. The 10th variation begins with an *f* (forte) dynamic marking. A section marked *All<sup>o</sup>* (Allegro) is indicated. The system includes two staves with the same key signature and time signature.

The fourth system of the 10th variation consists of two staves. The treble staff features a complex, rapid rhythmic pattern with many beamed notes. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and some melodic lines.

The fifth system of the 10th variation consists of two staves. The treble staff continues the complex, rapid rhythmic pattern. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and some melodic lines.

The sixth system of the 10th variation consists of two staves. The treble staff features a complex, rapid rhythmic pattern. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and some melodic lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed in the bass staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex, rapid sixteenth-note pattern. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes. A dynamic marking 'p' is placed between the staves.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the sixteenth-note pattern. The bass clef staff continues the accompaniment. A section of the treble staff is marked with a double bar line and a fermata, with the text '11<sup>e</sup> Var: D'une seule main.' written below it.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the sixteenth-note pattern. The bass clef staff contains whole rests, indicating that the left hand is silent during this section.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the sixteenth-note pattern. The bass clef staff contains whole rests. The system concludes with a double bar line and the word 'Fin.' written above the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the sixteenth-note pattern. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff continues the sixteenth-note pattern. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes. A dynamic marking 'p' is placed at the beginning of the treble staff.

var.  
Cantabile

A musical system with two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and trills. The lower staff contains a bass line with chords and a fermata. The tempo marking 'A l'agio.' and dynamic 'p' are present.

A musical system with two staves. The upper staff features a melodic line with trills and slurs. The lower staff has a bass line with chords and a fermata.

A musical system with two staves. The upper staff contains a melodic line with trills and slurs. The lower staff has a bass line with chords and a fermata.

A musical system with two staves. The upper staff features a melodic line with trills and slurs. The lower staff has a bass line with chords and a fermata.

A musical system with two staves. The upper staff contains a melodic line with trills and slurs. The lower staff has a bass line with chords and a fermata.

A musical system with two staves. The upper staff features a melodic line with trills and slurs, including a sequence of fingerings: 1 2 | 1 2 | 5 1 | 2 | 1 2 | 3 1 | 2 1 | 2 1 | 2. The lower staff has a bass line with chords and a fermata.

First system of a musical score. It consists of two staves, treble and bass clef, with a brace on the left. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature. The upper staff features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some single notes. A dynamic marking of *ff* is present in the upper staff.

Second system of the musical score, continuing the two-staff format. The upper staff continues with the intricate melodic line, while the lower staff maintains the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Allegro.

Third system of the musical score. The tempo is marked *Allegro.* The upper staff continues with the melodic line, and the lower staff has a more active accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in the lower staff. The system ends with a double bar line.

Fourth system of the musical score. The upper staff features a melodic line with a trill-like figure in the final measure, marked with *tr*. The lower staff continues with the accompaniment. The system ends with a double bar line.

Fifth system of the musical score. The upper staff continues with the melodic line, and the lower staff continues with the accompaniment. The system ends with a double bar line.

Sixth system of the musical score. The upper staff continues with the melodic line, and the lower staff continues with the accompaniment. The system ends with a double bar line.

ff

anime. p

p

lento.

ff

p

Récit: lent.

anime peu a peu

ff Allegro.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Second system of musical notation, including the instruction "accrochez le La" in the bass line.

Third system of musical notation, continuing the complex rhythmic and melodic development.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings such as *p* and *f*.

Fifth system of musical notation, including a *p* dynamic marking in the treble line.

Sixth system of musical notation, featuring a *ff* dynamic marking in the treble line.

Seventh system of musical notation, including the instruction "sons harm:" and a trill marking.

Audante.

Eighth system of musical notation, starting with the tempo marking "All?" and a *fff* dynamic marking.

FUGA  
de Bach,  
telle qu'elle  
se joue sur  
le Piano.

This musical score is a fugue by Johann Sebastian Bach, presented as it is played on the piano. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The notation is highly detailed, featuring numerous fingerings (numbers 1-5) and articulations (accents, slurs, and breath marks). The piece is in a 2/4 time signature. The first system includes the title and a note that it is as played on the piano. The score is filled with complex rhythmic patterns and intervals, characteristic of Bach's fugues. The piece concludes with a trill (tr) and a final measure marked 'mid'.

This page contains seven systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation is highly detailed, featuring numerous fingering numbers (1-5) and techniques such as triplets, slurs, and accents. The piece is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff often features chords and arpeggiated patterns. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the seventh system.

Telle qu'elle se joue sur le piano

FUGA

Hand 1

This musical score is a fugue for piano, consisting of two staves. The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns and numerous fingerings indicated by numbers 1-5. The score is divided into several systems, each with a treble and bass staff. The first system includes the title 'Telle qu'elle se joue sur le piano' and the word 'FUGA'. The second system is labeled 'Hand 1'. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece is characterized by its intricate rhythmic structure and the use of slurs and accents to guide the performer. The score concludes with a final cadence in the second system.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages in both hands. Numerous fingerings are indicated with numbers 1-5 above or below notes. Some notes are marked with a '+' sign, possibly indicating an accent or breath mark. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, continuing the technical piece. It features similar rapid sixteenth-note patterns. A specific fingering sequence 'III: gr: 5 + 3 2' is noted in the bass staff. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation, showing a continuation of the intricate sixteenth-note textures. The notation includes various slurs and articulation marks. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, maintaining the high-speed technical character. The right hand has a prominent melodic line with many slurs. The system ends with a double bar line.

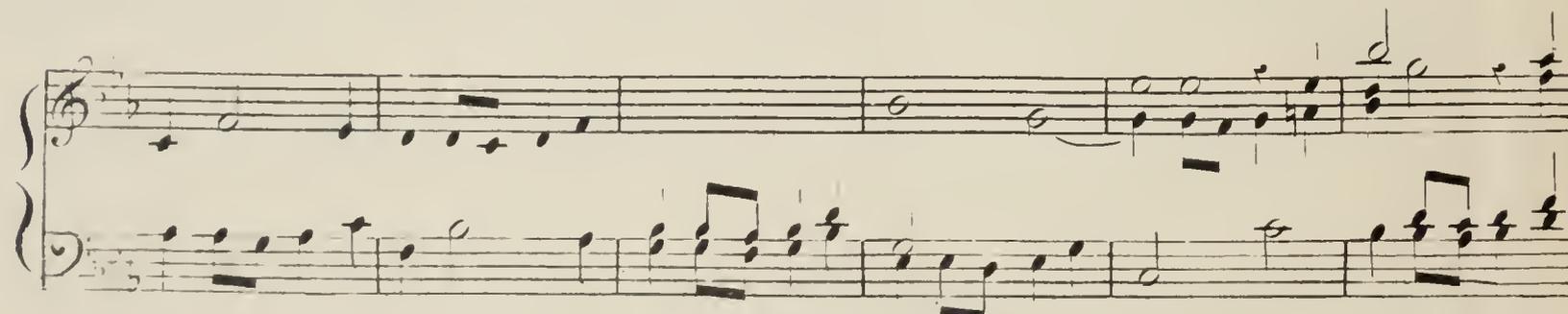
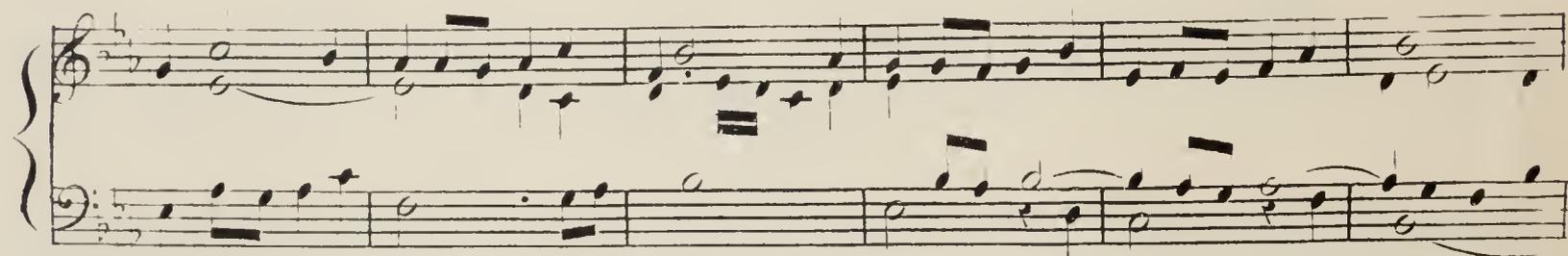
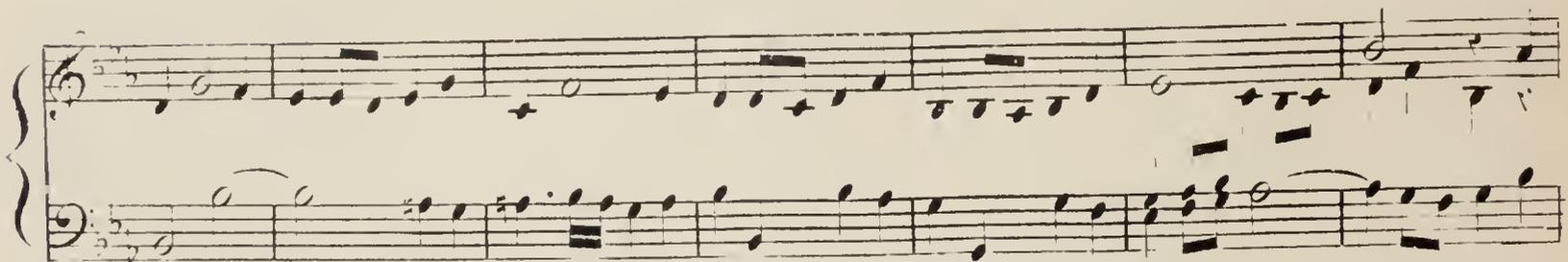
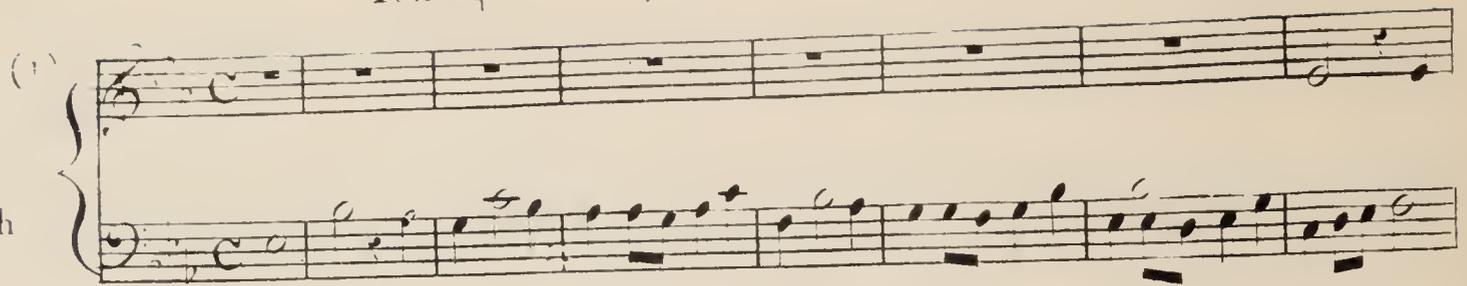
Fifth system of musical notation, featuring a trill ('tr') in the right hand towards the end of the system. The rapid sixteenth-note passages continue in both hands. The system concludes with a double bar line.

Sixth system of musical notation, showing the continuation of the technical exercise. The notation is dense with sixteenth notes and includes various slurs. The system ends with a double bar line.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. It includes a trill ('tr') and the tempo marking 'Adagio' in the right hand. The piece concludes with a double bar line.

FUGA  
de Bach

(1)



) Je n'ai point écrit le doigter de ces deux dernières mesures pour que l'élève puisse de lui-même le trouver d'après l'étude qu'il aura fait des deux premières. 435

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many beamed eighth and sixteenth notes, creating a dense, flowing melodic line in both hands.

The second system continues the piece with similar rhythmic complexity. The right hand has more sustained notes with some slurs, while the left hand maintains a steady, active accompaniment with frequent sixteenth-note patterns.

The third system shows a continuation of the intricate melodic and harmonic development. The right hand's line becomes more melodic with some longer note values, while the left hand's accompaniment remains highly rhythmic.

The fourth system features a more active right hand with many beamed notes, mirroring the complexity of the left hand's accompaniment. The overall texture is very busy and detailed.

The fifth system continues the dense musical texture. The right hand has a series of beamed eighth notes, and the left hand provides a solid harmonic and rhythmic foundation with sixteenth-note patterns.

The sixth system concludes the page with a final cadence. The right hand's melodic line ends with a few sustained notes, and the left hand's accompaniment tapers off. The system ends with a double bar line in both staves.

Buga  
de Haubel.

This musical score is for a piece titled "Buga de Haubel." It is written for piano and violin. The score consists of eight systems of music. The first system includes a violin part with a treble clef and a piano part with a bass clef. The violin part is marked with a C-clef and contains several measures of music with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The piano part is marked with a C-clef and contains several measures of music with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The second system continues the violin and piano parts. The third system continues the violin and piano parts. The fourth system continues the violin and piano parts. The fifth system continues the violin and piano parts. The sixth system continues the violin and piano parts. The seventh system continues the violin and piano parts. The eighth system continues the violin and piano parts. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked with a C-clef. The score is written in a style that is characteristic of early 20th-century musical notation.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex, flowing melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic development.

Third system of musical notation, featuring a trill (tr) in the upper staff.

Fourth system of musical notation, showing further melodic and harmonic progression.

Fifth system of musical notation, continuing the intricate musical texture.

Sixth system of musical notation, maintaining the complex melodic and harmonic structure.

Seventh system of musical notation, showing a continuation of the piece's themes.

Eighth system of musical notation, concluding the page with a double bar line. The tempo marking *Adagio.* is visible above the staff.

*Adagio.*

Manière de rendre sur la Harpe quelques passages propres au Piano.

Piano.  
Allegro.

Si on vouloit exécuter ce passage sur la Harpe, tel qu'il est écrit pour le Piano, et dans le mouvement indiqué ci-dessus, on produiroit un mauvais effet, parce que répétant le même accord plusieurs fois, les doigts, en se replaçant sur les mêmes cordes, en étoufferoient la vibration, ce qui occasionneroit un son frisé: voici donc la meilleure manière de le rendre sur la Harpe.

Allegro.

Autre passage propre au Piano.

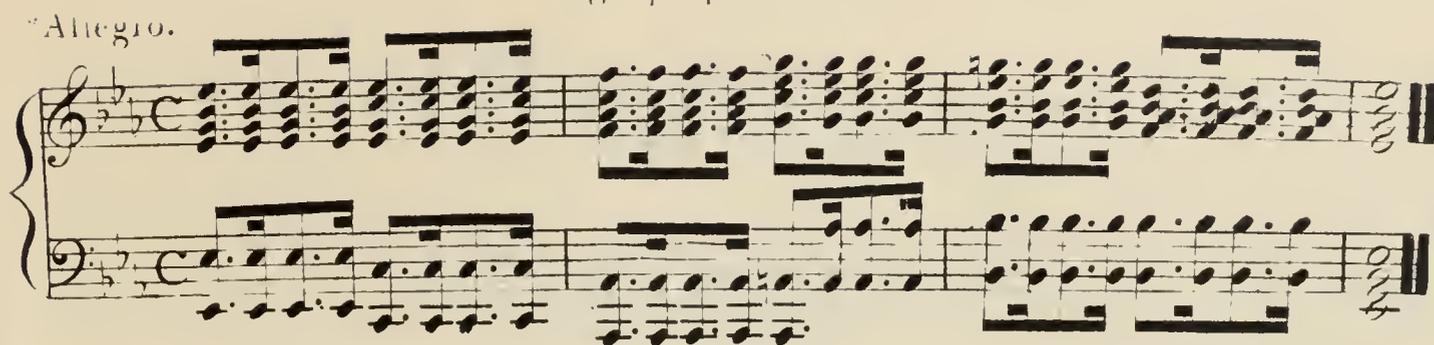
All?

Ce passage seroit mauvais sur la Harpe par les mêmes raisons expliquées plus haut: voici comment il faut le faire.

Harpe.

Passage propre au Piano.

Allegro.



A musical score for piano, consisting of two staves. The music is in 3/4 time and features a complex, dense texture with many chords and arpeggios. The tempo is marked 'Allegro'.

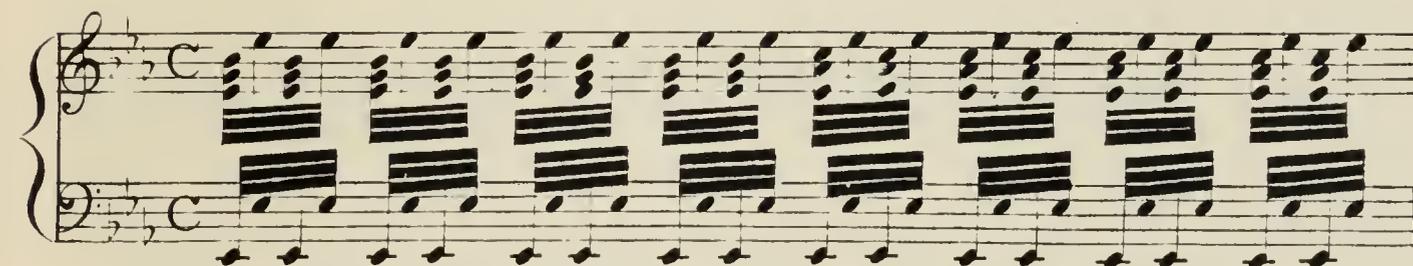
Manière de le faire sur la Harpe.

Allegro.



A musical score for harp, consisting of two staves. The music is in 3/4 time and is a simplified version of the piano passage, with fewer notes and a more open texture. The tempo is marked 'Allegro'.

Piano.

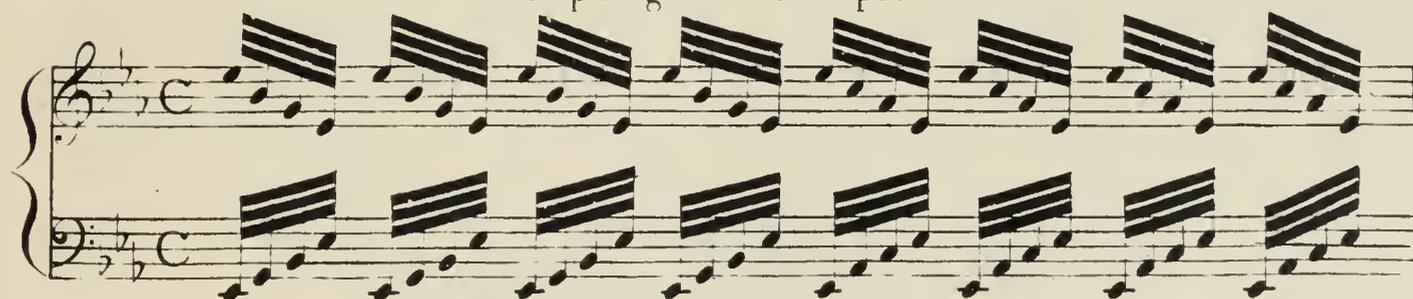


A musical score for piano, consisting of two staves. The music is in 3/4 time and features a complex, dense texture with many chords and arpeggios.



A musical score for harp, consisting of two staves. The music is in 3/4 time and is a simplified version of the piano passage, with fewer notes and a more open texture.

Même passage sur la Harpe.

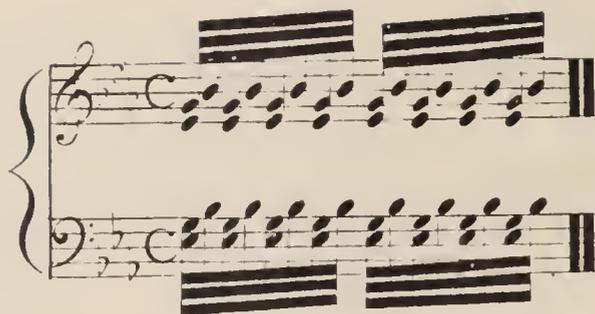


A musical score for harp, consisting of two staves. The music is in 3/4 time and features a complex, dense texture with many chords and arpeggios.

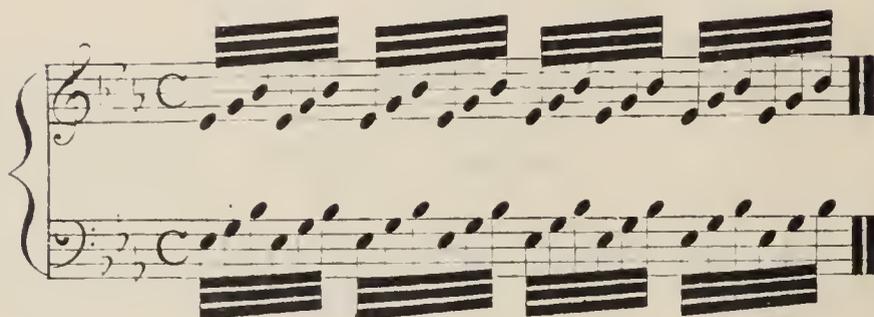


A musical score for harp, consisting of two staves. The music is in 3/4 time and features a complex, dense texture with many chords and arpeggios.

Piano.



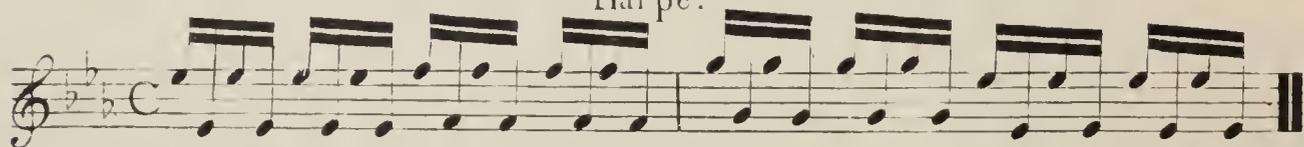
Harpe.



Piano.

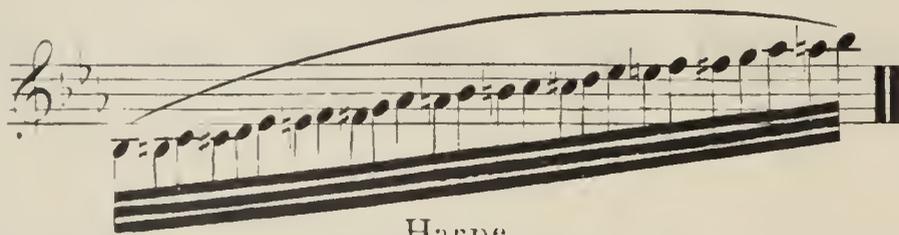


Harpe.

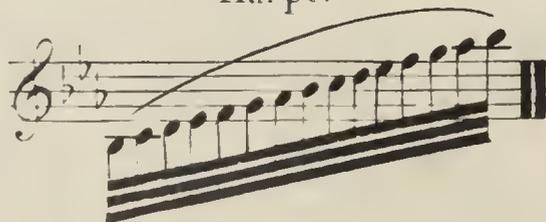


Les gammes en demi-tons, sur le Piano, sont très faciles et c'est pourquoi on en rencontre beaucoup dans la musique écrite pour cet instrument; lorsqu'elles ne s'exécutent pas trop vite on peut les faire sur la Harpe; mais lorsque le mouvement est trop vif, on peut les rendre par une gamme simple.

Piano.



Harpe.



## Quelques instructions pour accompagner la Partition sur la Harpe.

Quoique j'aie beaucoup insisté dans l'introduction de cette méthode sur la nécessité d'être un bon musicien et harmoniste, je le répète, et j'ajoute que ceux qui n'ont pas une parfaite connoissance de l'effet de tous les instrumens en général, et qui ne sont pas très familiarisés avec toutes les clefs, n'accompagneront jamais bien la partition, il faut même avoir quelques notions de la composition, car bien souvent on est obligé de retrancher ou ajouter une note à un accord pour produire un meilleur effet, et de plus, on est forcé quelquefois de substituer à des accompagnemens d'une difficulté trop grande pour la harpe, d'autres plus faciles.

Què l'élève se pénètre donc bien de tout ce que je viens de dire, et qu'il soit bien ferme sur toutes les qualités requises pour bien accompagner la partition avant de passer aux instructions suivantes.

Cependant, je dois avouer qu'il est impossible de donner des règles sûres et invariables pour la pratique, ce n'est que par l'habitude qu'on pourra se former à ce genre d'étude; je vais pourtant tâcher de développer le mieux possible celles qui peuvent se démontrer.

D'abord il faut que l'élève connoisse bien la correspondance des sons de tous les instrumens avec les sons de la harpe, c'est-à-dire que quand il voit sur une partition un *mi* à un cor ou un *mi* à une basse, il faut qu'il sache de suite à quel *mi* de sa harpe correspond les *mi* du cor ou de la basse.

Pour donner la dessus la facilité nécessaire à l'élève, je lui recommande bien de méditer le tableau suivant.

Tableau de la correspondance des sons de tous les instrumens avec ceux de la Harpe.

Violon.	Alto.	Flûte.	Petite Flûte.	Oboe.	Clari: en Ut.	Clar: en Si.	Clar: en La.	Cor en Mi ♯.
Harpe.	Harpe.	H.	H.	H.	H.	H.	H.	H.
Cor en Si.	Cor en Fa.	Cor en Ut.	Cor en Sol.	Cor en Ré.	Cor en La.	Cor en Mi ♯.	Trompette en Mi ♯.	
Harpe.	Harpe.	H.	H.	H.	H.	H.	H.	H.
La Trompette s'écrit comme le Cor et se rend sur la Harpe une octave plus haute.								
Basson.	Trombonne.	Timballe.	Basse.	Contre Basse.				
Harpe.	H.	H.	H.	H.				

D'après ce tableau il sera facile à l'élève de savoir dans quelle octave de sa harpe il faudra qu'il rende les notes de chaque instrument.

Il faut ensuite saisir au premier coup d'œil quelles sont les parties les plus importantes à

executer; ordinairement c'est dans l'exécution du quatuor c'est à-dire dans les parties du 1<sup>er</sup> et 2<sup>d</sup> Violon, Alto et Basse que l'accompagnateur doit se renfermer, sauf les solo d'instru - mens à vent qu'il ne faut pas laisser échapper.

Il faut aussi que l'accompagnateur ne songe point à briller, il doit renoncer aux notes de goût, à tout agrément enfin, et qu'il ne perde pas de vue qu'il n'est qu'accompagnateur et non par<sup>te</sup> principale.

Il faut encore, autant qu'on le peut, faire les basses en octaves, cela soutient mieux l'har - monie et rend l'effet de la contre-Basse.

Je vais donner ici des exemples de passages en partition, et qui serviront plus à l'instruc - tion de l'élève que tout ce que je pourrais dire.

Exemples de passages en partition, et manière de les rendre sur la Harpe.

1<sup>er</sup> Exemple. Passage à quatre parties .

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Basse.

Exécution sur la harpe.

Harpe.

2<sup>eme</sup> Exemple,

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Basse.

Andante.

Exécution sur la harpe.

Harpe.

## Passage a grand Orchestre.

Flûtes. Adagio. 3<sup>me</sup> Exemple

Oboi.

Clarin<sup>e</sup> en Ut.

Corni en Mi $\flat$ .

Fagotti.

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Basse et contre B.

## Exécution sur la Harpe.

Adagio

On voit dans cet exemple que je quitte tantôt les violons pour les instrumens à vent, et que je laisse ceux-ci pour les parties du quatuor lorsque ces dernières sont plus essentielles; c'est ce qu'il faut toujours faire pour remplir autant que possible l'intention du compositeur.

Manière de rendre sur la harpe quelques traits propres aux violons et aux basses, et qui se trouvent souvent dans les partitions.

Allegro.

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Basse.

Exécution sur la Harpe.

Harpe.

All<sup>o</sup>

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Basse.

Exécution sur la Harpe.

Harpe.

Allegro.

Passage de Basse.

Execution sur la Harpe.

4<sup>me</sup> Ex. m. l. Passage avec des notes soutenues.

1<sup>re</sup> Violon. *fp*

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Basse.

## Exécution sur la Harpe.

Harpe.

5<sup>me</sup> Exemple.

## Autre passage.

1<sup>re</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Basse.

## Exécution sur la Harpe.

Harpe.

Voici je crois toutes les instructions qu'il est possible de donner sur l'accompagnement de la partition, et elles sont très imparfaites, je l'avoue, mais comme la manière d'écrire de chaque compositeur est différente, on sentira qu'il est impossible d'établir des bases générales; ainsi, c'est après avoir étudié toutes les partitions des grands maîtres, et mûrement réfléchi sur tous les effets qu'elles renferment, que l'élève pourra espérer la réussite. Les exemples précédents lui ont montré à peu près la manière de rendre quatre parties, et suite tout un orchestre sur la harpe, je ne peux lui en dire davantage, qu'il adapte mes préceptes à des partitions d'abord faciles à accompagner, (telles que les partitions de Paisiello, de Gretry,) qu'il se forme de lui-même une méthode, et il pourra après voir les ouvrages de Gluck, Sacchini, et enfin toutes les partitions qui pourront s'accompagner sur la Harpe.





