TRAITÉ GÉNÉRAL

sur l'Art de jouer de la Harpe,

Composé

Xavier Des Argus *Professeur,*

ET DÉDIÉ

à son Fils, à sa Fille,

ainsi qu'à tous ses Élèves.

Bibliothèque Nationale R.F. Imprimés

Cet Ouvrage est divisé en deux parties.

La première partie développe dans le plus grand détail les principes relatifs à cet instrument, et donne l'usage du doigté par des chiffres placés sur tous les passages qui servent d'exemples aux préceptes.

La deuxième partie est composée de deux livraisons contenant un choix de morceaux de différents caractères gradués le plus progressivement possible, tels que (Préludes, Sonates, Andante, Rondeaux, Airs variés, Divertissemens et Fantaisies) avec accompagnement de Violon ad libitum.

La première partie seule se vend 18.f

et chaque livraison y compris l'accompagnement de Violon 18.f

Propriété de l'Auteur

Déposé à la Direction

A PARIS

Chez
L'AUTEUR Rue de Beaune, Faub.g St. Germain, N.o 23.
CORBEAUX Marchd de Musique, rue Dauphine, Faub.g St. Germain, N.o 28.
M.me BENOIST M.de de Musique, au Palais royal, Galerie de bois, N.o 254.
M.me DUHAN M.de de Musique, Boulevard Poissonnière, N.o 19.

Vm.8 I. 19 (A)



A mon Fils, à ma Fille,
et à mes Élèves.

Mes chers Enfants et chers Élèves

Cet Ouvrage a été composé pour vous ; il est le fruit des soins que j'ai mis à développer vos heureuses dispositions ; c'est donc à vous que je dois l'offrir. Vos progrès en couronnant mes efforts m'ont procuré la douce satisfaction de voir encourager vos premiers essais ; je jouis de vos succès autant que vous mêmes ; ils me font espérer que mon travail qui est le résultat de beaucoup de méditations et d'une longue expérience, pourra aussi devenir utile aux amateurs du bel instrument que nous cultivons ensemble.

Continuez donc à suivre la route que je vous ai tracée, ne négligez rien de ce qui peut contribuer à augmenter vos talents naissants ; étudiez avec soin les ouvrages de nos bons compositeurs ; et parvenez, s'il est possible, à mériter un jour, comme eux tous les suffrages.

C'est le vœu que forme pour vous le plus tendre Père et le Maître le plus dévoué.

Pavier Des Argus

AVERTISSEMENT.

Une méthode ne peut être véritablement bonne qu'autant qu'elle est simple, claire et précise, soit dans l'exposé progressif des principes, soit dans le choix des morceaux donnés pour exemples, sur-tout si l'on veut la rendre intelligible à des enfans de dix à douze ans, ou à d'autres personnes qui n'auraient que peu de connaissances musicales.

C'est dans cette conviction que j'avais fait paraître successivement deux éditions d'un ouvrage connu sous le titre de Cours complet de Harpe.

Mais l'expérience de l'enseignement m'ayant démontré que ma méthode, quoiqu'approuvée par beaucoup d'amateurs, n'était pas aussi complète que je me l'étais proposé, et qu'elle manquait encore comme bien d'autres de certains développemens qui sont indispensables à tout ouvrage élémentaire, je sentis bientôt qu'il fallait me résoudre à la refondre encore une fois toute entière, pour la mettre absolument à la portée de tous ceux qui commencent.

En effet, chargé d'enseigner la harpe à plusieurs élèves d'un âge différent, j'entrepris de modifier une méthode exprès pour eux; je m'appliquai à mettre plus d'ordre et de clarté dans mes explications, et à les accompagner d'exemples plus simples et plus détaillés, afin de leur donner les moyens d'exercer peu à peu les deux mains sur toutes sortes de passages variés le plus progressivement possible.

Dans la crainte de les rebuter par des exercices continuels qui deviennent d'autant plus fastidieux, qu'on n'y rencontre ni chant, ni harmonie, j'ai taché d'adoucir la sécheresse de ces études en leur donnant en même tems de petits airs connus, et de petites leçons avec des variations toujours calquées sur le doigter des traits qu'ils venaient de parcourir.

Je me suis particulièrement attaché à polir et à refondre même beaucoup de morceaux de mes diverses productions élémentaires, en n'y laissant que ce qui pouvait exciter l'émulation des jeunes élèves, et rendre leur travail plus amusant.

Je leur ai fait étudier aussi progressivement les ouvrages les plus classiques des meilleurs auteurs, afin de les habituer peu à peu à y appliquer le doigter le plus convenable, d'après les principes que je venais de leur enseigner.

C'est ainsi qu'en mêlant l'utile à l'agréable, mes élèves sont bientôt parvenus à se familiariser avec la lecture de deux parties différentes, et j'ai eu la satisfaction de voir qu'ils n'ont pas tardé à acquérir une exécution aussi sûre et aussi brillante de la main gauche que de la main droite.

Voilà comme s'est, pour ainsi dire, formé de lui-même le plan général de l'ouvrage que je présente aujourd'hui; je n'y ai rien écrit qui n'ait été compris et exécuté par un grand nombre d'élèves doués des dispositions les plus ordinaires; enfin je n'ai rien négligé pour assurer le succès d'un instrument dont la démonstration a toujours été l'objet de ma principale étude, et le but de toutes mes recherches.

Fruit d'une expérience longuement et péniblement acquise, puisse l'ensemble de ce traité justifier le but que je me suis proposé en le rédigeant; puisse-t-il servir de guide non seulement à ceux qui cultivant la harpe, voudraient encore en connaître toutes les ressources, mais aussi à tout bon musicien autre qu'un harpiste qui serait appellé à l'enseigner ou qui voudrait l'apprendre lui-même!

Si j'ose espérer que la harpe démontrée de cette manière peut offrir les moyens d'étudier seul et avec fruit cet instrument, je ne saurais trop recommander à ceux qui commencent, de prêter la plus grande attention aux explications et aux détails que présenteront successivement les leçons dont est composée cette méthode, et de suivre avec la plus scrupuleuse exactitude le doigter tel qu'il est indiqué par les chiffres placés sur tous les exemples et les différens passages de musique qu'ils y rencontreront, car c'est absolument de la position des deux mains, de la manière d'attaquer les cordes et de phraser le doigter, que dépend tout le succès qu'on peut obtenir sur la harpe.

J'ai cru pouvoir me dispenser de démontrer les principes de la musique dans cet ouvrage, parce qu'on est convenu généralement que la connaissance en est absolument nécessaire à tous ceux qui entreprennent de jouer d'un instrument, sur-tout tel que le piano ou la harpe.

D'ailleurs les explications qu'on pourrait y donner, ou seraient inutiles à ceux qui sont déjà musiciens, ou ne seraient qu'insuffisantes et incomplètes pour ceux qui ont besoin de les apprendre.

Par conséquent je les engage à recourir à l'étude des solfèges spécialement consacrés à l'enseignement de la musique, et de suivre les conseils des maîtres qui seront chargés de les diriger.

Observations particulières
relatives aux divers talens qu'on peut acquérir sur la harpe, et à l'âge ou il conviendrait d'en commencer l'étude.

On croit assez communément que la harpe est peu difficile, parce qu'il parait aisé à un bon musicien, et sur-tout à un pianiste, de parvenir en peu de tems à s'accompagner en chantant, et même d'obtenir un certain talent avec un peu de travail et des dispositions.

C'est sans doute à raison de cette facilité qu'on s'imagine qu'il suffit de commencer l'étude de la harpe à l'âge de quinze ou seize ans.

Mais n'est-ce pas aussi pour cela que l'on compte si peu de virtuoses sur cet instrument? en effet, qu'on le demande à messieurs Naderman, Vernier, Cousineau, enfin à tous les célèbres harpistes, et même à ceux de seconde force, ils vous diront tous que leur talent est le fruit de longues études entreprises dès l'âge le plus tendre, et que pour bien jouer de la harpe il ne suffit pas d'être grand musicien, qu'il faut encore avoir ce mécanisme, je dirai presque cette habitude routinière qui donne ce tact, cette délicatesse, cette assurance et ce brillant qu'on ne peut vraiment acquérir qu'en commençant très jeune.

Pour moi je puis assurer que parmi le grand nombre d'élèves qui ont été confiés à mes soins, les plus jeunes ont toujours été ceux qui ont réussi le mieux, et qui sont devenus les plus forts.

Il serait donc à désirer pour le progrès de l'instrument, que la harpe fut enseignée le plutôt possible à de jeunes enfans, il suffirait pour cela qu'ils eussent les premières notions musicales, et qu'on ait soin de ne les faire jouer que sur une harpe proportionnée à leur taille. On pourrait même les faire travailler debout, s'ils n'étaient pas assez grands pour jouer étant assis, c'est un moyen que j'ai employé pour plusieurs de mes élèves, particulièrement pour mon fils et ma fille qui ont commencé la harpe à l'âge de sept ans. L'expérience m'a prouvé que cette position leur convenait mieux que la position ordinaire, aussi ai-je le plaisir de voir que quoique très jeunes encore, l'exécution de ces deux enfans permet déjà de leur présager un grand talent.

C'est bien à tort qu'on pourrait craindre que l'étude de la harpe fût susceptible de nuire à la santé des jeunes élèves; ce préjugé est d'autant plus mal fondé qu'il n'y a pas un seul exemple qu'une jeune personne ait été déformée en se livrant de trop bonne heure à l'étude de cet instrument, et l'expérience prouve au contraire qu'il est favorable au développement des graces naturelles du bel âge, et qu'il en fait un des plus beaux ornemens.

PREMIÈRE PARTIE.

Elle est composée de vingt-quatre leçons traitant

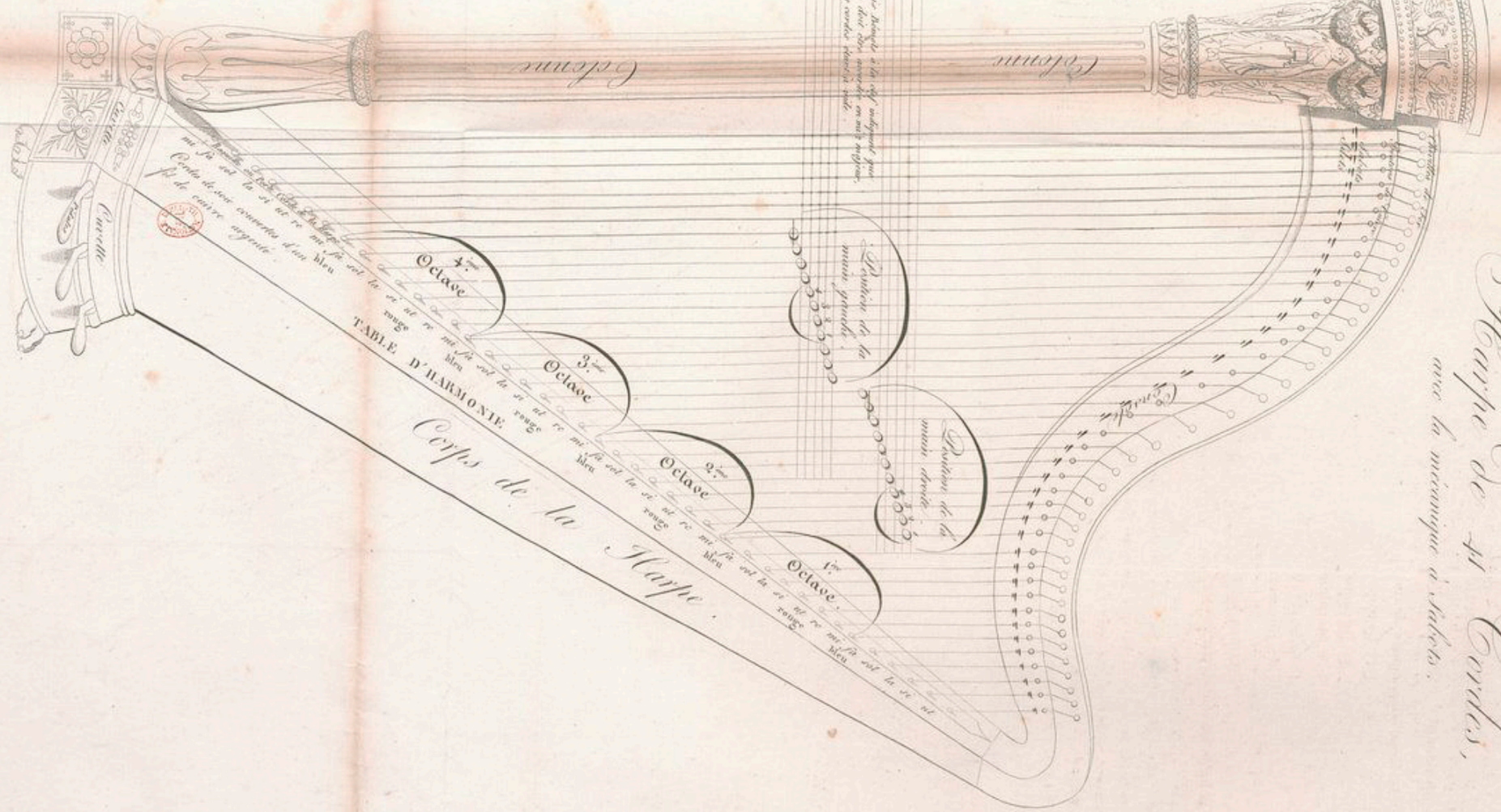
		Pages.
1ère	De la construction de la harpe	5.
2e.	De la manière de tenir une harpe en bon état	8.
3e.	De la position de la harpe à l'égard du corps	12.
4e.	De la manière de tenir le bras et le poignet	14.
5e.	De la manière de placer les doigts sur les cordes	id.
6e.	De la manière de pincer les cordes sur lesquelles les doigts viennent d'être placés	16.
7e.	Principes généraux sur le doigter qui convient aux notes qui composent une phrase musicale	21.
8e.	De l'exécution de phrases musicales qui exigent la position des deux premiers doigts	22.
9e.	De l'exécution de phrases musicales qui exigent la position des trois premiers doigts	24.
10e.	De l'exécution de phrases musicales qui exigent la position des quatre doigts	28.
11.	De la manière de glisser un doigt d'une corde à l'autre en montant et en descendant	32.
12e.	De l'exécution d'arpèges montans et descendans par différentes positions	40.
13e.	Phrases qui descendent et qui montent par octaves, neuvièmes et dixièmes	48.
14e.	De la manière d'arpèger les accords	50.
15e.	Observations relatives à quelques principes qui sont particuliers à la main gauche	51.
16e.	De la manière d'accorder la harpe d'après les principes ordinairement enseignés	53.
17e.	Suite de petits préludes, présentant le tableau général de la valeur de toutes les notes, graduées le plus diversement possible, pour habituer les élèves à jouer peu à peu deux parties différentes	54.
18e.	Des principes généraux relatifs aux pédales, accompagnés d'exemples propres à indiquer la manière de s'en servir	60.
19e.	De l'usage du petit doigt	75.
20e.	De l'exécution des intervalles plaqués et de tous les accords qui en dérivent	76.
21e.	Des renseignemens particuliers sur les nouvelles inventions de M. Erard, relativement à sa mécanique, et de la manière de se servir des pédales	82.
22e.	De la manière de faire les notes de goût ou d'agrément, ainsi que les trilles autrement appelés cadences	83.
23e.	Des sons harmoniques	95.
24e.	Des sons etouffés	100.
	Leçon particulière pour apprendre à exécuter les notes soutenues, ou liées, ou syncopées	107.

PREMIÈRE PARTIE.

Elle est composée de vingt-quatre leçons traitant

		Pages.
1ère	De la construction de la harpe	5.
2e	De la manière de tenir une harpe en bon état	8.
3e	De la position de la harpe à l'égard du corps	12.
4e	De la manière de tenir le bras et le poignet	14.
5e	De la manière de placer les doigts sur les cordes	id.
6e	De la manière de pincer les cordes sur lesquelles les doigts viennent d'être placés	16.
7e	Principes généraux sur le doigter qui convient aux notes qui composent une phrase musicale	21.
8e	De l'exécution de phrases musicales qui exigent la position des deux premiers doigts	22.
9e	De l'exécution de phrases musicales qui exigent la position des trois premiers doigts	24.
10e	De l'exécution de phrases musicales qui exigent la position des quatre doigts	28.
11.	De la manière de glisser un doigt d'une corde à l'autre en montant et en descendant	32.
12e	De l'exécution d'arpèges montans et descendans par différentes positions	40.
13e	Phrases qui descendent et qui montent par octaves, neuvièmes et dixièmes	48.
14e	De la manière d'arpèger les accords	50.
15e	Observations relatives à quelques principes qui sont particuliers à la main gauche	51.
16e	De la manière d'accorder la harpe d'après les principes ordinairement enseignés	53.
17e	Suite de petits préludes, présentant le tableau général de la valeur de toutes les notes, graduées le plus diversement possible, pour habituer les élèves à jouer peu à peu deux parties différentes	54.
18e	Des principes généraux relatifs aux pédales, accompagnés d'exemples propres à indiquer la manière de s'en servir	60.
19e	De l'usage du petit doigt	75.
20e	De l'exécution des intervalles plaqués et de tous les accords qui en dérivent	76.
21e	Des renseignemens particuliers sur les nouvelles inventions de M. Erard, relativement à sa mécanique, et de la manière de se servir des pédales	82.
22e	De la manière de faire les notes de goût ou d'agrément, ainsi que les trilles autrement appelés cadences	83.
23e	Des sons harmoniques	95.
24e	Des sons etouffés	100.
	Leçon particulière pour apprendre à exécuter les notes soutenues, ou liées, ou syncopées	107.

Harpe De Erard,
avec la mécanique à triples.



Cordes,

Sabots.

PREMIÈRE LEÇON.

De la construction de la harpe,
et de la connaissance exacte de toutes les parties qui la composent.

La harpe est composée de cinq parties principales, savoir:

1.mo Le corps de la harpe.
2º La console.
3º La colonne.
4º La cuvette.
5º Le mécanisme.

CORPS DE LA HARPE.

Le corps de la harpe est concave; on comprend sous ce nom le dos et la table d'harmonie.

Les harpes ordinaires ont le dos construit de plusieurs côtes appliquées sur la carcasse du corps, et les plus nouvelles ont le dos rond et uni.

La table d'harmonie sert à propager les sons que produisent les cordes frappées, elle les rend plus ou moins beaux et sonores, selon que sa construction est plus ou moins parfaite.

La baguette qui traverse la table d'harmonie du bas en haut lui sert de soutien, et peut être nommée le porte-corde de la harpe.

En effet, les cordes y sont introduites par autant de petits trous qui sont bouchés par autant de chevilles de bois, qu'on appelle boutons, servant à fixer les cordes et à les empêcher de sortir de la table.

La harpe representée sur la gravure ci-contre, porte quarante et une cordes, à compter du dernier *mi* d'en bas jusqu'au dernier *ut* d'en haut.

Les harpes anciennes ont par fois une corde ou deux de moins tant en haut qu'en bas, et les plus nouvelles n'en ont guère qu'une ou deux de plus en haut et en bas.

Il est essentiel de remarquer que les cordes placées pour donner le ton d'*ut* sont rouges, et que les cordes placées pour donner le ton de *fa* sont bleues; toutes les autres cordes sont dans leur couleur naturelle jusqu'au dernier *fa* de la quatrième octave; les cordes suivantes sont ordinairement en soie couvertes d'un fil de cuivre argenté. Voyez la gravure.

Mais quelque soit le nombre des cordes de la harpe sur laquelle on veut jouer, on en connaitra facilement l'étendue en prenant la précaution de compter du premier *mi* qui suit le petit *fa* d'en haut, et qui est désigné sur la gravure comme premier *mi* de la première octave.

DE LA CONSOLE.

La console renferme le mécanisme principal de la harpe; derrière cette console est une porte qu'on peut ouvrir à volonté, quand on a besoin de remédier à la mécanique, alors on

enlève cette porte en ôtant de petites vis qui la retiennent contre la console, et en poussant une espèce de clef de bois engagée dans une coulisse qui se trouve pratiquée entre la tête de la console et le haut du corps de la harpe. Au-dessus de cette porte sont les chevilles de fer qui traversent l'épaisseur du bois de la console, et qui vües du côté droit, ont une forme carrée propre à recevoir la clef de la harpe quand on veut les tourner, et qui vües du côté gauche, ont un cran, ou un trou fait exprès pour recevoir la corde qu'on veut y placer.

Au-dessous des chevilles sont de petits boutons en cuivre fichés dans la console pour servir d'appui à la corde.

Après ces petits boutons sont les sabots en forme de bec de canne, vissés dans une petite verge de fer saillante et attenante au mécanisme enfermé dans la console; presque sous ces sabots sont de petits crans de cuivre qu'on appelle sillets, et qui servent à recevoir la corde, quand le pied appuyé sur la pédale attire le sabot en faisant rentrer la verge dans la console; alors la corde qui se trouve pressée entre le sabot et le sillet est nécessairement raccourcie d'une longueur relative à l'augmentation d'un demi-ton.

DE LA COLONNE.

La colonne est creusée dans toute sa hauteur pour donner passage à sept tringles de fer, dont les extrémités correspondent par le haut au mécanisme de la console, et par le bas vont aboutir au mouvement des pédales qui se trouvent sous la cuvette.

DE LA CUVETTE.

La cuvette sert de base et comme de piédestal à la harpe, elle contient le mouvement par lequel les pédales attirent les tringles qui font mouvoir la mécanique renfermée dans la console; on peut lever cette cuvette en se servant de la clef de la harpe, ou d'un tourne-vis pour ôter les chevilles de fer qui la fixent contre le corps de l'instrument.

A chaque côté de la cuvette figurent les pédales, il y en a quatre à droite pour le pied droit, et trois à gauche pour le pied gauche. Les crans pratiqués autour de la cuvette servent à fixer les pédales quand on veut les accrocher, comme on le verra lorsqu'il sera question de leur usage.

Il y a des harpes qui ont aussi quatre pédales pour le pied gauche, mais la quatrième est étrangère au mécanisme qui produit les demi-tons, elle ne sert qu'à ouvrir de petites portes ou volets pratiqués en dedans, et le long du dos de l'instrument, c'est ce qu'on appelle pédale de la soupape, qu'on peut accrocher aussi comme les autres pédales au cran fait exprès pour la recevoir.

Les harpes qui sont ouvertes par derrière sans volets n'ont pas de pédale de soupape, alors ces ouvertures suppléént aux trous qui sont ordinairement pratiqués sur les tables des harpes anciennes pour faire sortir le son de l'instrument.

DU MÉCANISME.

Il y a quatre mécaniques connues, savoir:

1º La mécanique à sabots qui est la plus généralement employée; elle est aussi la plus ancienne, et c'est celle de la harpe représentée sur la gravure ci-contre.

2º La mécanique de Mrs Erard.

La troisième et la quatrième mécaniques sont de Mr Cousineau.

1º Dans les harpes à sabots, la pédale abaissée avec le bout du pied rapproche, comme je l'ai déja dit, les sabots du côté de la console, de sorte que les cordes attirées par ce mouvement, et pressées contre les sillets, se trouvent diminuées d'une longueur relative à l'augmentation d'un demi-ton; alors ce demi-ton n'est parfaitement juste qu'autant que l'espace qui se trouve entre le sillet et le petit bouton de cuivre, donne juste la longueur qui convient à l'augmentation du demi-ton desiré.

Il faut observer qu'une pédale fait mouvoir tous les sabots qui appartiennent aux mêmes octaves, ainsi la pédale du *la*, par exemple, augmente d'un demi-ton tous les *la* qui sont sur la harpe, et ainsi des autres: le résultat est le même pour toutes les autres mécaniques.

2º Les harpes de Mrs Erard n'ont ni sabots, ni sillets, ni porte derrière la console; la mécanique dont ont peut voir la construction sous la console, correspond aussi à sept tringles, qui passant par la colonne, vont aboutir au mouvement qui se trouve sous la cuvette; et par le moyen des pédales elles font tourner autant de rondelles de cuivre armées de deux fourchettes au milieu desquelles passent les cordes qui, prises entre ces deux fourchettes au moment ou le pied fait mouvoir les rondelles, se trouvent raccourcies d'une longueur relative à l'augmentation d'un demi-ton. Mr Erard vient d'ajouter de nouvelles inventions à sa mécanique qui seront l'objet de la dix-septième leçon, ~~page 96.~~ (Non) (Voir page 82)

Mr Cousineau fait aussi des harpes à mécaniques ordinaires, et il est en même tems inventeur de deux autres mécaniques.

Dans la première, l'auteur, au lieu de sabots, de sillets et de rondelles, produit les demi-tons par le moyen de deux pivots qui se repliant l'un sur l'autre par l'action de la pédale, viennent serrer la corde et la raccourcir à peu près comme le font les rondelles des harpes de Mr Erard.

Dans la seconde mécanique il n'y a ni sabots, ni sillets, ni rondelles, ni pivots. Le pied appuyé sur la pédale fait tourner les chevilles qui portent les cordes, alors la corde roulée autour de la cheville, se trouvant plus tendue par ce mouvement, doit nécessairement changer de ton. On peut voir la construction de cette mécanique en levant une espèce de corniche qui sert de couvercle à la console.

DE LA CLEF DE LA HARPE

La clef ordinaire forme trois angles, d'un côté on trouve un trou carré fait exprès pour être adapté à la tête de la cheville de fer qui traverse la console, soit pour placer une corde, soit pour l'ôter ou l'accorder; d'un autre côté elle est entaillée et courbée en forme de lévier pour enlever les boutons qui retiennent les cordes contre la table; et du troisième côté elle ne convient qu'aux harpes à sabots. C'est une espèce de tourne-vis également foré et entaillé pour recevoir dans son intérieur la tête du sabot et le tourner à volonté quand, par exemple, le sabot se trouve trop éloigné du sillet; alors, comme la corde qui n'est pas assez serrée fait entendre un frisement désagréable, on peut y remédier en rapprochant le sabot du sillet par un tour ou deux au besoin; de même aussi quand le sabot presse trop la corde contre le sillet, alors le demi-ton se trouvant nécessairement trop haut, on peut éloigner le sabot par un tour ou deux en sens contraire.

Cependant, il est possible que ces défauts se rencontrent sur différentes notes à l'octave, comme, par exemple, sur plusieurs *la*, sur plusieurs *mi*, etc. alors il vaudrait mieux lever la cuvette et serrer l'écrou qui se trouve à l'extrémité des tringles qui attirent les sabots correspondants à ces octaves, ou les désserer dans le cas contraire, c'est le moyen le plus sur de régler la mécanique; mais il faut le faire avec connaissance de cause et avec précaution, dans la crainte de s'exposer à la déranger en forçant les ressorts qui la font mouvoir.

DEUXIÈME LEÇON.

De la manière de tenir une harpe en bon état, d'y mettre des cordes, de les conserver, et de les accorder.

Il faut toujours avoir soin de recouvrir une harpe quand on ne s'en sert pas, afin qu'elle ne soit pas exposée à l'influence trop directe de l'air; ne jamais la placer dans un endroit trop chaud, encore moins dans un endroit humide, afin de conserver les cordes. Eviter d'y laisser des pédales accrochées pour ne pas fatiguer la mécanique, et faire ensorte de remplacer le plutôt possible les cordes qui viennent à se casser.

Pour placer une corde à la harpe, si tout ce qui à été dit précédemment est bien connu, il sera facile de comprendre:

1º Qu'après avoir enlevé le bouton qui retient la corde, soit avec le lévier de la clef, soit avec les ongles des deux pouces, si l'on craint d'endommager la dorure ou le vernis de la baguette, qu'après avoir fait un double nœud au bout de la corde qu'on veut employer, il faut l'introduire dans le trou, et remettre le bouton en l'enfonçant jusqu'a la tête, pour

empêcher le nœud de sortir de la table, en ayant soin de placer la corde juste entre la rainure qui est pratiquée le long de la queue du bouton, et le petit cran qui se trouve au milieu du trou.

2º Que la corde ainsi fixée dans la table, doit être élevée avec la main gauche à la hauteur du petit bouton de cuivre fiché au haut de la console, et après l'y avoir appuyée; qu'il faut en outre la porter de suite sur la cheville au-dessus, en l'introduisant dans le cran ou le trou qui doit la recevoir.

J'ajouterai qu'il faut la maintenir dans cette position jusqu'à ce que la main droite, armée de la clef, ait fait faire un tour ou deux à la cheville, de manière que la corde, poussée en arrière du côté de la console avec le pouce et l'index de la main gauche, se trouve prise et fixée sous le premier tour, afin de l'empêcher de glisser hors de la cheville lorsqu'on la monte au ton qui lui convient.

(Un autre moyen pour apprendre à monter une corde, serait encore d'en déplacer une, en examinant avec attention comment elle a été posée, et d'essayer ensuite à la remettre dans la même situation ou on l'aurait trouvée.)

Si le superflu de la corde est assez long pour pouvoir être employé une seconde fois, alors il vaut mieux le couper que de l'exposer à se déssecher, et à ne plus rien valoir quand on voudrait s'en servir.

Si pourtant le reste ne suffit pas pour une longueur entière, alors on peut le laisser à la harpe, en l'entrelaçant près de la tête des chevilles, pour en faire usage, si par hazard elle venait à se casser dans un endroit qui permit encore de l'employer.

On peut encore se servir d'un bout de corde cassée en l'ajustant à un autre, mais pour cela, il faut que le nœud qui les joint puisse monter assez haut pour se trouver entre la cheville et le bouton.

Il faut n'employer que des cordes d'une grosseur convenable à la place qu'elles doivent occuper, et au ton qu'elles doivent produire selon la solidité de l'instrument et l'intention de son auteur; ne les mettre ni trop fines parce qu'elles donnent des sons aigres et criards, ni trop grosses parce que ne vibrant qu'avec peine elles ne peuvent rendre que des sons sourds et mal assurés; celles qui sont mal filées et d'une grosseur inégale, ou qui sont noueuses sont nécessairement fausses, on les reconnait à leur vibration incertaine et entremêlée de secousses.

Une corde usée devenant fausse doit être changée.

Souvent des cordes qui sont depuis quelque tems sur la harpe par un tems de sécheresse donnent des sons maigres et incertains, alors on peut les restaurer en les frottant d'un linge tant soit peu imbibé d'huile, on doit même le faire de tems en tems quand on le croira nécessaire, c'est le moyen de conserver aux cordes leur élasticité et leur justesse.

Si du jour au lendemain ce procédé ne les rend pas meilleures, il faut alors les remplacer par des cordes fraiches.

On se plaint souvent de cet instrument parce qu'il arrive quelquefois qu'un morceau de musique est interrompu par la rupture d'une corde.

Deux causes principales peuvent occasionner ce désagrément:

La première, c'est quand les harpes sont d'une forme trop élevée, ou quand la console n'est pas assez cintrée, alors la distance qui se trouve des chevilles à la table, donnant aux cordes un diapazon trop long, il s'en suit qu'elles ne peuvent monter à un ton convenable, sans éprouver une trop grande tension qui les fait bientôt casser.

La seconde, c'est quand les sabots et les sillets sont mal polis, alors il arrive que les cordes se trouvent peu à peu coupées par le frottement successif que leur fait éprouver le jeu des pédales.

Mais il faut convenir que ces reproches, s'ils sont fondés, s'adressent plutôt aux harpes anciennes qu'aux nouvelles, car elles sont aujourd'hui tellement perfectionnées par quelques facteurs, et particulièrement par messieurs Erard, Naderman, Cousineau, Chaillot, etc.* qu'elles ne laissent presque rien à désirer, et qu'on peut les monter avec sûreté au ton le plus haut, pourvu toutefois qu'on ait soin de n'employer que de bonnes cordes de Naples.

Pour bien conserver les cordes, il faut les envelopper dans un papier un peu imbibé d'huile, et toujours les enfermer dans une boête de fer-blanc, afin d'empêcher qu'elles ne se déssechent et ne s'éventent.

Manière d'accorder la harpe, proposée à ceux qui n'ont pas encore la connaissance de cet instrument.

Il ne suffit pas de savoir mettre une corde à la harpe, il faut encore s'éssayer à l'ajuster avec les autres pour ne pas s'exposer à jouer sur un instrument absolument faux.

Mais comme il est bien difficile pour ceux qui ne savent pas encore placer les mains sur la harpe, de pouvoir connaître la marche des différens accords pour les ajuster entre-eux, je vais leur indiquer les moyens par lesquels ils pourront accorder aussi bien que possible leur instrument, en attendant qu'ils puissent le faire d'après la manière accoutumée et décrite à la **seizième** leçon, page **53**.

D'abord en supposant que celui qui veut pincer de la harpe ait une connaissance exacte des principes de la musique, il saura qu'une gamme majeure doit-être composée de deux tons pleins et un demi-ton, de la première à la quatrième note, et trois tons pleins et un demi-ton de la quatrième note à la huitième, soit qu'il n'y ait rien à la clef comme en *ut* majeur, soit qu'elle se trouve dans un autre ton par les variations que la rencontre des bémols ou des dièses peut lui faire éprouver.

* Parmi les bons facteurs de harpe, le Sieur Georges BLAICHER mérite d'être particulièrement cité pour la beauté et la bonté de ses instrumens.



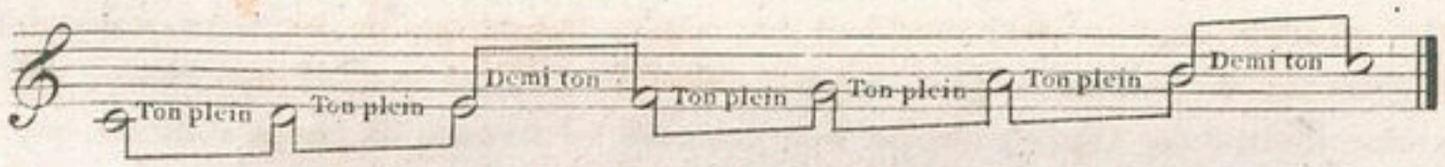
Enfant de neuf ans, fille de l'auteur de cet ouvrage jouant debout sur une harpe de moyenne grandeur.

Gravé par Leveif, Place St André des Arts. N.° 11.

Or s'il fallait accorder la harpe en *ut* majeur, il n'y aurait qu'à prendre le premier *ut* venu, le monter sur un ton quelconque, et mettre deux tons pleins de l'*ut* au *mi*, un demi-ton du *mi* au *fa*, trois tons pleins du *fa* au *si*, et un demi-ton du *si* à l'*ut*, pour avoir la gamme naturelle d'*ut* majeur.

Mais on est convenu d'accorder la harpe dans le ton de *mi* bémol majeur, qui exige trois bémols à la clef, savoir, un bémol sur le *si*, sur le *mi* et sur le *la*, il faut donc au lieu d'*ut*, prendre le dernier *mi* de la deuxième octave, tel qu'on le trouve désigné sur la gravure, ensuite, après avoir monté le *mi* sur un ton quelconque, mettre entre *mi* et *fa* la distance qu'on mettrait entre *ut* et *ré*, et accorder ainsi toute l'octave de *mi*, avec la clef de la main droite, et en faisant résonner les huit cordes les unes après les autres avec le second doigt de la main gauche, comme si l'on entendait la gamme d'*ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*. (On conçoit bien qu'il ne faudrait pas faire monter ce *mi* aussi haut que le ton d'*ut*.) alors l'octave entière accordée de cette manière sera nécessairement conforme à la gamme d'*ut* majeur, et cependant donnera la gamme de *mi* bémol majeur portant trois bémols à la clef.

Exemple de la gamme d'*ut* majeur
comparée à celle de *mi* bémol majeur.



Exemple de la gamme de *mi* bémol majeur, portant trois bémols à la clef,
pour être parfaitement conforme à la gamme d'*ut* majeur.



Ensuite il sera facile d'ajuster les autres octaves sur celle qui est déjà d'accord, en faisant résonner toutes les cordes les unes après les autres, depuis la première jusqu'à la dernière.

Ceux qui ont un piano, et une harpe capable de monter au ton du piano, pourront plus facilement accorder leur instrument en ajustant l'octave de *mi* sur la gamme de *mi* bémol majeur du piano, ou du moins sur la gamme de *ré* majeur, si la harpe n'était pas susceptible de monter aussi haut que le piano. Alors l'instrument se trouverait aussi d'accord, mais un demi-ton plus bas que le piano. C'est ce qu'on est obligé de faire ordinairement pour les harpes anciennes.

TROISIÈME LEÇON.

De la position de la harpe à l'égard du corps.

Je distingue deux positions, la première est la position de la harpe à l'égard d'un jeune enfant qu'on est obligé de faire jouer debout, quand il n'est pas assez grand pour s'asseoir.

La deuxième est la position à l'égard de celui qui peut jouer étant assis à la manière ordinaire.

La harpe d'un enfant qu'on fait jouer debout ne s'incline pas, elle doit être au contraire assez d'aplomb sur ses quatre pieds pour qu'elle ne puisse jamais vaciller, comme il arrive aux harpes anciennes, qui à raison de leurs pieds de fer sont tellement chancelantes, que le moindre mouvement peut les renverser; alors on peut les changer en y substituant des griffes de bois semblables à celles qui soutiennent les harpes d'aujourd'hui.

Cette harpe doit être de moyenne grandeur, de manière à ce que l'enfant étant placé à côté, son œil se trouve à peu près à la hauteur de la console, et que le corps de l'instrument contre lequel il doit s'approcher le plus près possible, sans cependant trop s'y appuyer, dépasse de peu son épaule droite, afin que ses deux bras ayent la facilité de se mouvoir dans tous les sens, pour aller placer les deux mains sur les positions qu'elles doivent prendre, d'après les explications qui vont être données dans la leçon suivante.

La harpe étant ainsi posée, l'enfant doit se tenir debout, et tellement ferme sur ses pieds, qu'il puisse, pour ainsi dire, se soutenir sur un seul quand il est obligé d'allonger l'autre pour aller prendre une pédale.

C'est sans doute à raison de la difficulté que les enfants peuvent éprouver dans l'usage des pédales que quelques maîtres semblent improuver la pratique de les faire jouer debout, mais ne seront-ils pas encore plus embarrassés lors qu'étant assis, l'instrument qui doit alors être incliné sur l'épaule droite leur donnera un fardeau de plus à soutenir, qui nécessairement leur ôtera la liberté de mouvoir les bras pour atteindre facilement les cordes, et leurs jambes dans cette position se trouveront vraisemblablement trop courtes pour se porter sur les pédales les plus éloignées.

J'aurais été tenté de partager la même opinion si l'expérience ne m'avait convaincu qu'un enfant jouant debout n'éprouvait ni fatigue ni gêne. J'en ai vu plusieurs jouant de cette manière avec beaucoup d'adresse, et je puis assurer que quelques uns de mes élèves en commençant ainsi, ont eu les mains parfaitement posées sur la harpe, et qu'ils ont ainsi joué, sans jamais donner la moindre inquiétude sur leur taille, jusqu'à ce qu'ils soient assez grands pour s'asseoir.

C'est ainsi que mon fils a joué jusqu'à l'âge de onze ans, et que ma fille, agée de neuf ans, continue d'exécuter avec précision sur une harpe de moyenne grandeur des morceaux de musique assez compliqués, et se sert des pédales avec autant de facilité qu'une grande personne qui étant assise joue sur une harpe ordinaire.

Bien entendu qu'il ne faut pas qu'un enfant ait deux pédales à mettre des deux pieds à la fois, d'ailleurs, c'est au maître qui le dirige à choisir la musique qui peut lui convenir, ou à simplifier ce qui pourrait par trop l'embarrasser.

J'ajouterai qu'on trouve peu de harpes assez petites pour qu'un enfant de huit à neuf ans puisse jouer dessus étant assis, tandis qu'il est toujours facile de le faire jouer debout sur une harpe de moyenne grandeur.

De la position de la harpe à l'égard de ceux qui peuvent jouer étant assis, à la manière ordinaire.

La harpe sur laquelle un enfant a joué debout pendant un couple d'année peut ensuite lui servir à jouer étant assis, jusqu'à l'âge ou sa taille et ses forces permettront de le faire jouer sur une harpe ordinaire.

J'appelle harpes ordinaires, celles qui par leur forme et leur structure ne sont ni trop grandes, ni trop petites, et conviennent tellement à toutes les tailles qu'il est même possible à de jeunes personnes de jouer dessus sans efforts et sans se fatiguer.

Pour être bien placé à la harpe, il faut primo: séparer assez les genoux pour que l'instrument se trouve au milieu, et que les deux pieds, étant posés au centre des pédales, aient la facilité de se porter avec aisance sur toutes au besoin.

2º Que le siége sur lequel on est assis soit plus ou moins élevé, et tellement proportionné à la taille de celui qui exécute, que la harpe étant inclinée tant soit peu et appuyée sur le coin de l'épaule droite, son œil puisse planer au-dessus de la console.

3º Avoir soin de ne pas trop s'enfoncer sur sa chaise, encore moins s'y adosser, mais faire ensorte que le buste s'y tienne assez droit et assez affermi, pour que le mouvement des pieds ne lui fasse jamais perdre l'équilibre.

Le corps dans cette position doit avoir assez de souplesse, ou pour se renverser tant soit peu en arrière, afin de donner aux deux mains la facilité de monter jusqu'aux cordes les plus hautes, ou pour se pencher tant soit peu en avant, afin de se prêter aux mouvemens des bras, et leur donner la facilité de descendre jusqu'aux cordes les plus basses, en évitant néanmoins de se balancer, car alors ce seroit un défaut tout à fait nuisible à la grace de la position et à la précision de l'exécution.

4º Il faut aussi se garder d'être assis trop haut, afin de ne point mettre les pieds dans l'impossibilité de se porter facilement sur les pédales, ce qui pourrait arriver à ceux qui jouent sur des harpes anciennes; comme la console est peu cintrée, il ne serait guère possible de s'asseoir assez haut pour que l'œil pût planer au-dessus, sans s'exposer à d'autres inconvéniens; il faut donc prendre le siége le plus convenble à la taille du joueur et à l'instrument sur lequel il exécute, afin que les bras et les pieds puissent agir de concert avec le plus d'aisance possible.

5º La harpe doit être un peu de biais, de sorte qu'étant placée sur le coin de l'épaule droite, et appuyée contre le genou droit, elle forme un angle aigu avec le corps du joueur; alors le pupitre se trouvant à sa gauche, à côté de la colonne, lui donnera dans cette position, le double avantage de bien voir sa musique et ses cordes. Le genou gauche ne doit pas ordinairement toucher le corps de l'instrument, à moins pourtant qu'il ne soit obligé de s'y appuyer, pour faciliter le mouvement des pieds, comme j'en parlerai quand il sera question de l'usage des pédales.

Enfin, la harpe doit être placée de manière à ce que le jour ou la lumière vienne du côté gauche, et puisse éclairer directement les cordes et la musique de celui qui exécute.



Jeune homme de quatorze ans, fils de l'auteur de cet ouvrage,
jouant assis, sur une harpe de grandeur ordinaire.

Gravé par Iacoef. Place St. André des Arts. N.° 11.

QUATRIÈME LEÇON.

De la manière de tenir le bras et le poignet.

Que l'on soit debout ou assis pour pincer de la harpe, la position des mains doit toujours être la même; mais avant de les placer sur les cordes, il faut s'occuper de la position du bras et du poignet.

Il est essentiel de remarquer que, pour donner plus de sureté à la main droite lorsqu'elle exécute, il faut que le poignet, ou pour mieux dire, l'intervalle qui se trouve du poignet jusqu'à peu près la saignée, soit constamment appuyé sur le bord de la ta-ble d'harmonie, pour servir de soutien à la main, de manière que plus elle monte du côté des cordes fines, plus le bras doit se retirer en arrière, et glisser légèrement le long du bord de la table, jusqu'à ce que le bas du pouce serve de soutien à la main; tandis que plus la main descend du coté des grosses cordes, plus le bras doit s'étendre et se déployer en avant, d'où il est facile de comprendre qu'alors c'est l'avant bras qui doit soutenir la main.

Il faut encore avoir soin de creuser le poignet en l'appuyant sur le bord de la table, et de tenir le coude à peu près au niveau du poignet, c'est le moyen d'empêcher que le bras ne tombe le long du corps de la harpe, et de lui faire suivre avec grace tous les mouvemens de la main qui, quand elle monte ou quand elle descend doit parcourir une ligne droite au centre de l'instrument.

CINQUIEME LEÇON.

De la manière de placer les doigts sur les cordes.

Comme rien n'est plus nuisible au succès de la harpe que des doigts mal placés sur les cordes, je ne puis trop recommander aux élèves de se bien pénétrer des principes que je vais leur développer, et de les suivre avec la plus scrupuleuse exactitude afin de ne jamais s'écarter de la véritable position.

On ne se sert ordinairement que de quatre doigts pour pincer de la harpe, on est convenu de désigner le pouce par le chiffre **1**. le second doigt par le chiffre **2**. le troisieme doigt par le chiffre **3**. et le quatrieme doigt par le chiffre **4**.

Avant d'employer les doigts, il faut encore savoir que chaque main a sa partie tracée sur deux portées différentes. La première écrite à la clef de sol, et son exécution appartient ordinairement à la main droite. La seconde écrite à la clef de fa, et son exécution appar-tient ordinairement à la main gauche.

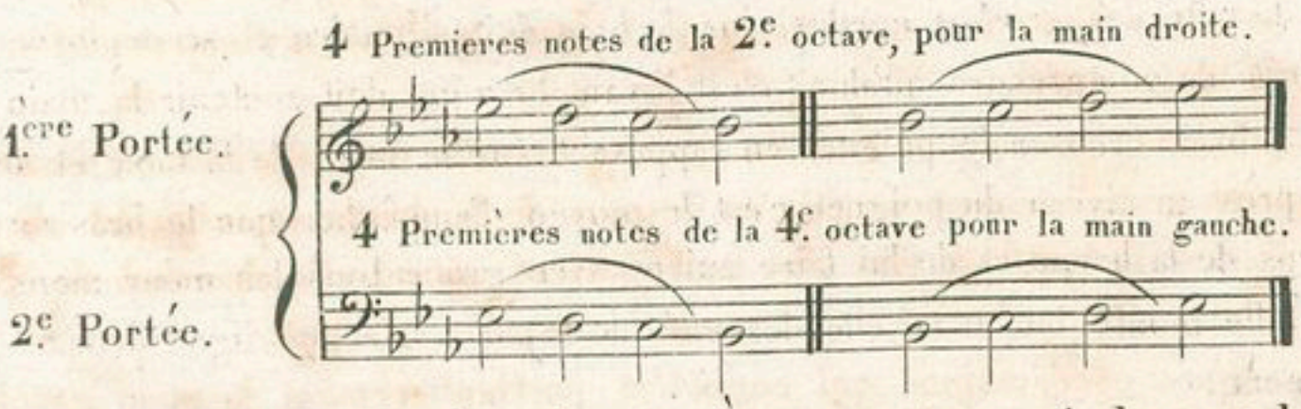
Je dis ordinairement, parcequ'assez souvent la main droite descend sur la clef de fa, quand les notes baissent trop au dessous de sa portée, et plus souvent encore, la main gauche monte sur la clef de sol, quand la basse monte trop au dessus de la portée de la clef de fa.

Soit que les notes montent ou descendent diatoniquement, soit qu'elles montent ou descen-dent par intervalles, la position des doigts est toujours la même.

Je vais d'abord placer les doigts de la main droite sur les notes qui descendent et qui montent diatoniquement, en suivant l'ordre naturel des chiffres qui leur appartient, ensuite il sera facile de prendre la même position, sur les notes qui descendent et qui montent par intervalles en y appliquant les mêmes principes.

Commençons donc par placer les quatre doigts de la main droite sur les quatre notes mi, ré, ut, si, qui descendent et qui montent diatoniquement et qui sont désignées sur la gravure comme les quatre premières notes de la 2.e octave de la harpe, nous les placerons ensuite sur les notes qui descendent et qui montent par intervalles, en y appliquant les mêmes principes.

Exemple des 4 premières notes qui descendent et qui montent diatoniquement.



Exemple des 4 premières notes qui descendent et qui montent par intervalles.



Alors après avoir penché tant soit peu l'instrument sur le coin de l'épaule droite, il faut creuser le poignet en l'appuyant sur le bord de la table, élever le coude au niveau du poignet, approcher la paume de la main le plus près possible des cordes, et placer ainsi les doigts.

Que le pouce droit et tendu, se place seul au milieu de la corde mi, qu'il forme avec elle une ligne parallelle, et qu'il s'y tienne de manière que la corde partage l'extrémité du doigt, afin qu'en le retirant, il puisse lui imprimer une forte vibration.

Ajustez ensuite le 2.e le 3.e et le 4.e doigt au milieu des cordes suivantes ré, ut, si, en les y plaçant l'un après l'autre en forme de demi cercle, sans cependant trop les arrondir.

Tournez tant soit peu le bout des doigts en dedans de la main pour leur donner plus de fermeté, et prenez les cordes du gras des doigts, en les cramponnant assez, sans cependant trop les enfoncer, pour qu'en les retirant des cordes ils puissent également leur imprimer une forte vibration.

Enfin que la position des doigts soit telle que le pouce se trouve assez élevé pour domi-
-ner les autres doigts qui, séparés entr'eux de dégrés en dégrés en dessous du pouce, doi-
-vent former une espèce d'échelle verticale dans le sens de la position des notes, et selon la pente de l'instrument.

Quand au petit doigt, en attendant que je prouve qu'on peut quelque fois l'employer avec utilité, il faut le tenir tant soit peu à l'écart, en l'arrondissant à peu près comme les autres doigts.

Les principes qu'on vient de parcourir sont également applicables à la position des doigts de la main gauche, il faut donc les placer de la même manière sur les quatre notes qui sont écrites pour elle à la deuxième portée sur la clef de fa.

On observera seulement qu'il n'est pas possible d'appuyer le poignet sur la table d'har-
-monie, il faut pour le moment avoir soin de tenir le coude assez dégagé du corps, pour que le bras suive avec grace tous les mouvemens de la main qui doit ordinairement se trouver au niveau de la main droite.

On se souviendra également que quand la main gauche éxécute des batteries ou d'autres traits, elle doit se trouver ordinairement un peu au dessous de la droite, mais quand elle éxécute des octaves, il faut la tenir un peu plus haut; surtout quand elle descend du coté des grosses cordes.

Il y a cependant quelques observations qui regardent particulièrement la main gauche, et qui seront développées plus au long dans la quinzième leçon, page 51.

SIXIÈME LEÇON.

De la manière de pincer les cordes sur lesquelles les doigts viennent d'être placés.

Les quatre doigts etant placés ensemble et fixés sur les cordes comme je viens de le prescrire.

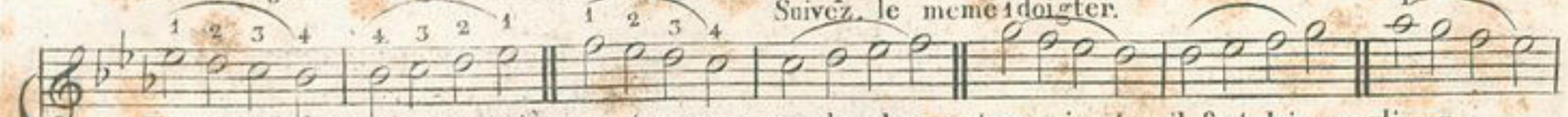
Que le pouce fasse seul résonner le mi en restant droit et tendu presqu'enface de la cor-
-de, en articulant plutôt de la deuxième et de la troisième phalange, sans jamais plier en avant la première; afin qu'il ne tombe pas sur le second doigt.

Que le second doigt pince à son tour le ré en articulant en dessous du pouce, plutôt de la première et de la seconde, que de la troisième phalange.

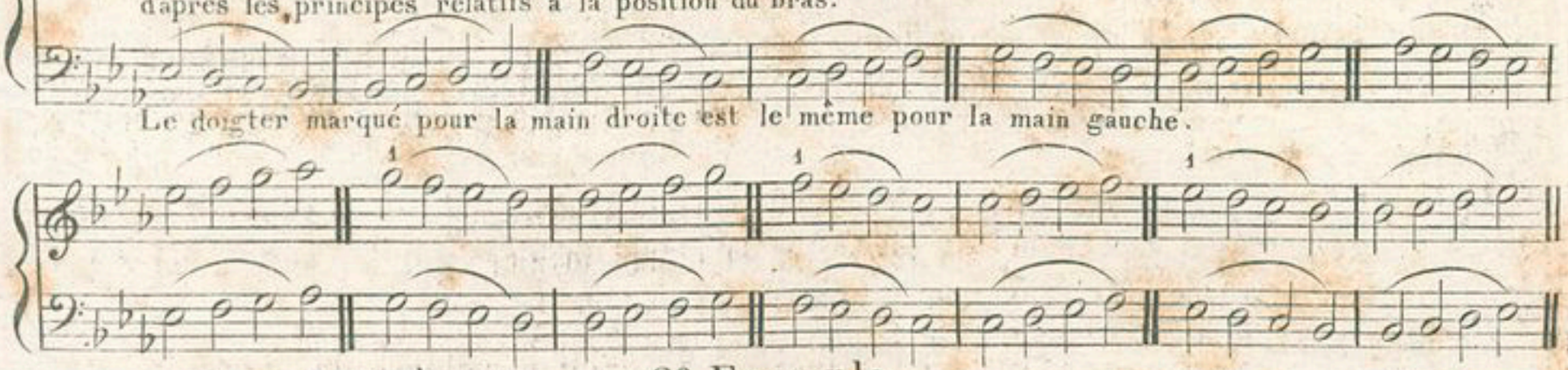
Que le troisième doigt ensuite et le quatrième, pincent leur corde l'un après l'autre en ar-
-ticulant comme le second doigt, et qu'on ait soin surtout que les quatre doigts, après a-
-voir pincé leurs cordes, s'en éloignent le moins possible, pour être plutôt prêts à se re-
-placer dans la même position sur les cordes suivantes, et pour les pincer de la même manière.

Nota. J'engage les élèves à exercer avec beaucoup de soin tous les exemples suivants, d'abord de la main droite seule, puis de la main gauche, enfin des deux mains ensemble, jusqu'à ce qu'ils soient bien familia-
-risés avec la véritable position et la vraie manière de pincer les cordes.

Placez toujours 4 doigts à la fois. 1^cr Exemple Suivez le même doigter.



En quittant les quatre premières notes pour prendre les quatre suivantes, il faut laisser glisser le poignet peu-à-peu en l'appuyant sur le bord de la table, soit en montant soit en descendant; d'après les principes relatifs à la position du bras.



Le doigter marqué pour la main droite est le même pour la main gauche.

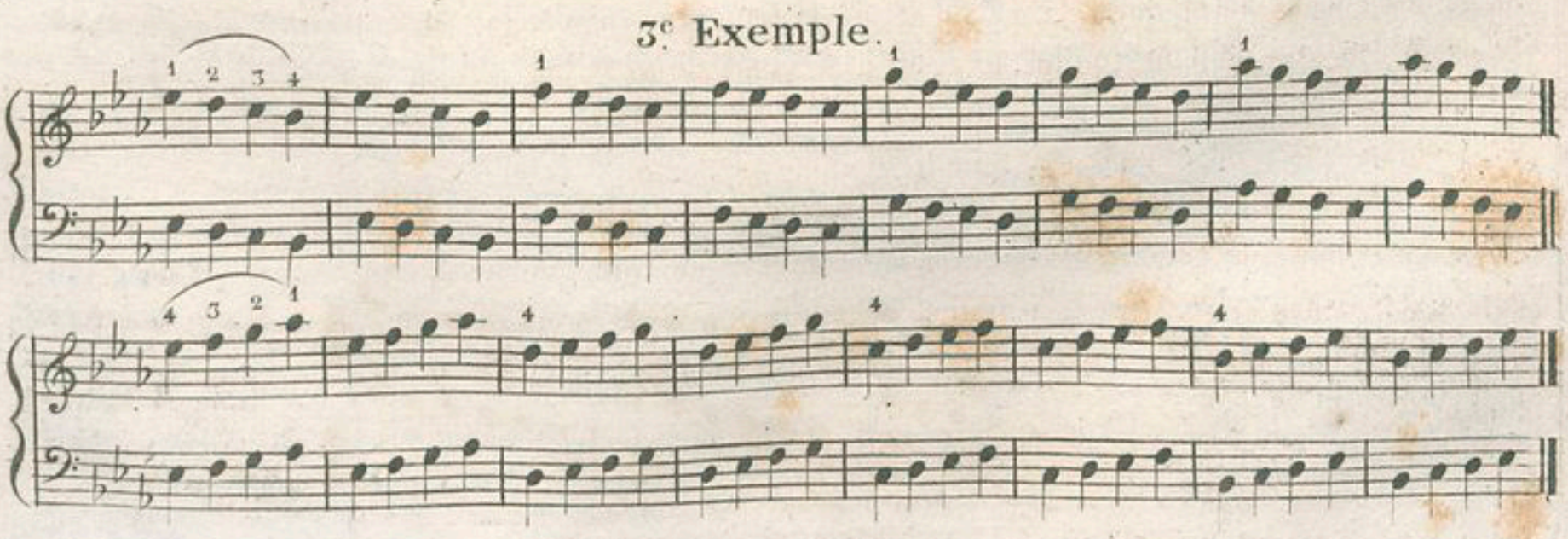
Placez 4 doigts à la fois. 2e Exemple. Suivez.



Dans les exemples suivans, il faut bien aussi mettre les quatre doigts à la fois en commençant, mais ensuite il faut que le pouce ne se replace sur le mi de la seconde mesure, qu'au moment même ou le quatrième doigt pince le si, et en faire autant pour les autres notes, de manière que le doigt qui pince une corde, soit immédiatement suivi par celui qui doit lui succéder; en cela il faut imiter le mouvement de nos pieds qui, quand nous marchons se soutiennent mutuellement en succédant l'un à l'autre.

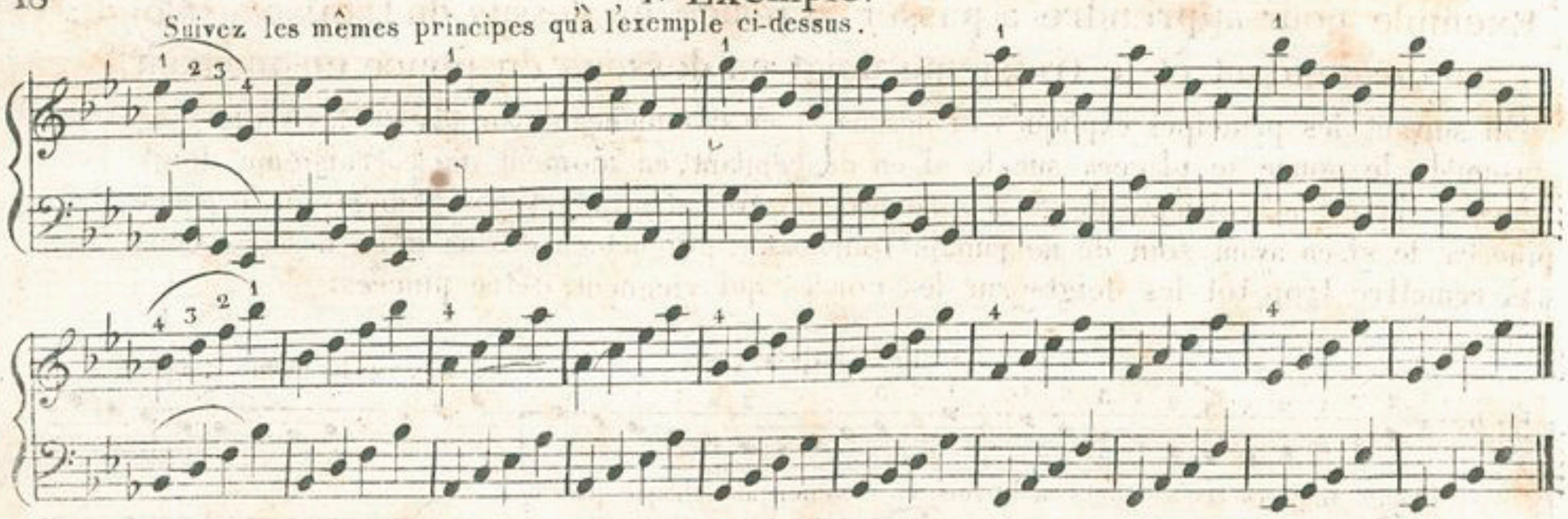
Il faut donc éviter ou de remettre trop tôt les doigts, parcequ'alors il y aurait confusion de sons, ou de les placer trop tard, parcequ'alors il y aurait interruption.

3e Exemple.



4.e Exemple.

Suivez les mêmes principes qu'à l'exemple ci-dessus.

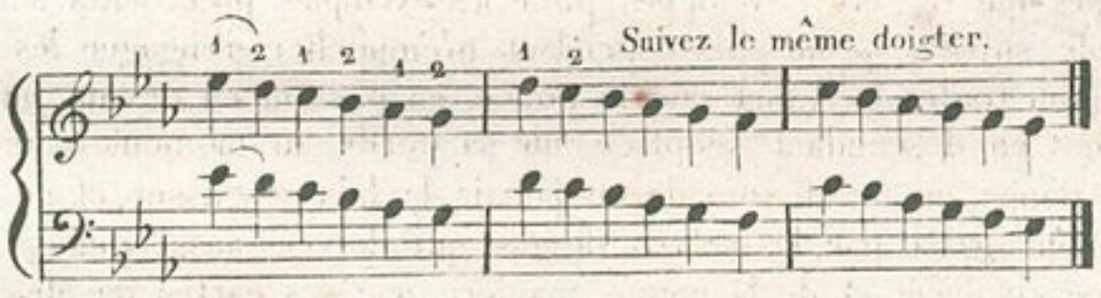


Il faut encore s'exercer à passer le pouce en dessus des autres doigts en descendant, et les autres doigts en dessous du pouce en montant, pour apprendre à bien faire les gammes.

Il est un principe général qui éxige qu'on prépare toujours le pouce en dessus des autres doigts quand le passage descend, et qu'on prépare de même en dessous du pouce celui qui doit lui succèder, afin que chaque doigt soit insensiblement conduit dans la même direction, vers la corde sur laquelle il doit se placer. Par conséquent, dans le premier exemple, on commencera par placer ensemble les deux premiers doigts et le pouce en passant en dessus du second doigt en descendant, se placera sur l'ut, au moment ou le second doigt pincera le ré, et ainsi de suite, afin qu'ils se succèdent entr'eux sans la moindre interruption jusqu'au bout du passage.

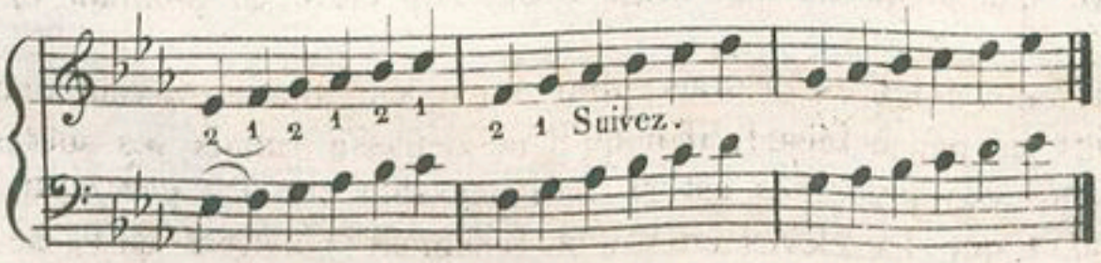
Il faut surtout avoir soin que le doigt pince la corde, au moment même où il se place dessus, en évitant de le laisser glisser.

1.er Exemple.



Dans l'exemple suivant, le second doigt en passant en dessous du pouce en montant, se placera sur le sol, au moment ou le pouce pincera le fa, en suivant les mêmes principes que ci-dessus.

2.e Exemple.



Exemple pour apprendre à passer le pouce en dessus du troisième doigt en descendant, et le troisième doigt en dessous du pouce en montant.

En suivant les principes expliqués ci-dessus, et en commençant par placer les trois doigts ensemble, le pouce se placera sur le si. en descendant, au moment où le troisieme doigt pincera l'ut. et le troisième doigt se placera sur l'ut. en montant, au moment où le pouce pincera le si. en ayant soin de ne jamais tourner le poignet en dessus ni en dessous, et ne pas remettre trop tôt les doigts sur les cordes qui viennent d'être pincées.

Exemple.



Exemple pour apprendre à passer le pouce en dessus du quatrième doigt en descendant, et le quatrième doigt en dessous du pouce en montant

Quoique les principes qui ont été développés pour les exemples précédents soient généralemt applicables à l'exemple suivant, je ne puis cependant m'empêcher d'engager les élèves à se souvenir, une fois dit pour toutes, qu'il faut que le pouce, en passant en dessus du quatrième doigt pour faire une gamme en descendant, se place sur sa corde au moment même où le quatrième doigt pince la sienne, en ayant soin de ne jamais le laisser glisser, et en faisant ensorte qu'il soit insensiblement suivi par les autres doigts qui doivent aussi pincer leurs cordes en tombant dessus successivement, et de la même manière que des cartes qui, dressées entr'elles sur la même ligne, et cèdant à l'impulsion de la première, tombent sans interruption les unes sur les autres jusqu'à la dernière, c'est la même chose pour le quatrième doigt qui passe en dessous du pouce en montant.

Qu'on évite surtout de tourner le poignet en dessus ou en dessous, afin que les doigts en finissant la gamme se trouvent sur la même ligne ou ils étaient en la commençant, pas plus bas car ce serait la preuve que le pouce est trop tombé en descendant, et pas plus haut ce serait aussi la preuve que le quatrième doigt s'est trop élevé en montant, et s'est écarté du centre des cordes.

En passant le quatrième doigt en dessous pour faire les gammes, il faut encore avoir soin de tenir le petit doigt un peu à l'écart, afin qu'il ne dépasse jamais les autres doigts.

L'observation de tous ces principes est si indispensable que j'ai crû qu'il n'était pas inutile de les répèter, afin que les élèves en soient tellement pénétrés qu'ils ne puissent jamais s'en écarter.

Exemple.

Quand on commence une gamme en descendant ou en montant, il faut toujours placer quatre doigts à la fois, et suivre ensuite les principes ci-dessus expliqués.



Résumé des exemples précédents pour se familiariser avec le passage du second, du troisième et du quatrième doigt en dessous du pouce en montant.



SEPTIEME LEÇON.

Principes généraux sur le doigter qui convient aux notes qui composent une phrase musicale.

Il est un principe général qui exige que le doigter dun trait quelconque soit toujours règlé sur la construction de la phrase musicale, pour employer les doigts qui conviennent le mieux aux notes dont elle est composée.

Une phrase musicale peut être composée de deux notes, de trois, de quatre, de six, de huit, enfin je dirai presque jusqu'à l'infini.

Pour apprendre aux elèves à distinguer la construction d'une phrase musicale, indépendamment des chiffres qui marquent le doigter, j'ai imaginé de placer au commencement de chaque phrase une petite ligne circulaire, qui, en indiquant qu'il faut mettre à la fois autant de doigts qu'il y a de chiffres sous le cercle, préviendra en outre qu'il faut pincer toutes les notes suivantes les unes après les autres sans interruption et sans quitter les cordes, en faisant succéder un doigt à un autre, jusqu'à ce qu'on rencontre un autre cercle, qui à son tour servira de signe pour quitter les cordes, et pour replacer les doigts sur les notes de la phrase suivante en observant les mêmes principes. Mais avant d'en faire l'application aux exemples que nous allons parcourir, j'engage les élèves à ne jamais perdre de vue que pour avoir une bonne exécution, il faut: 1º S'habituer à attaquer les cordes avec vigueur et fermeté, pour acquerir ce tact qui donne la facilité d'adoucir un trait quand l'expression de la phrase musicale semble l'exiger; en ayant soin de toujours proportionner le mouvement des doigts à la valeur de la note qu'on exécute, pour avoir un jeu pur, et pour que toutes les cordes résonnent selon la mesure qu'elles exigent.

2º D'éviter de pincer les cordes par secousses, en agitant la main ou le bras, puisque les doigts seuls, doivent agir sans contorsions qui soient capables de les déranger de leur véritable position.

3º Ne jamais laisser glisser un doigt en le plaçant sur la corde qu'il va pincer, puisqu il doit l'attaquer au moment même où il tombe dessus, pour ne pas faire deux mouvemens au lieu d'un, et pour ne pas prendre une fausse direction.

4º De ne jamais remettre le même doigt sur la même corde, si le doigter exige qu'on y place un autre doigt.

5º De ne jamais employer un doigt inutilement en le posant sur une corde dont on n'a pas besoin.

6º De bien se garder de remettre trop tôt les doigts sur les cordes qui viennent d'être pincées, afin qu'on n'entende jamais un frisement désagréable des cordes contre les doigts, pour les laisser vibrer selon leur valeur musicale.

7º De toujours chercher le chemin le plus court pour arriver à la fin d'une phrase musicale, en employant le moins possible de mouvemens différens.

8.° De combiner le doigter de manière que le pouce soit toujours prêt à se placer sur la note la plus élevée du passage qu'on exécute, et qu'on ait la plus grande quantité de doigts disponibles pour l'exécution des notes suivantes, en ayant soin de ne jamais placer un doigt sans poser immédiatement à sa suite celui qui doit lui succèder: Il faut donc bien éviter de contracter l'habitude de ne placer qu'un seul doigt à la fois.

9.° D'éviter autant que possible de pincer deux notes consécutives avec le même doigt, surtout quand elles appartiennent à la même phrase, en exceptant néanmoins les occasions où il est nécessaire de le faire, comme on pourra le voir dans les exemples qu'on rencontrera; ou lorsqu'il s'agit de couler un doigt d'une corde à l'autre, soit en montant, soit en descendant.

10.° Enfin, de ne jamais perdre de vue que les doigts qui ne sont pas placés sur les cordes, pendant l'exécution d'une suite de notes, doivent cependant rester constamment ouverts et arrondis en face des cordes, pour être plutot prêts à s'y placer au besoin dans le sens de la bonne position, en préparant toujours d'avance les doigts qu'on est obligé de placer les premiers.

Pour être plus méthodique, nous allons nous occuper des phrases musicales qui exigent la position des deux premiers doigts, de celles qui exigent la position de trois doigts, enfin de celles qui exigent la position des quatre doigts.

HUITIÈME LEÇON.

De l'exécution de phrases musicales qui exigent la position des deux premiers doigts.

Les exemples qu'on va parcourir ne sont écrits avec des notes simples, que pour indiquer qu'il faut commencer d'abord par les exécuter lentement, ensuite il sera nécessaire d'en accélérer le mouvement à proportion que les doigts gagneront de l'adresse et de l'agilité.

On évitera surtout de prendre les cordes au hasard, en se rendant toujours compte du nom et de la valeur des notes qu'on exécute, si l'on veut apprendre à lire correctement; c'est aussi pour cela qu'une suite de notes appartennantes à la même phrase doit être jouée sans regarder les doigts, afin de les habituer à se placer sur les cordes à la simple lecture de la musique. Il n'y a que quand la phrase change, alors la main étant obligée de prendre une autre position, il s'ensuit qu'on est forcé de jetter un coup d'œil sur les cordes, pour placer les doigts sur celles dont on a besoin, mais il faut le faire avec assez d'adresse pour ne jamais perdre de vue sa musique.

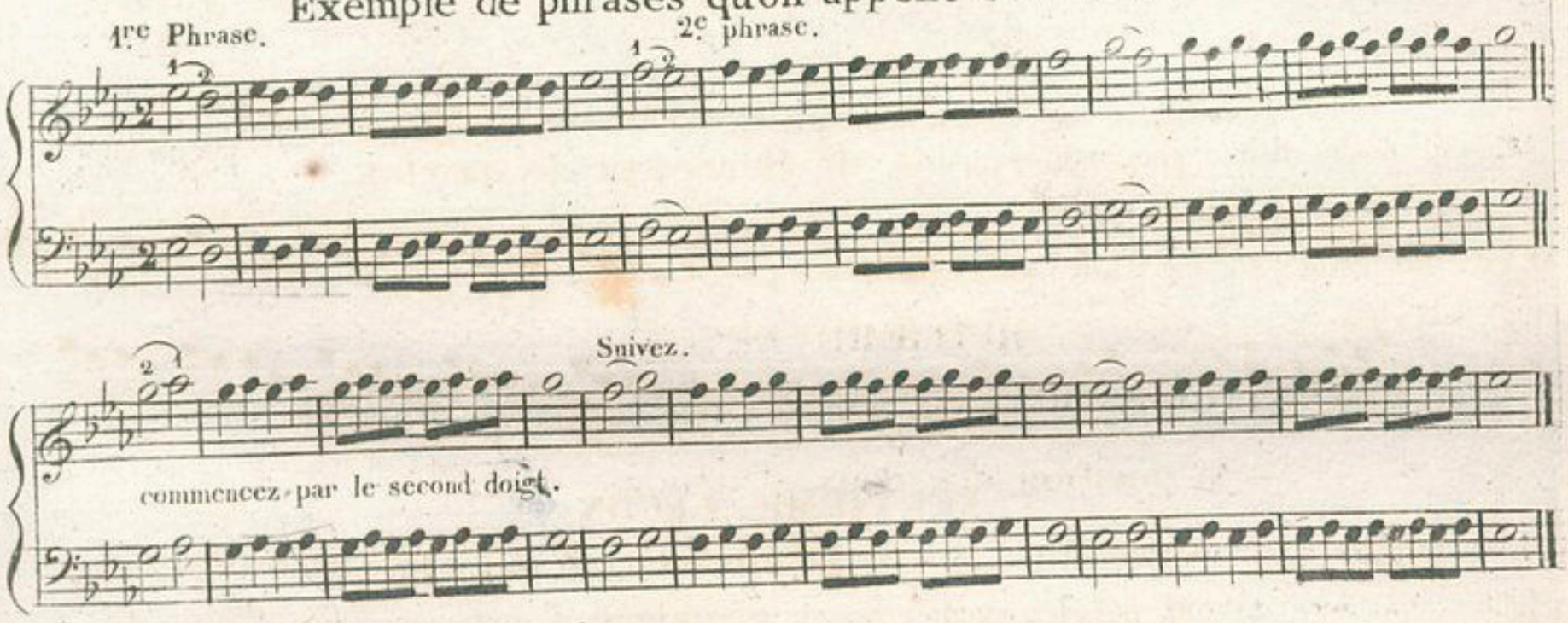
Il ne faut donc jamais commencer un trait sans s'être auparavant assuré que les doigts sont bien placés, et qu'on employe ceux qui conviennent au doigter de la phrase qu'on va exécuter.

Je suppose donc qu'on ait à exécuter une suite de phrases musicales composées seulement de deux notes, comme dans les exemples suivans, alors il faut employer les deux premiers doigts, et les doigter comme je vais l'indiquer.

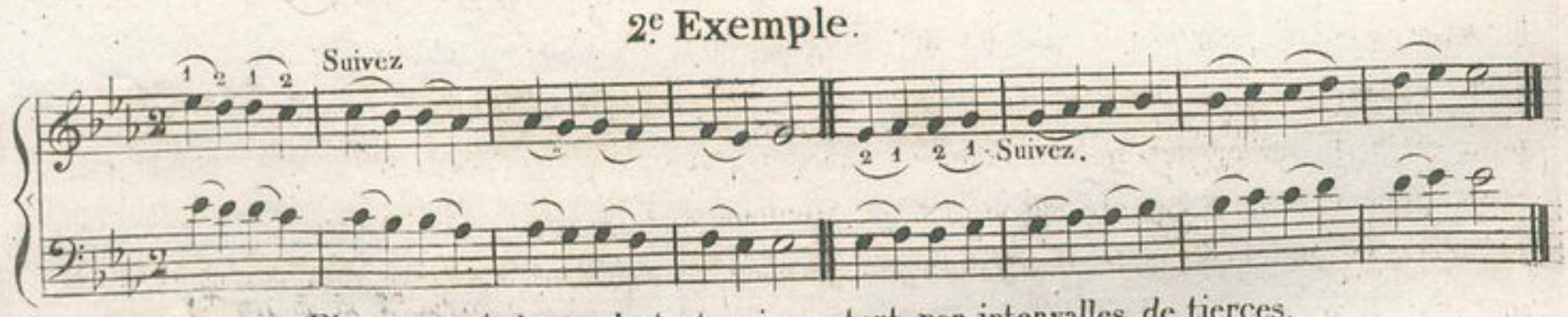
Commencez par poser ensemble le pouce et le second doigt, sur les deux premières notes mi.ré.

Que le pouce seul, fasse résonner le mi. en le frappant en dessus du second doigt; qu'il ne se replace sur l'autre mi. qu'au moment ou le second doigt pincera le ré; qui à son tour ne se replacera également sur l'autre ré, qu'au moment ou le pouce pincera le second mi. de sorte que le second doigt succède au pouce, et le pouce au second doigt sans interruption, par un mouvement égal à celui d'un balancier, jusqu'à la dernière note de la première phrase, pour replacer les mêmes doigts sur la phrase suivante, en observant les règles que j'ai déja prescrites dans la 6e leçon sur la vraie manière de pincer les cordes.

Exemple de phrases qu'on appelle secondes.

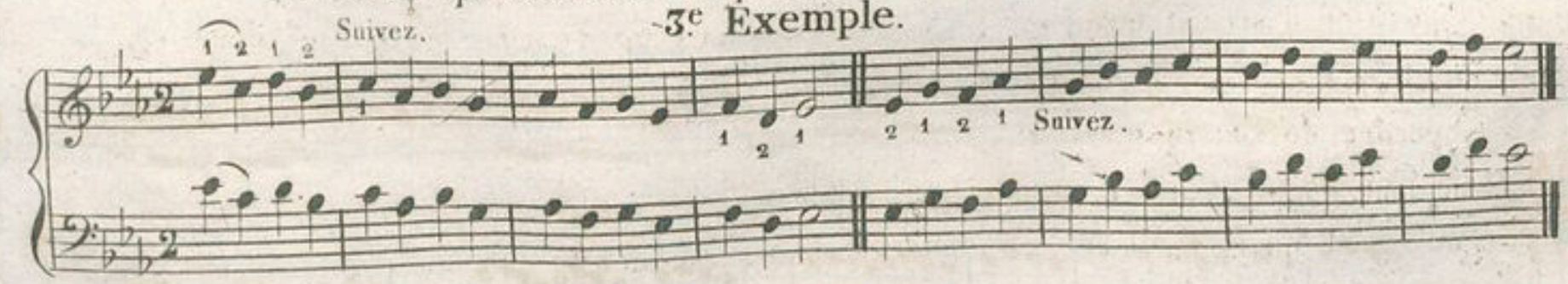


2e Exemple.

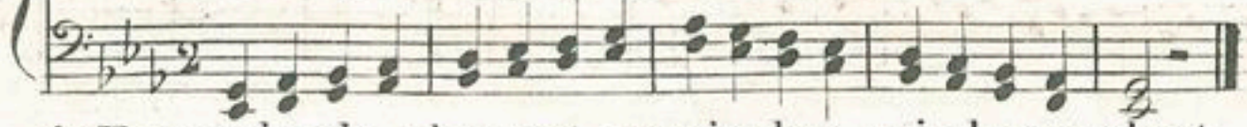


Phrases qui descendent et qui montent par intervalles de tierces.

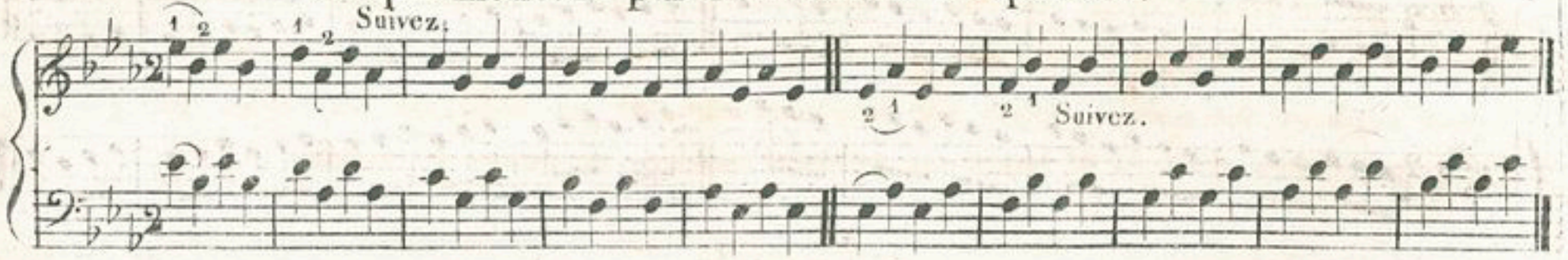
3e Exemple.



Frappez les deux notes ensemble, en laissant les doigts ouverts vis-à-vis des cordes qu'ils viennent de pincer.

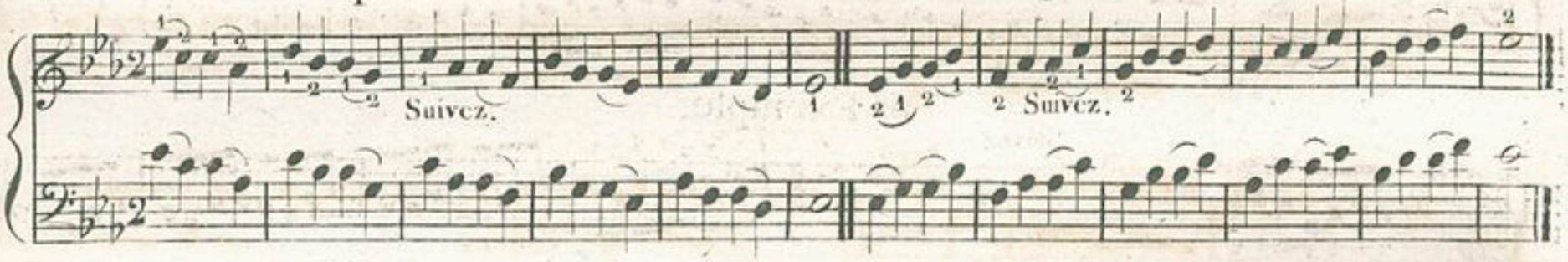


5.e Exemple de phrases musicales, qui descendent et qui montent par intervalles de quartes.



D'apres ces différents exemples, il est facile de comprendre que les secondes les tierces, et les quartes, se font ordinairement du premier et du second doigt.

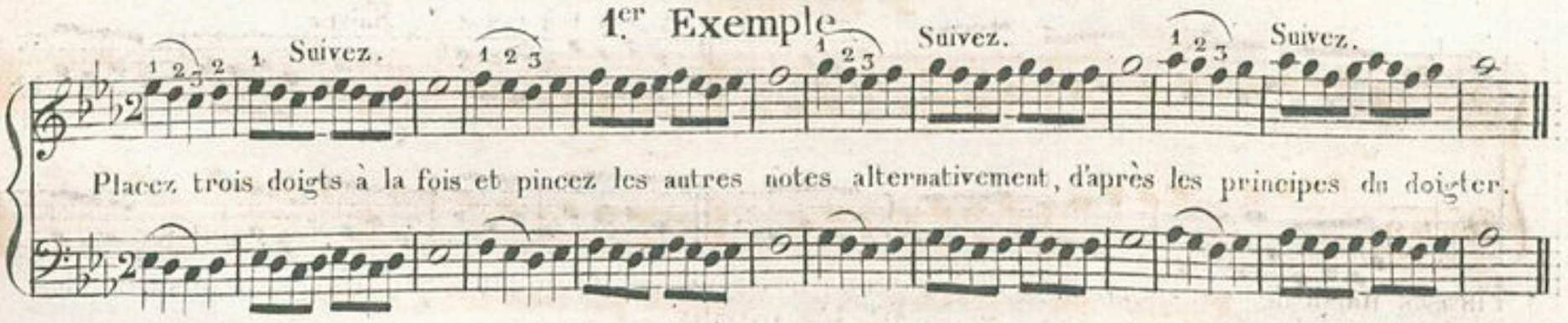
6.e Exemple de phrases qui descendent et qui montent par intervalles de tierces et de quartes.

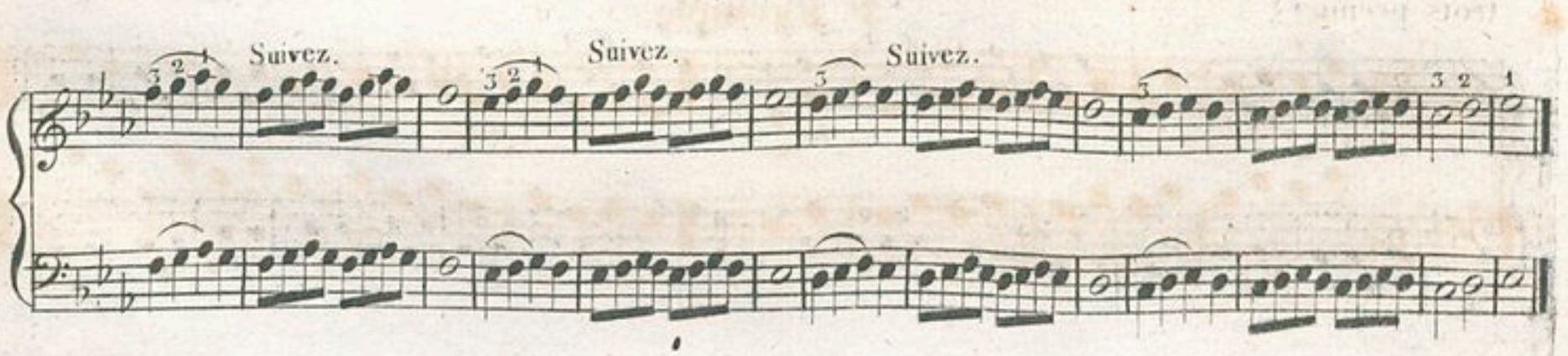


NEUVIÈME LEÇON.

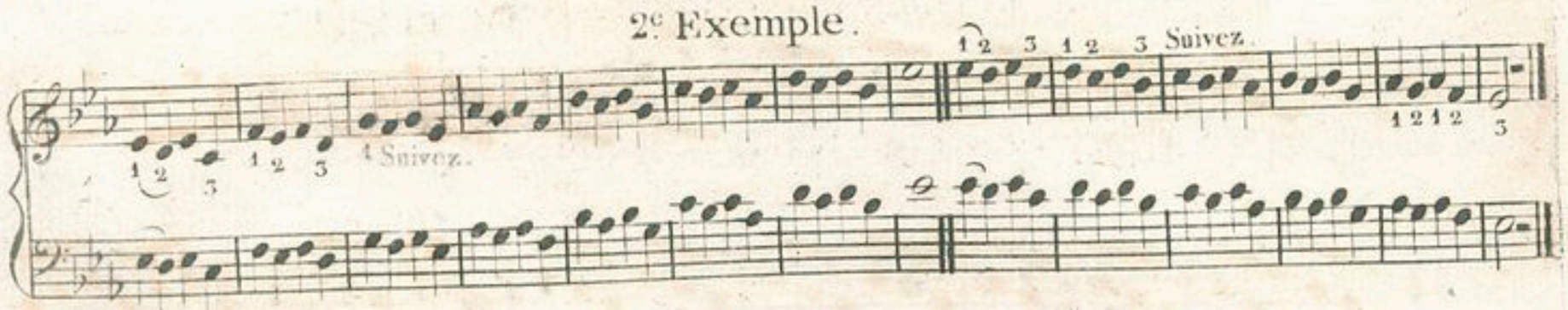
De l'exécution des phrases musicales, qui exigent la position des trois premiers doigts.

1.er Exemple

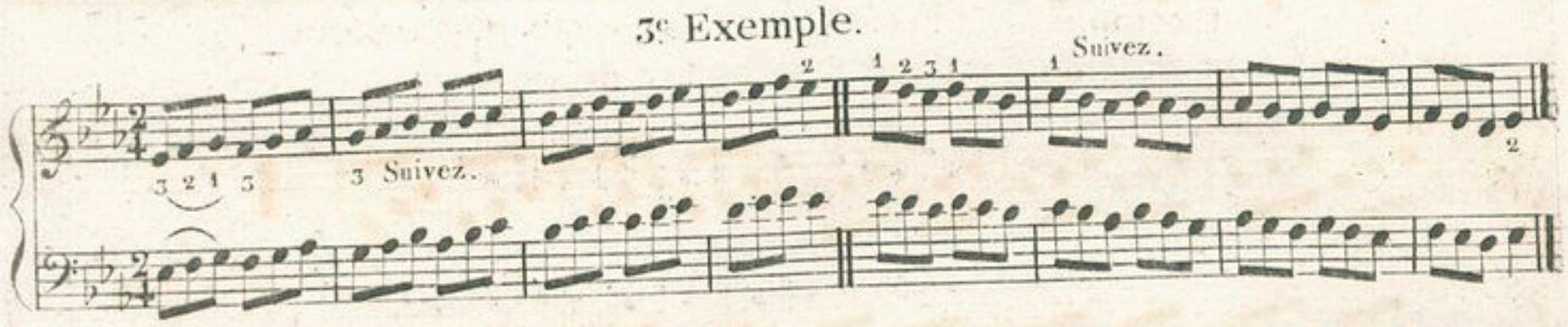




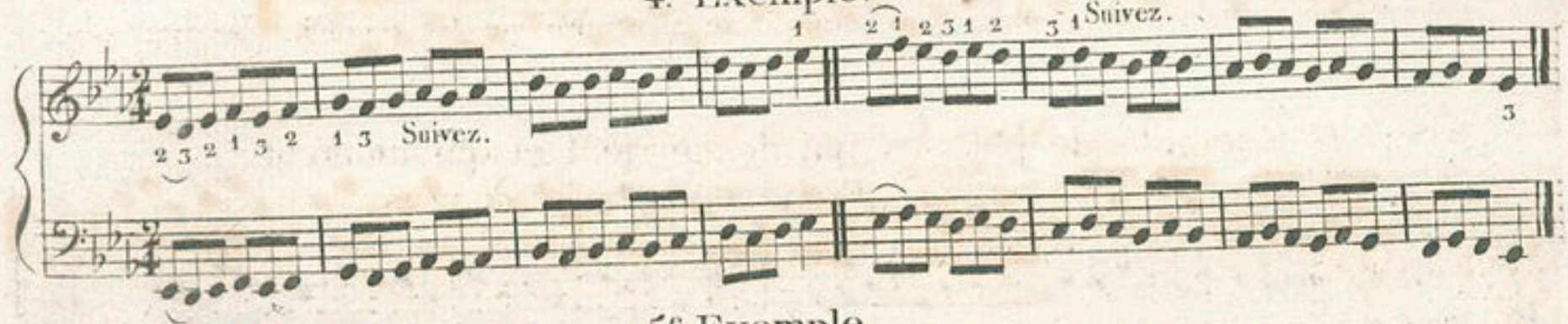
2e Exemple.



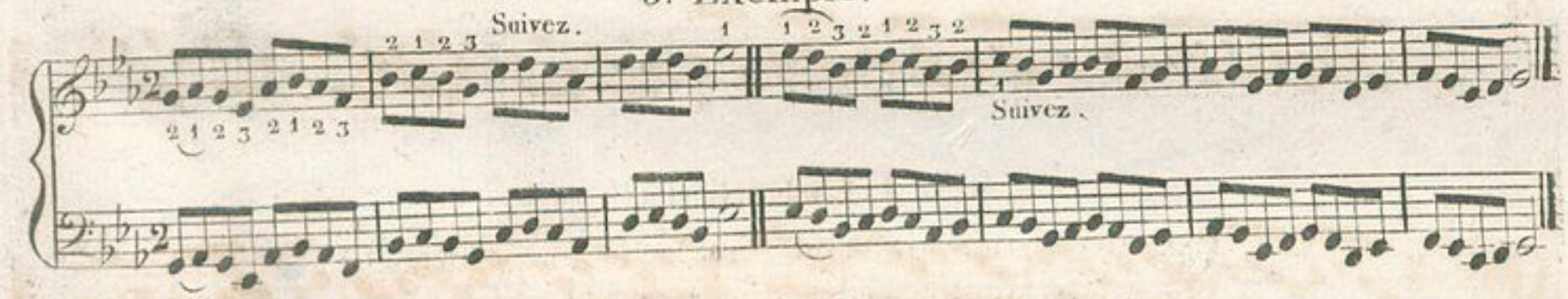
3e Exemple.



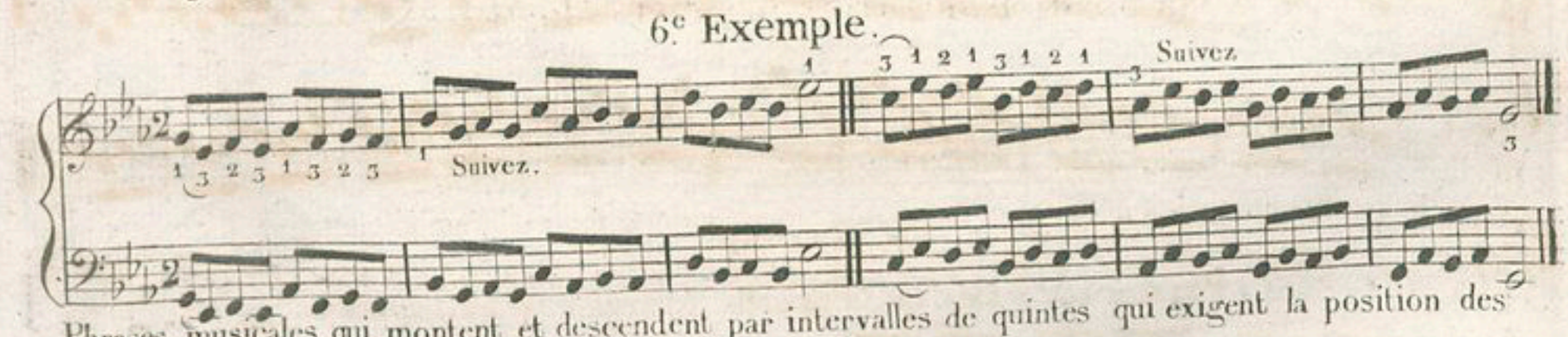
4e Exemple.



5e Exemple.

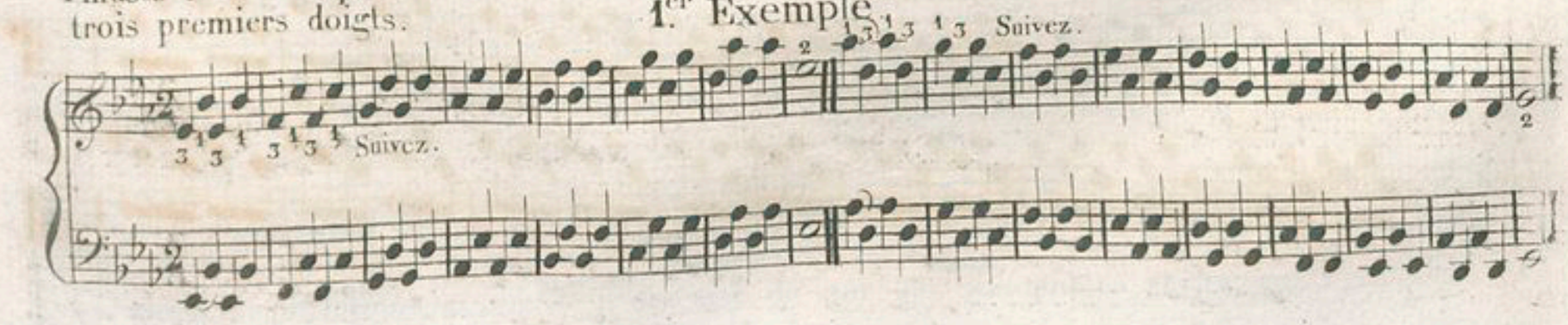


6e Exemple.



Phrases musicales qui montent et descendent par intervalles de quintes qui exigent la position des trois premiers doigts.

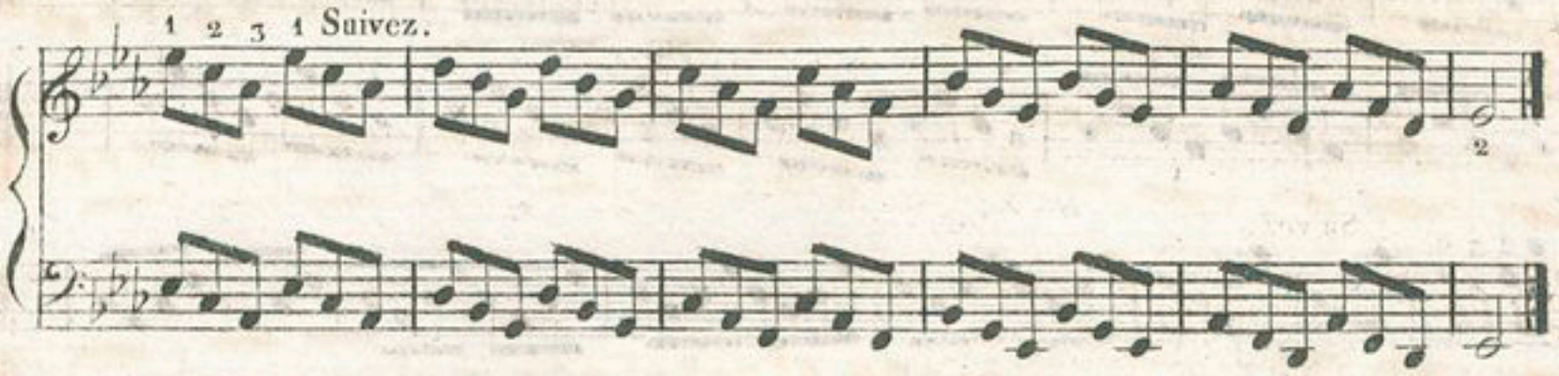
1er Exemple.



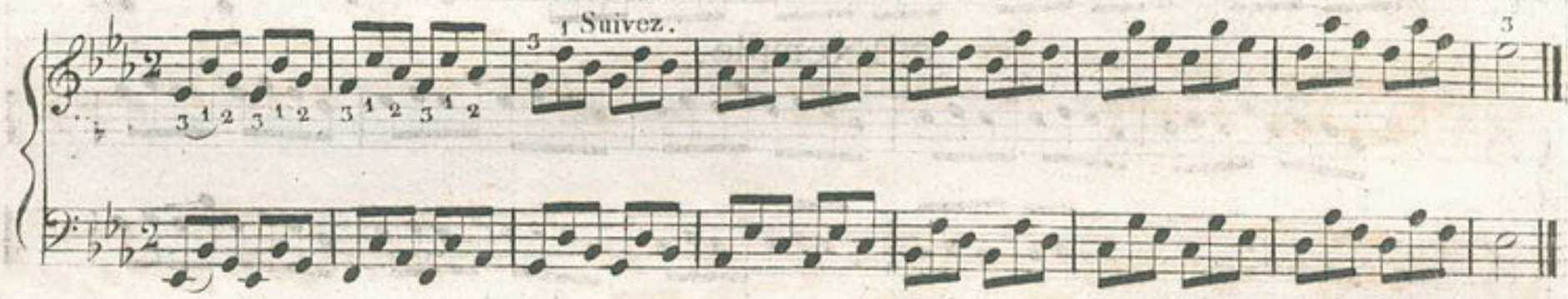
2.e Exemple.

Phrases musicales quon appelle batteries de trois notes ou triolets.





Autres batteries de trois notes.

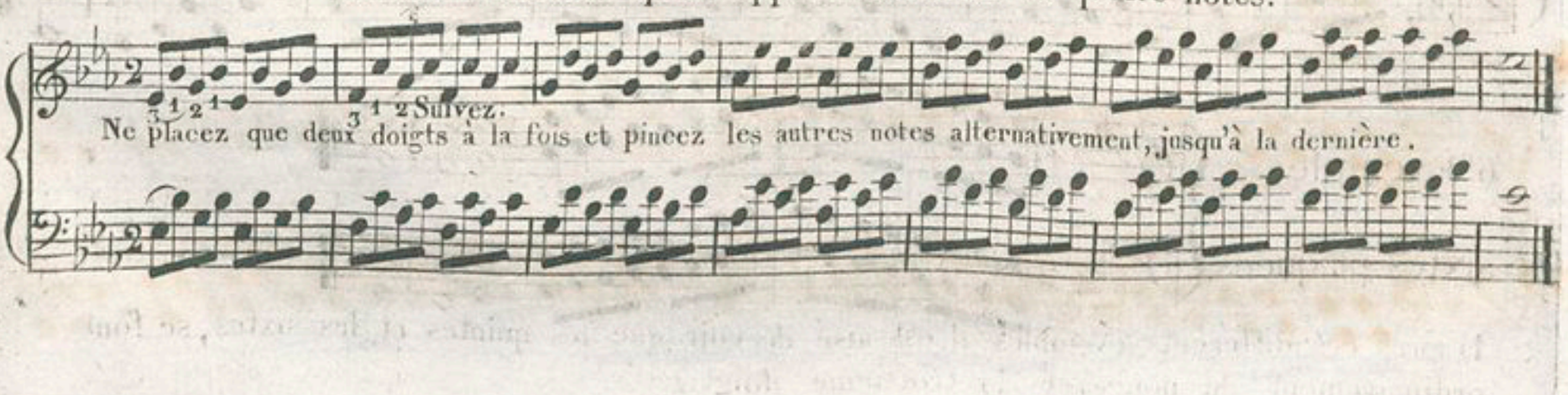


3.e Exemple.



4.e Exemple.

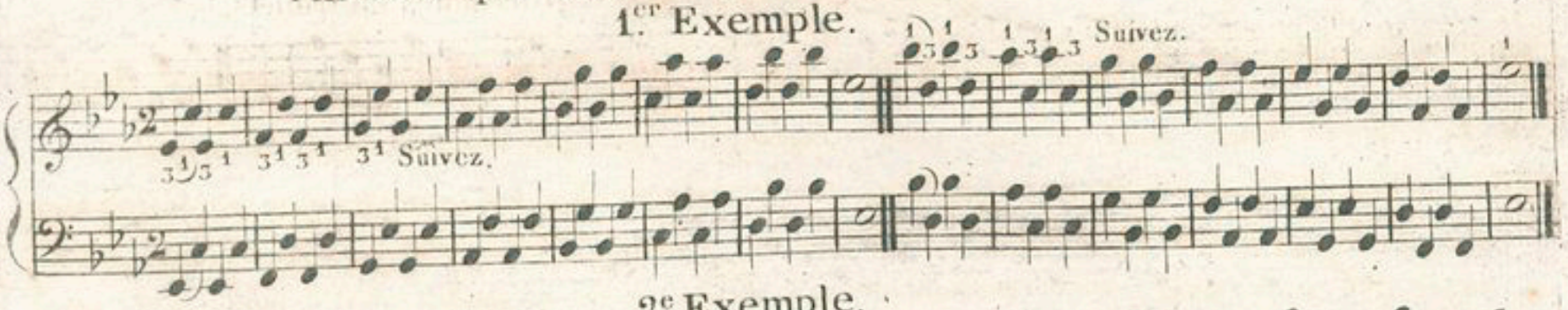
Phrases musicales qu'on appelle batteries de quatre notes.



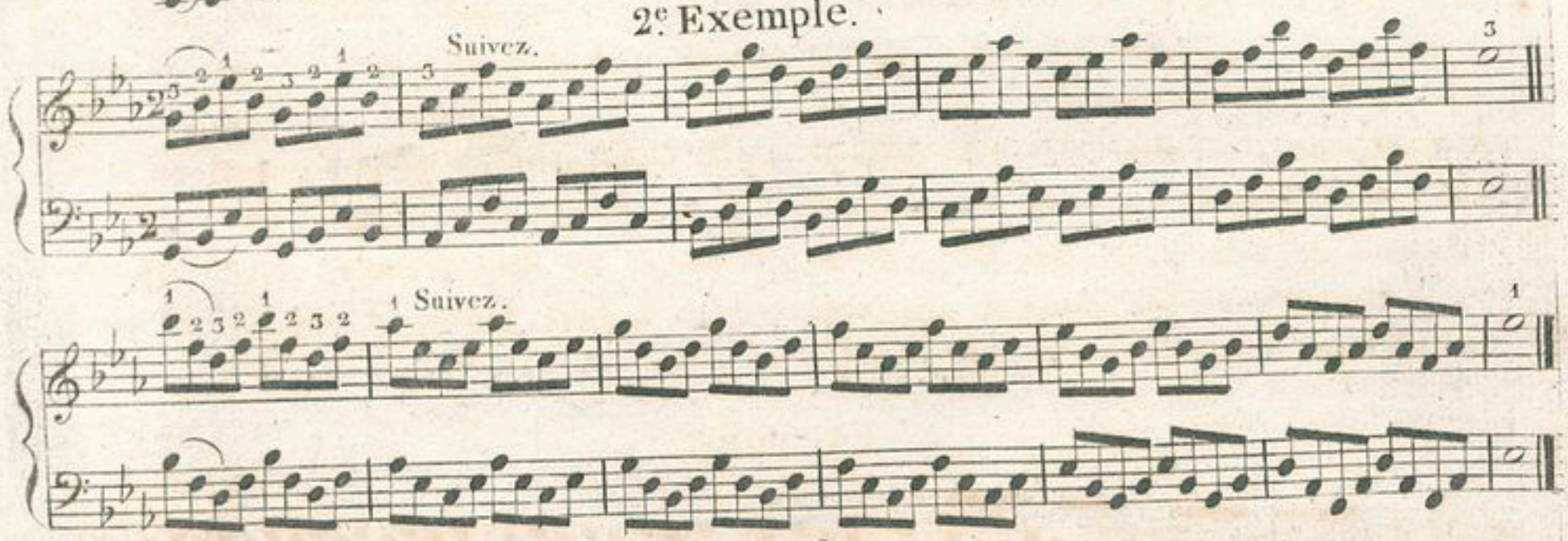
Ne placez que deux doigts à la fois et pincez les autres notes alternativement, jusqu'à la dernière.

Phrases qui montent par intervalles de sixtes.

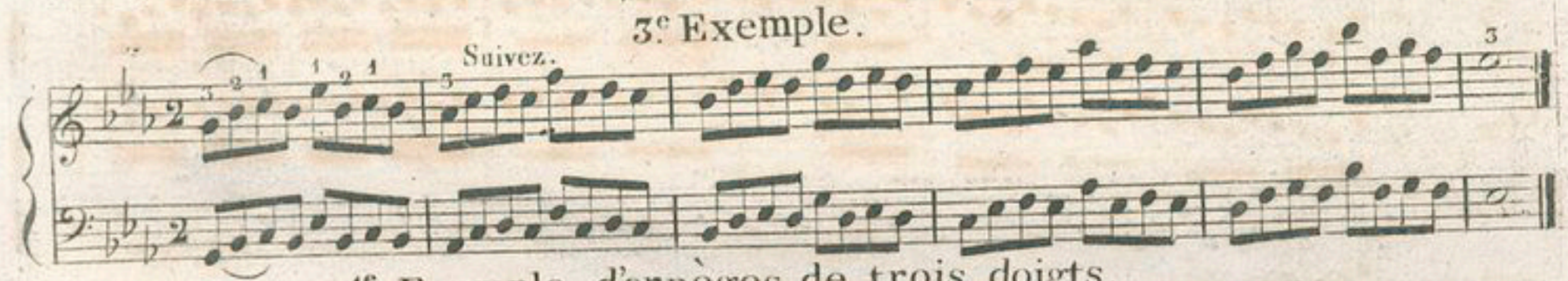
1.er Exemple.



2.e Exemple.



3.e Exemple.



4.e Exemple d'arpèges de trois doigts.



6.e Exemple de sixtes plaquées.



D'après ces différents exemples il est aisé de voir que les quintes et les sixtes, se font ordinairement du pouce et du troisieme doigt.

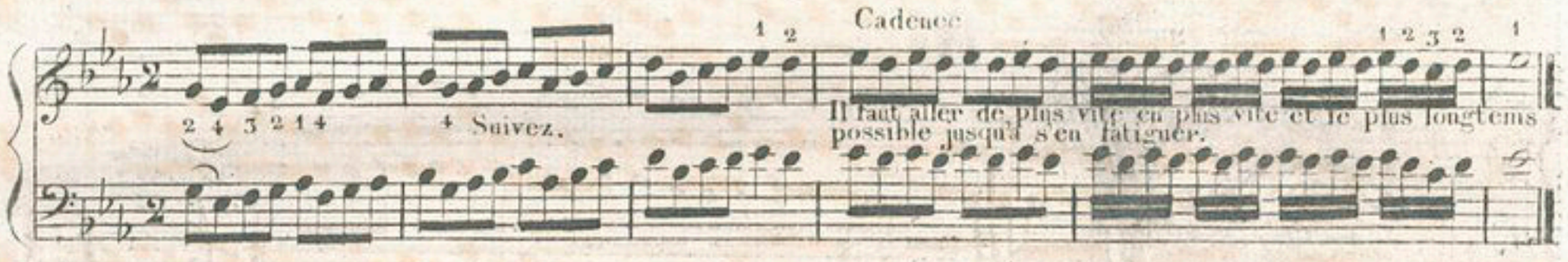
DIXIÈME LEÇON.

De l'exécution de phrases musicales, qui exigent la position des quatre doigts

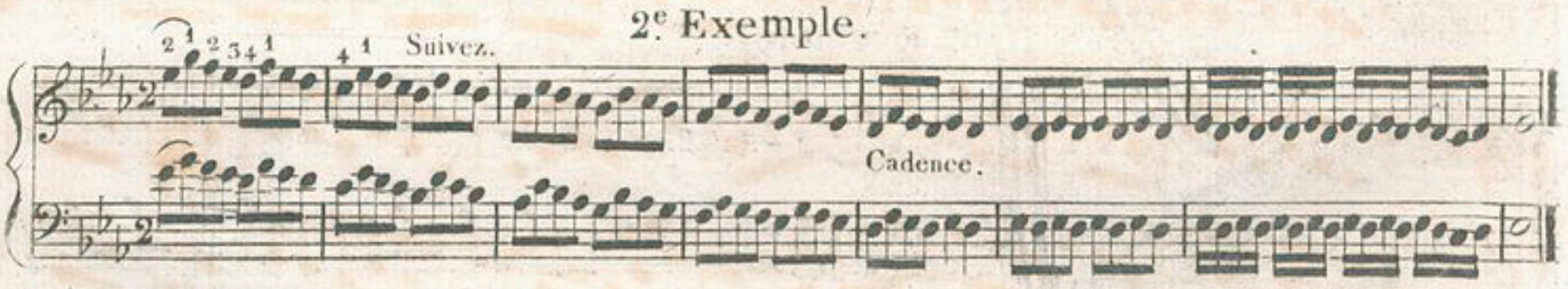
Les quatre doigts ayant été bien placés d'après les principes contenus dans la cinquième et la sixième leçon, nous allons commencer par les exercer sur les exemples les plus simples, afin de les préparer à l'exécution de toutes les gammes, de tous les arpèges, et autres pas-sages qui en dérivent, en recommandant aux élèves de les travailler avec le plus grand soin, et d'observer exactement les règles qui conviennent au doigter de toutes les phrases musi cales qu'ils y rencontreront.

Nota. Comme la cadence est très difficile sur la harpe, et qu'on ne peut y parvenir qu'à force de la travailler, j'ai crû devoir mettre à la fin de quelques exemples, une espèce de battement de deux notes, afin de préparer à la longue les deux premiers doigts à battre la cadence avec facilité, quand ils seront obligés de le faire. Qu'on ait soin surtout que le martellement des deux doigts soit parfaitement égal.

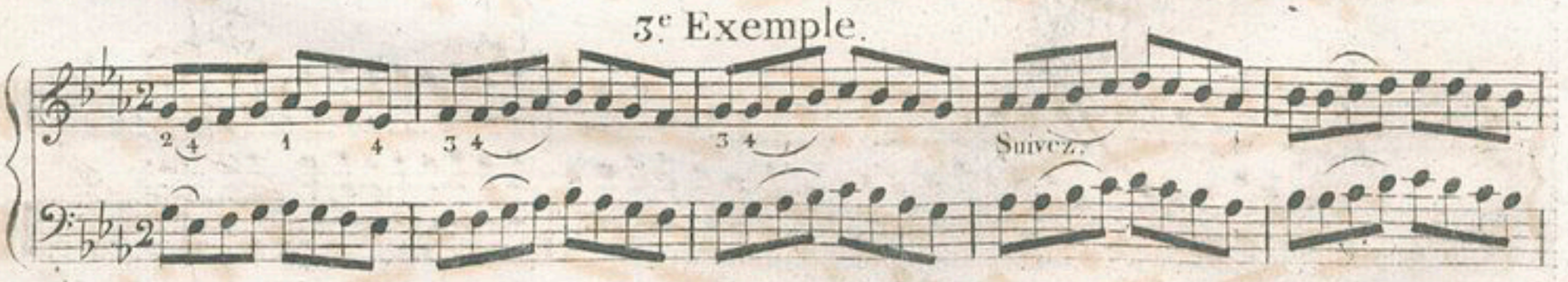
1.er Exemple.



2.e Exemple.



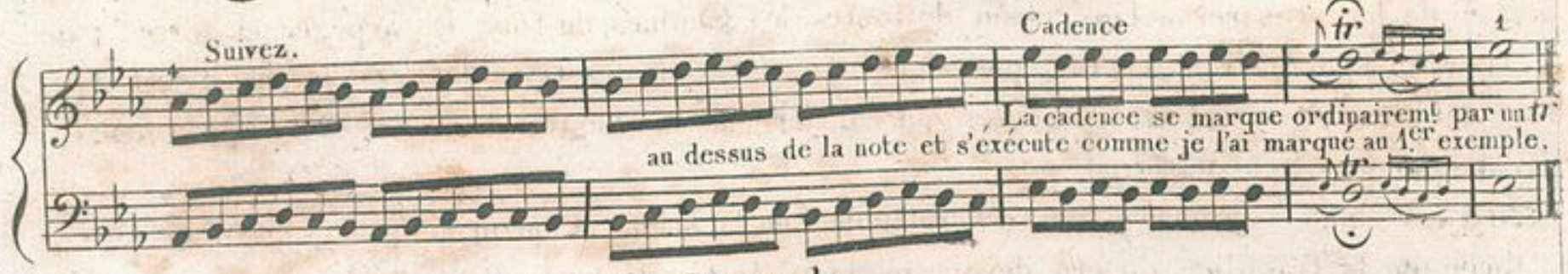
3.e Exemple.



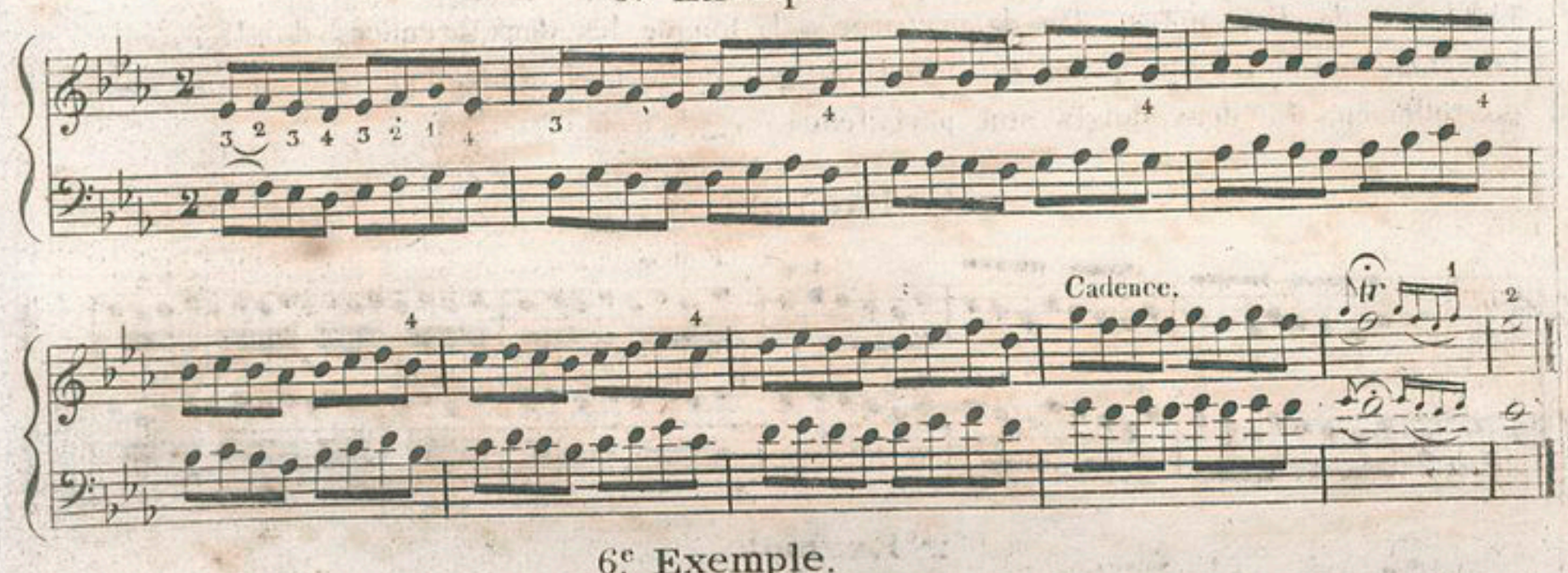


4.e Exemple.

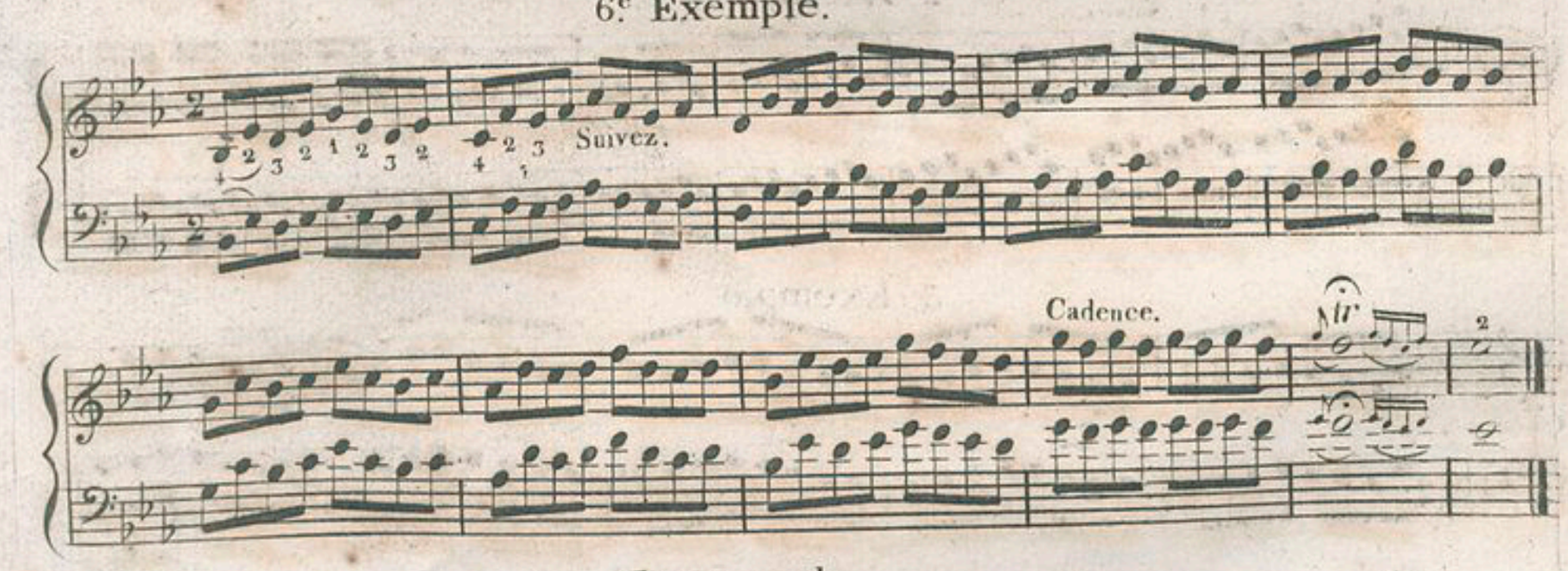




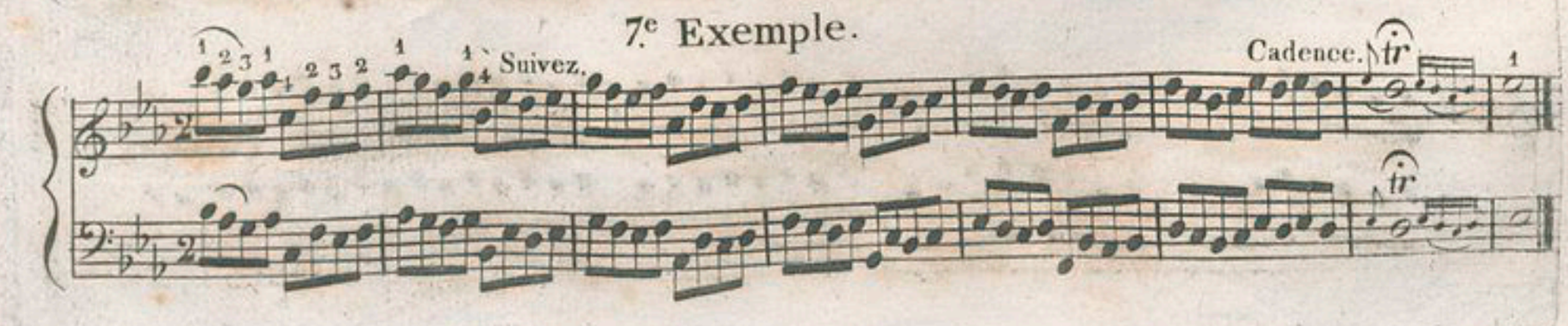
5.e Exemple.



6.e Exemple.

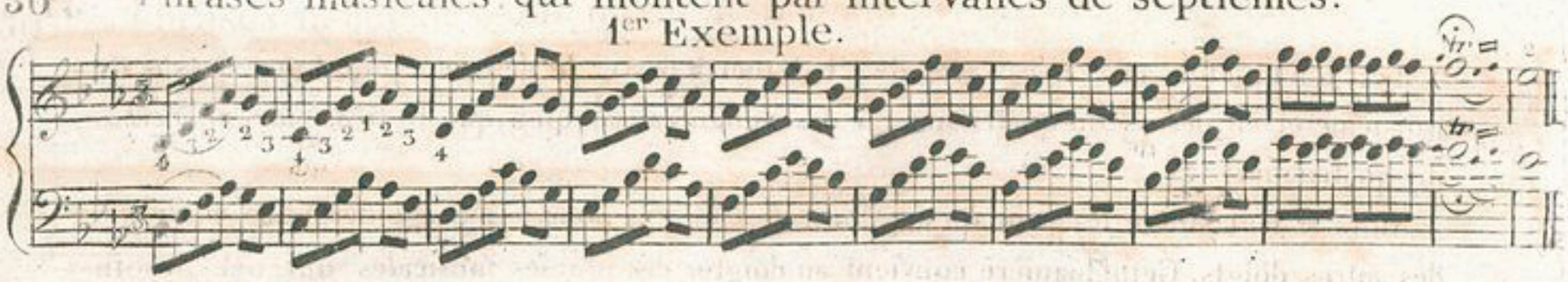


7.e Exemple.

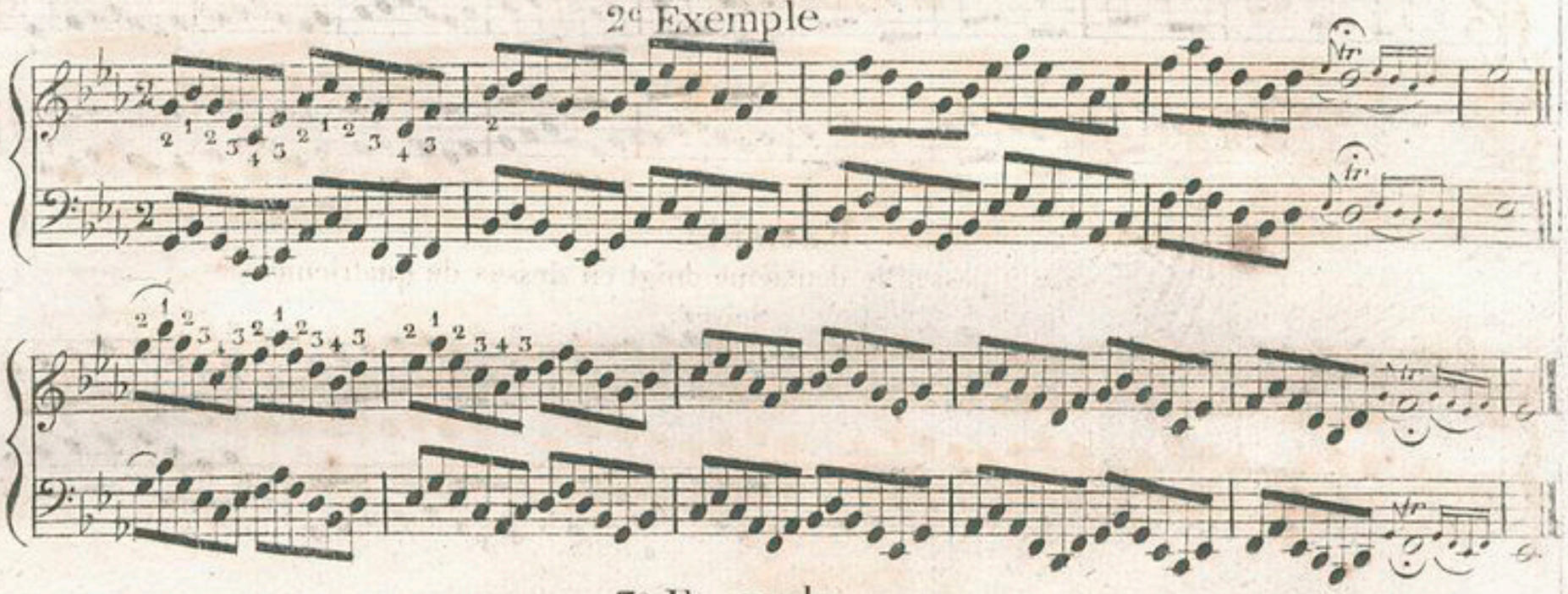


Phrases musicales qui montent par intervalles de septiemes.

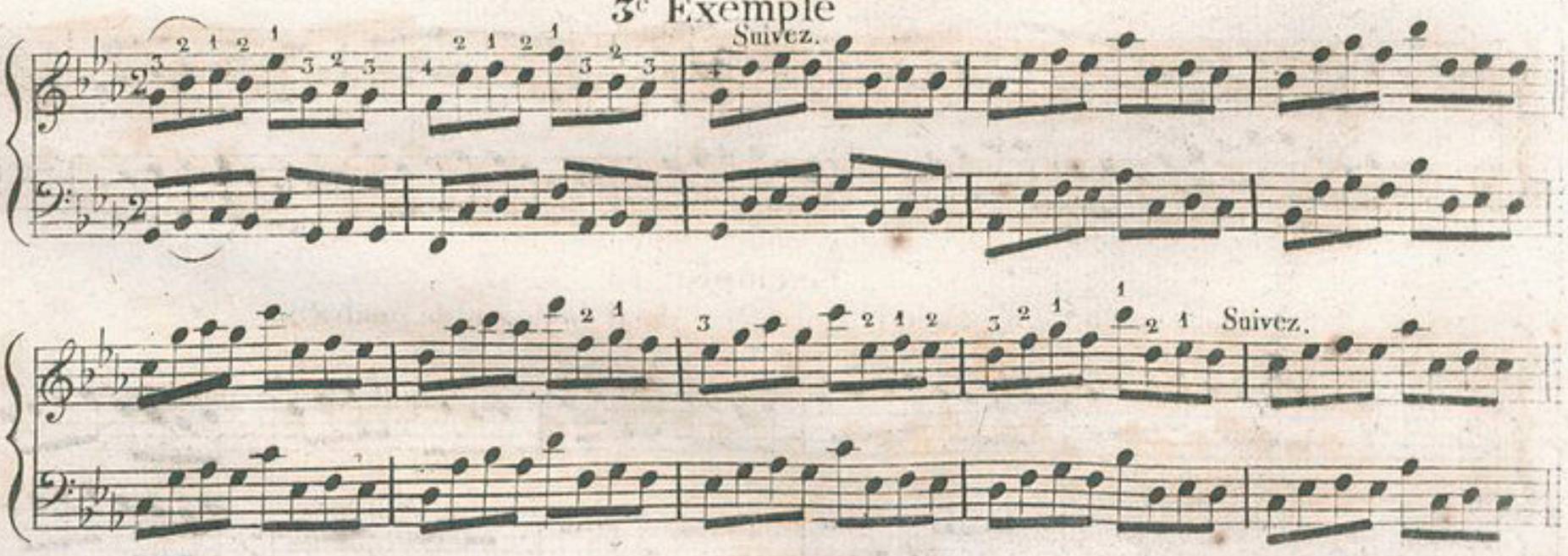
1er Exemple.

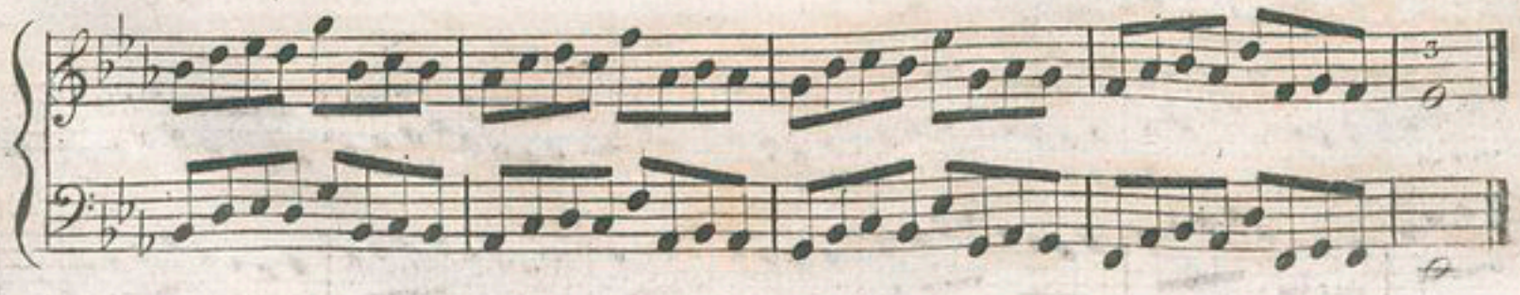


2e Exemple



3e Exemple



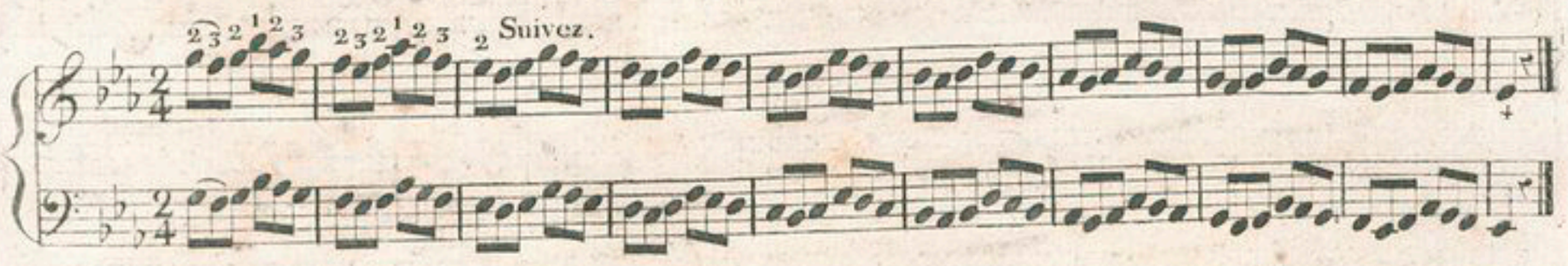


Il est quelquefois aussi nécessaire de s'habituer à passer le deuxième doigt en dessus du troisième et en dessus du quatrième en descendant, aussi bien que le troisième en dessus du quatrième.

Alors il faut suivre les principes qui ont été donnés pour le passage du pouce en dessus des autres doigts. Cette manière convient au doigter des phrases musicales qui ont besoin d'être liées.

Exemple

Pour s'habituer à passer le deuxième doigt en dessus du troisième.



Exemple

Pour apprendre à passer le deuxième doigt en dessus du quatrième.



Exemple

Pour apprendre à passer le troisisième doigt en dessus du quatrième.



ONZIÈME LEÇON.

De la manière de glisser un doigt d'une corde à l'autre en montant et en descendant.

J'ai dit qu'il était contraire aux règles générales du doigter de pincer deux notes consécutives avec le même doigt, quand elles appartenaient à la même phrase, cependant, comme on rencontre souvent des passages où il convient de glisser un doigt d'une corde à l'autre, soit pour faciliter le doigter, soit pour donner plus de liaison et d'expression à la phrase musicale, alors on se souviendra qu'un petit cercle qui couvre deux points placés sur deux notes qui montent ou qui decendent diatoniquement, indique qu'il faut glisser le même doigt d'une corde à l'autre en montant ou en descendant.

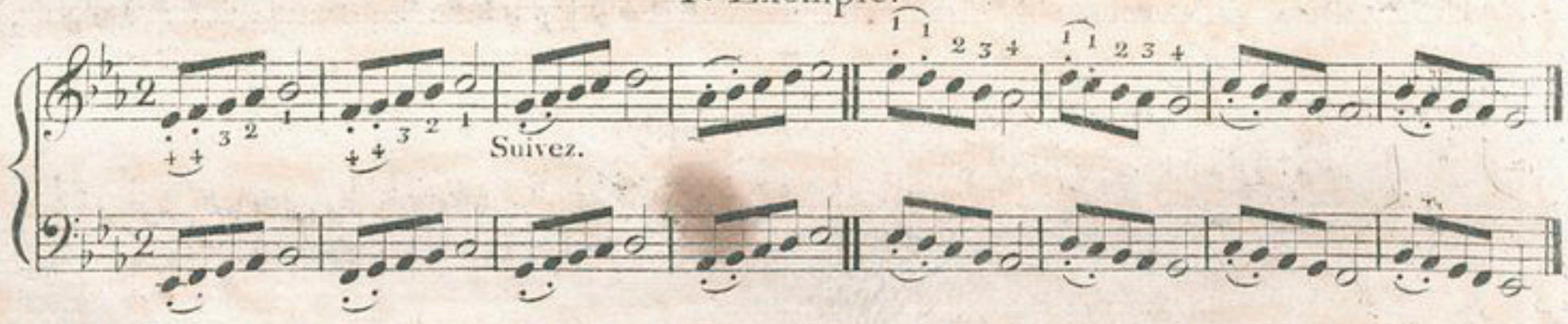
I.er Exemple.

Placez le quatrième doigt sur le *mi*, faites-le couler sur le *fa* en le traînant pour ainsi dire d'une corde à l'autre en montant, et pincez les autres notes en y plaçant successivement les autres doigts, à la manière ordinaire.

C'est la même chose pour le pouce en descendant, il faut le placer seul sur le *mi*, et le laisser glisser sur le *ré*, de sorte que les notes pincées de cette manière produisent l'effet d'un coup d'archet, qui, sur le violon, lie deux notes ensemble.

Il faut avoir soin sur-tout que le quatrième doigt en montant et le pouce en descendant conservent toujours la bonne position, pour ne pas déranger les doigts de leur véritable direction.

I.er Exemple.



2.me Exemple.





3.e Exemple.



Il arrive aussi quelquefois qu'on est obligé de couler le pouce sur deux et trois notes de suite.

4.e Exemple.



On rencontre encore un grand nombre de notes qui montent ou qui descendent diatoniquement, et qu'il n'est guère possible d'exécuter avec la rapidité qu'elles exigent, alors il est permis de les faire en laissant couler le deuxième doigt de la main droite d'une corde à l'autre en montant, et le pouce en descendant, en suivant le doigter que je vais indiquer dans les exemples suivans. Mais on se souviendra que ce sont des licences qu'on ne doit se permettre que quand il n'est pas possible de doigter à la manière ordinaire

Exemple de notes en montant.



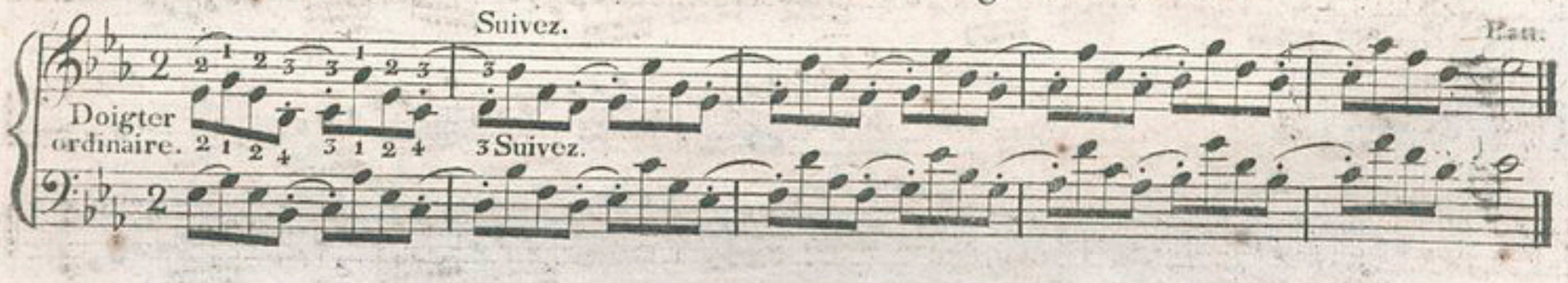
Exemple de notes en descendant.



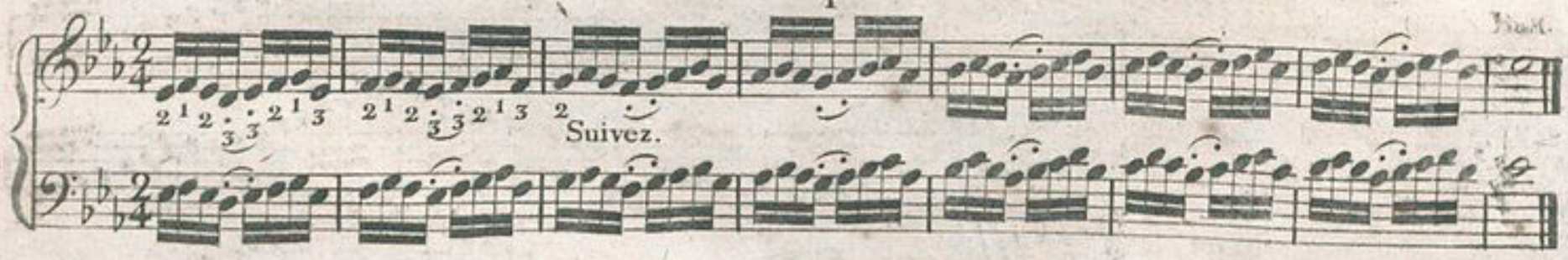
Il est des occasions ou l'on peut aussi couler le troisième et le second doigt d'une corde à l'autre en montant, comme le quatrième, mais je le répète, il ne faut le faire que quand on y est obligé, soit pour faciliter le doigter, soit pour donner plus de liaison à la phrase musicale.

1.er Exemple

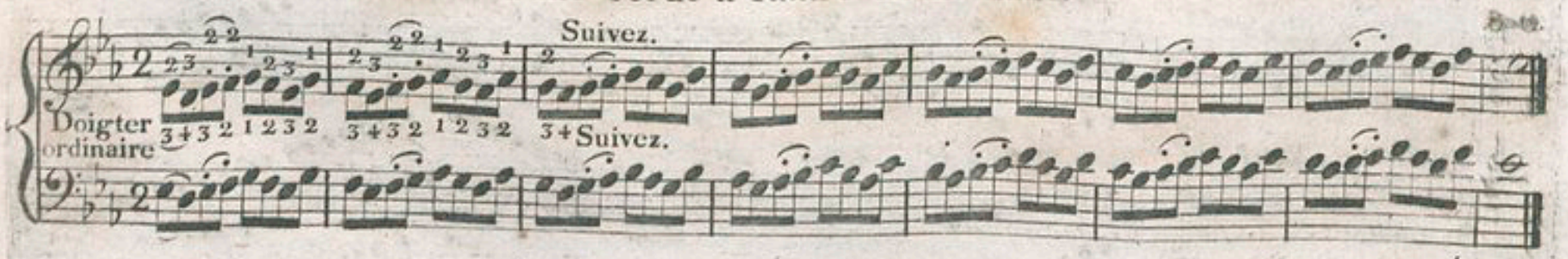
Pour apprendre à couler le troisième doigt en montant.



2.e Exemple.



Exemple pour apprendre à couler le deuxième doigt d'une corde à l'autre en montant.



Divers exercices pour travailler les gammes de différentes manières, d'après les principes qui ont été développés dans la 6.e leçon, pages 16, 17, 18, 19, 20.

1.er Exemple.



2.e Exemple.

3.e Exemple.



Suivez.



4.e Exemple.





5e Exemple.

Suivez.

Suivez.

Suivez.

6.e Exemple.

Suivez.

Suivez.

7.e Exemple.

Suivez.

8.e Exemple.

Suivez.

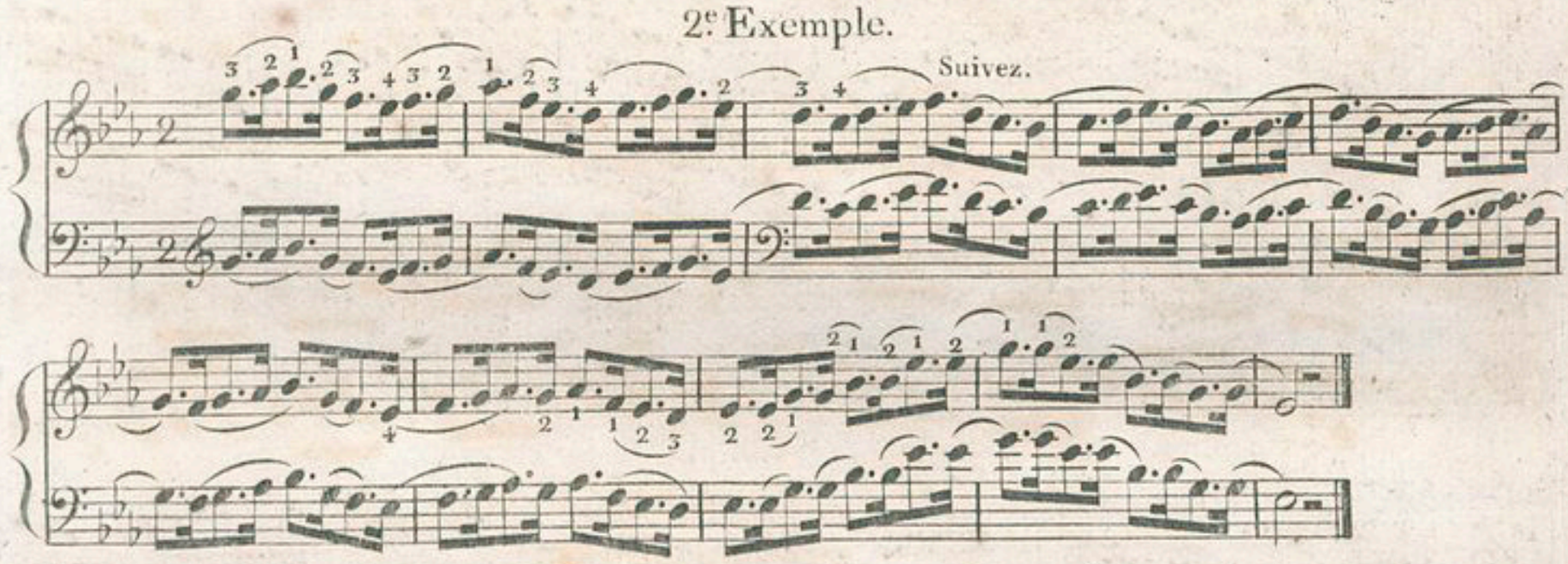
De la manière de doigter les notes pointées ou saccadées.

Dans l'exécution des notes pointées ou saccadées, il faut faire en sorte de n'employer que ce qu'il faut de doigts pour que la main ne change de place que de l'intervalle d'une note longue a une brève, afin qu'elles soient toutes pointées régulièrement sans déranger la mesure.

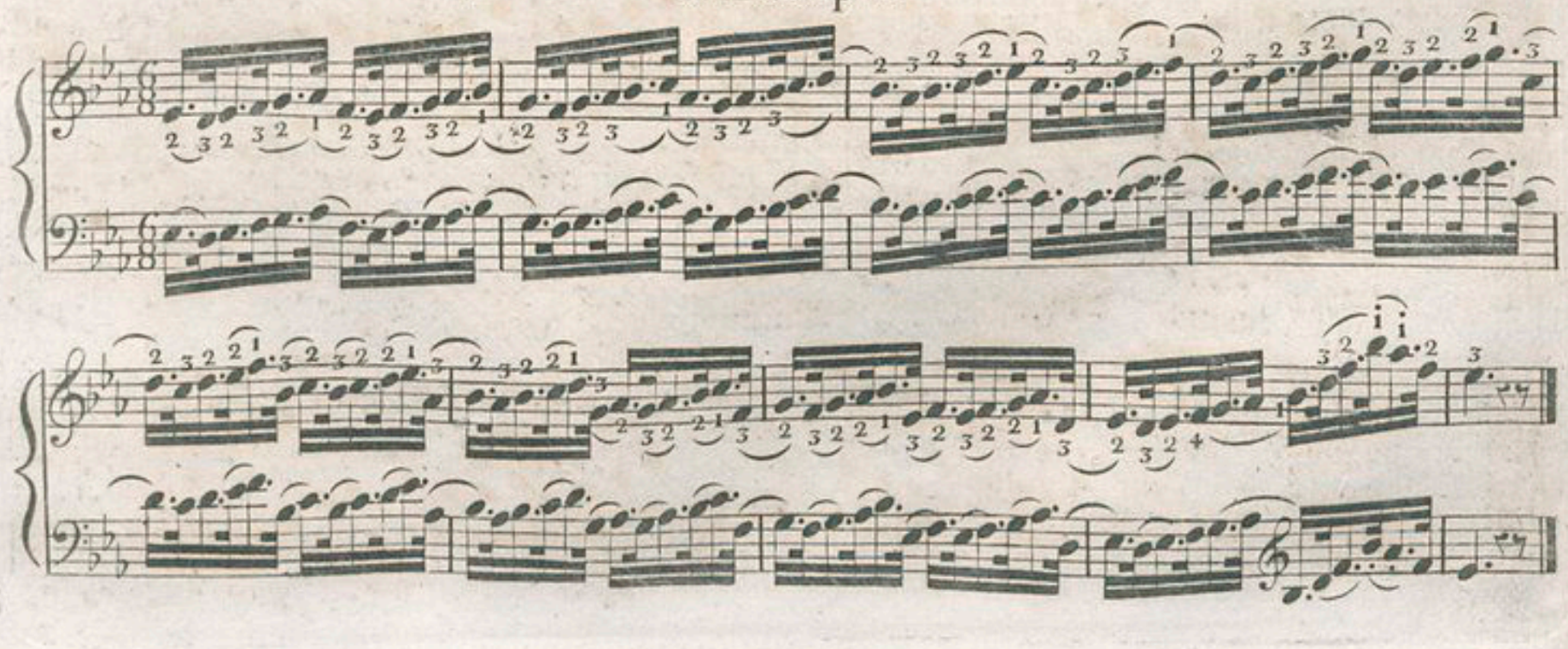
Ier Exemple.



2e Exemple.



3e Exemple.



DOUZIÈME LEÇON.

De l'exécution d'arpéges montans et descendans par différentes positions.

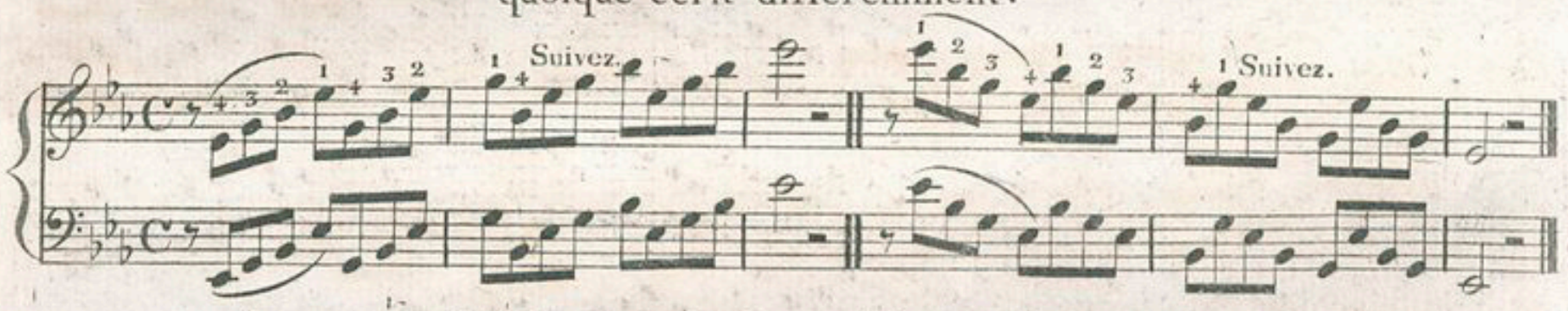
Il y a deux espèces d'accords: L'accord parfait ou consonnant et l'accord de septième ou dissonnant. Chaque espèce d'accords est divisé en positions différentes, qui nécessitent un arrangement de doigts particulier.

Ier Exemple de l'accord parfait avec ses trois positions différentes.

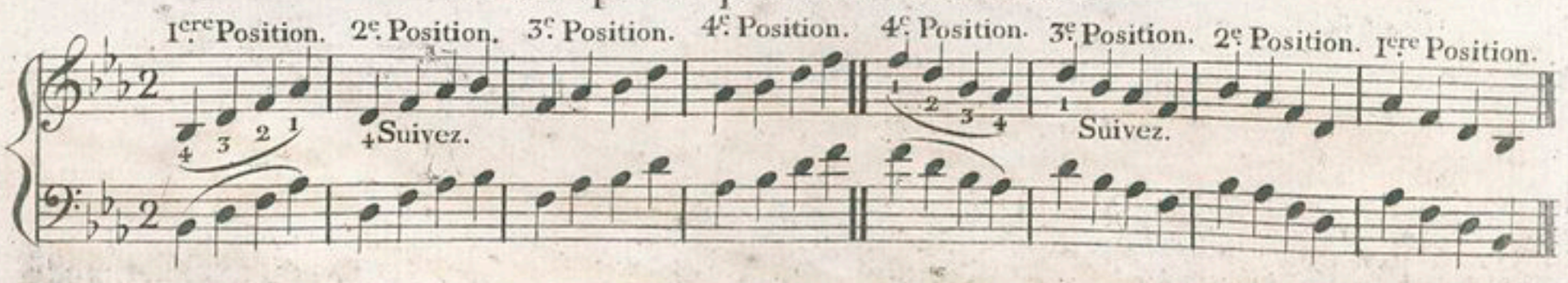
Il est essentiel d'observer que dans la première position la quarte se trouve entre le premier et le second doigt, dans la deuxième position la quarte se trouve entre le second et le troisième doigt, et dans la troisième position la quarte se trouve entre le troisième et le quatrième doigt.



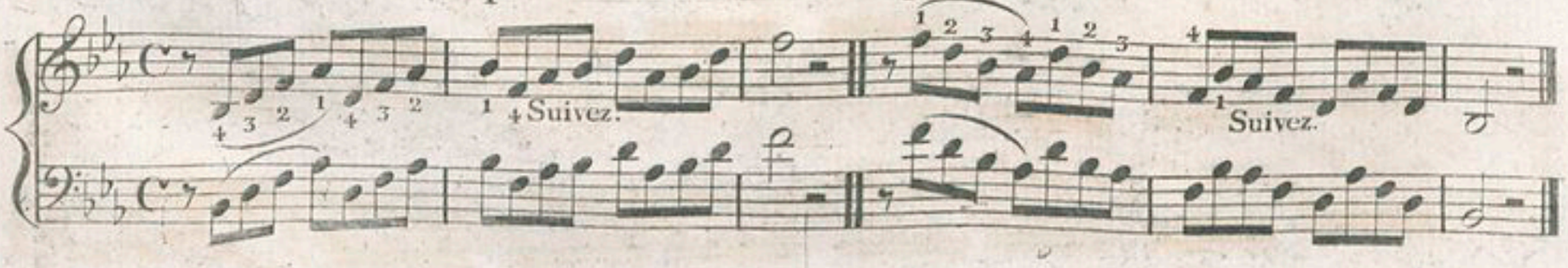
2e Exemple qui s'exécute comme le précédent, quoique écrit différemment.



Ier Exemple de l'accord de septième ave ses quatre positions différentes.



2e Exemple qui s'exécute comme le précédent.



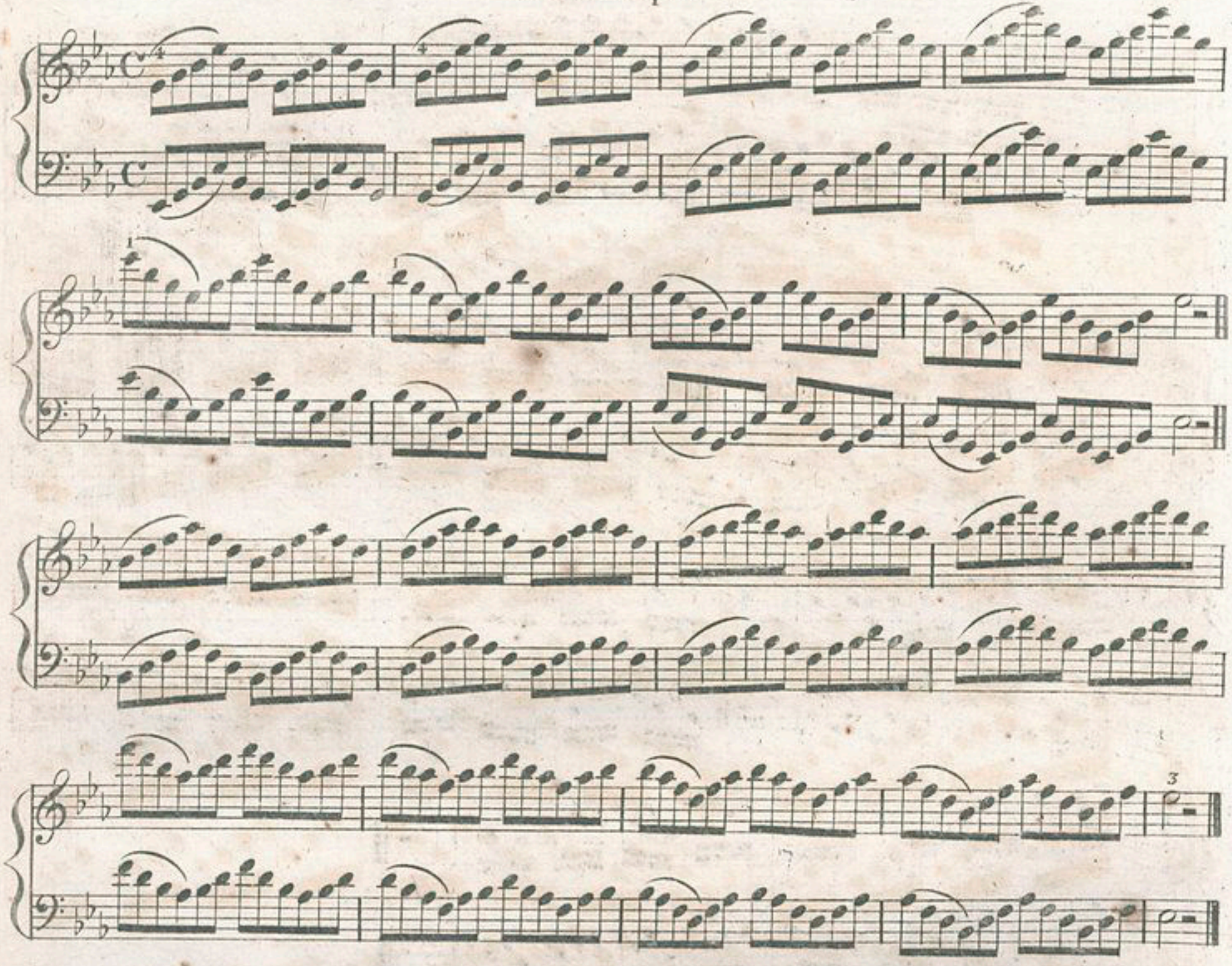
Exercices sur tous les différens arpéges
qu'on peut exécuter sur la harpe.

Ier Exemple.



2e Exemple.

3e Exemple.



4e Exemple.



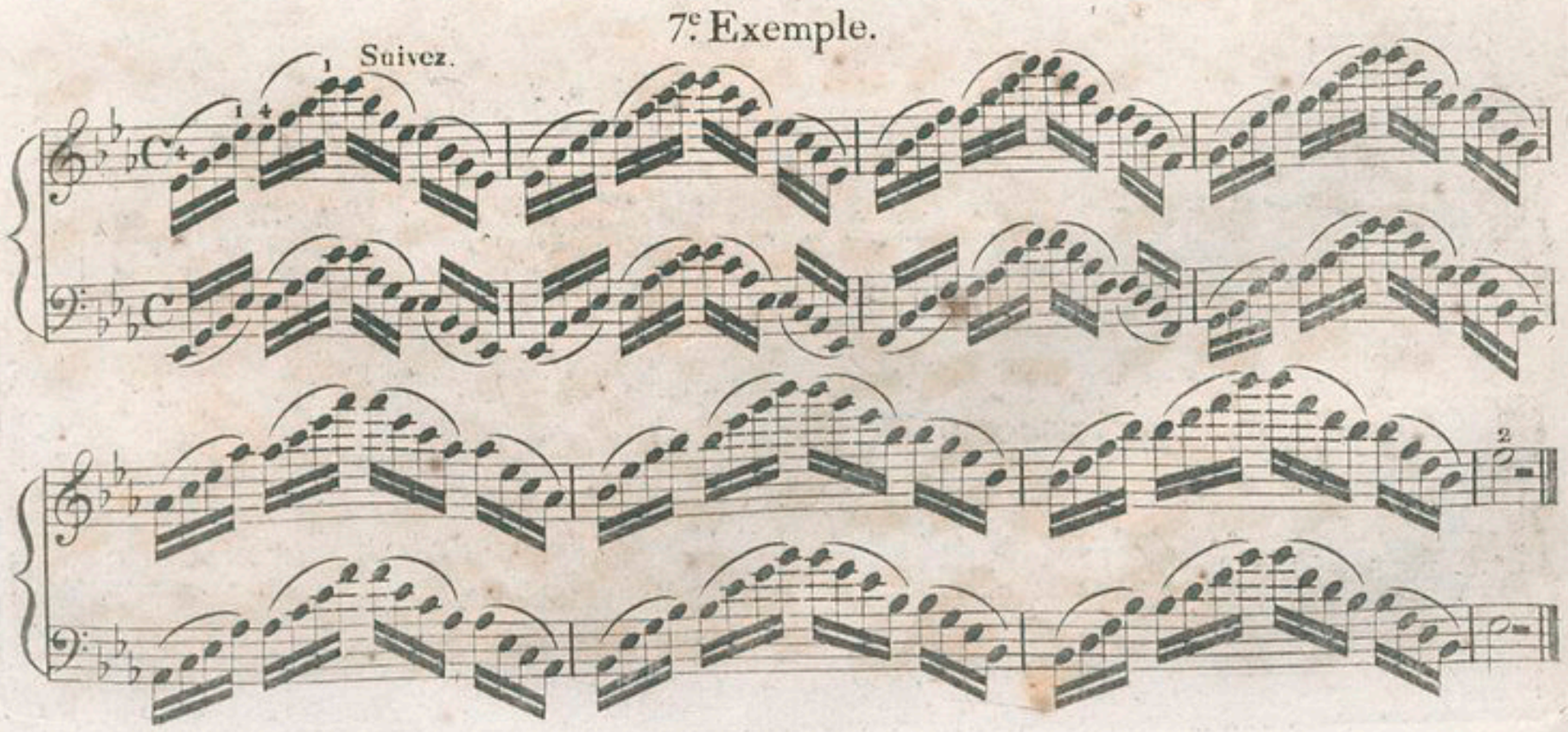
5.e Exemple.



6.e Exemple.

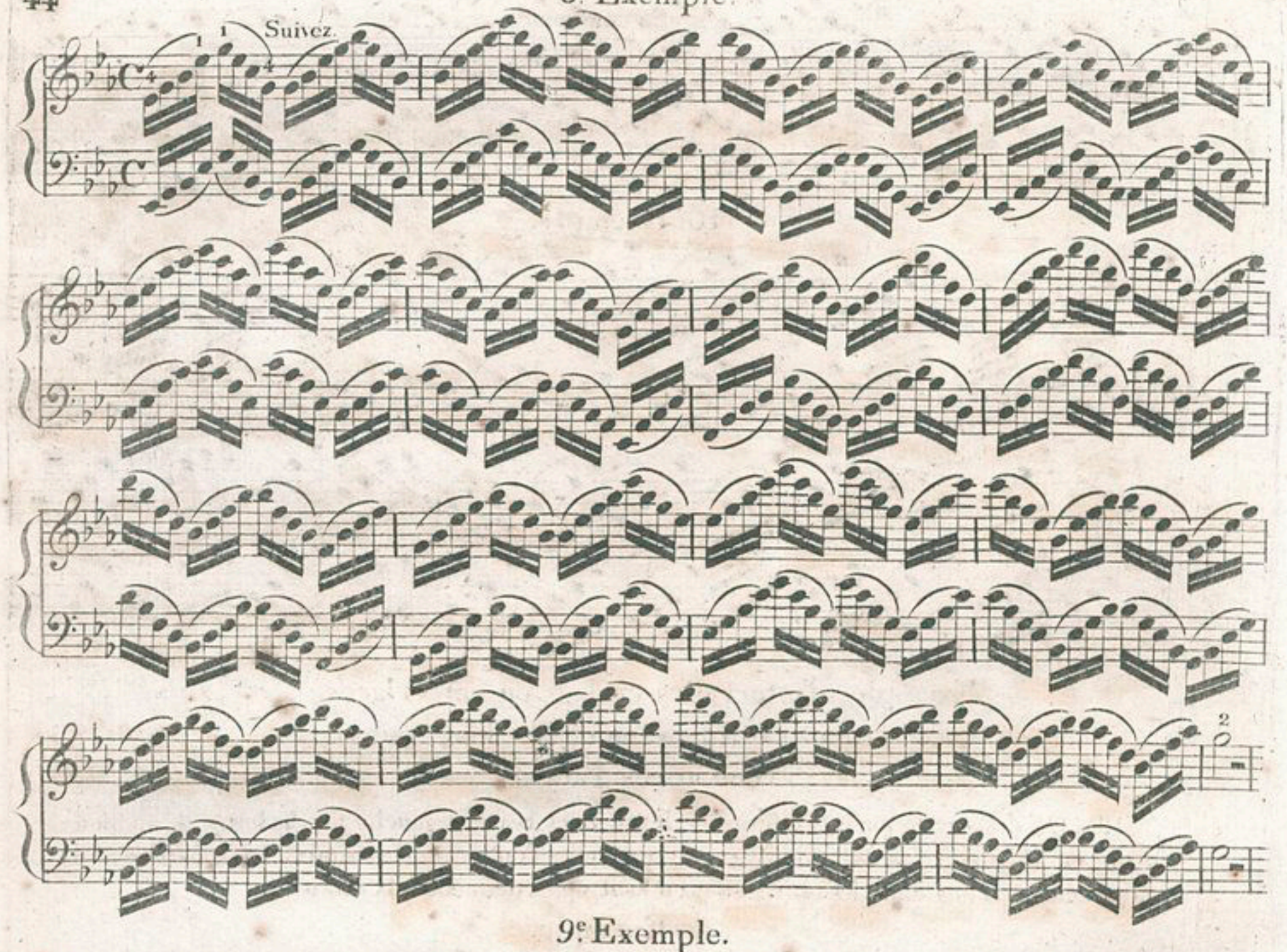


7.e Exemple.



8e Exemple.

Suivez.



9e Exemple.





10e Exemple.



Exemples d'intervalles croisés ou entre-lacés, qu'on exécute ordinairement des deux mains l'une après l'autre.

NOTA. On désigne la main droite par la lettre D. et la main gauche par la lettre G. ou bien encore en disposant les notes de manière que celles dont les queues sont en bas appartiennent à la gauche, et celles dont les queues sont en haut appartiennent à la droite.

1er. Exemple.



2e. Exemple.



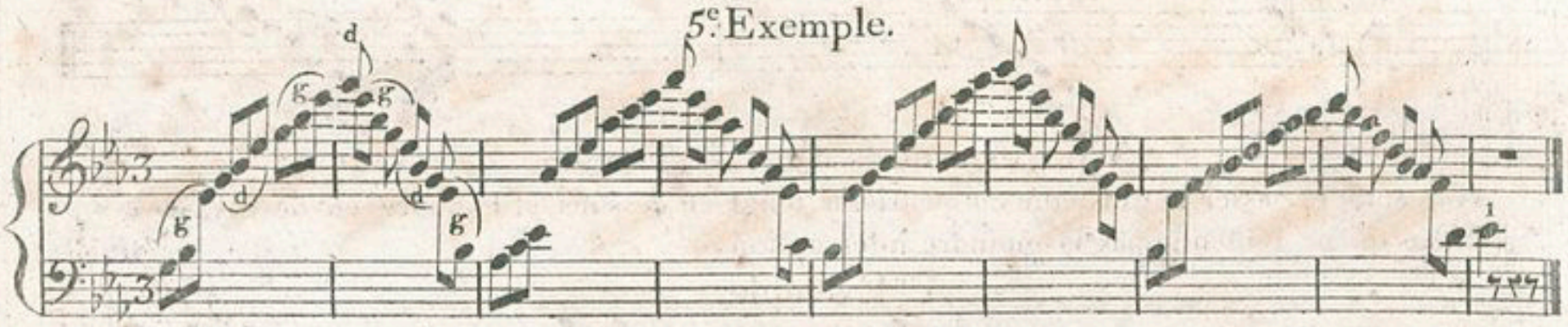
3e. Exemple.



4.e Exemple.



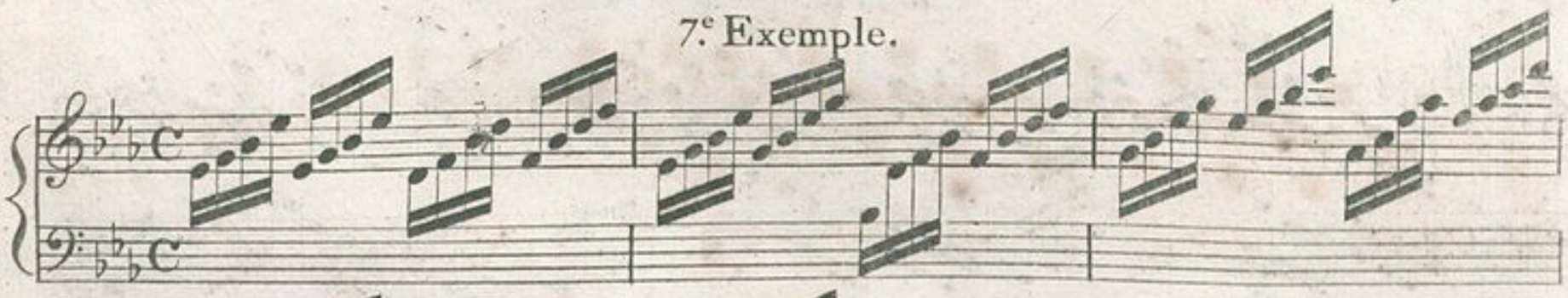
5.e Exemple.



6.e Exemple.



7.e Exemple.





8.e Exemple.



Arpèges croisés d'une seule main.

Ayez soin de passer le troisième ou quatrième doigt en dessous et le pouce en dessus, de manière qu'on n'entende pas la moindre interruption.

I.er Exemple.



2.e Exemple.



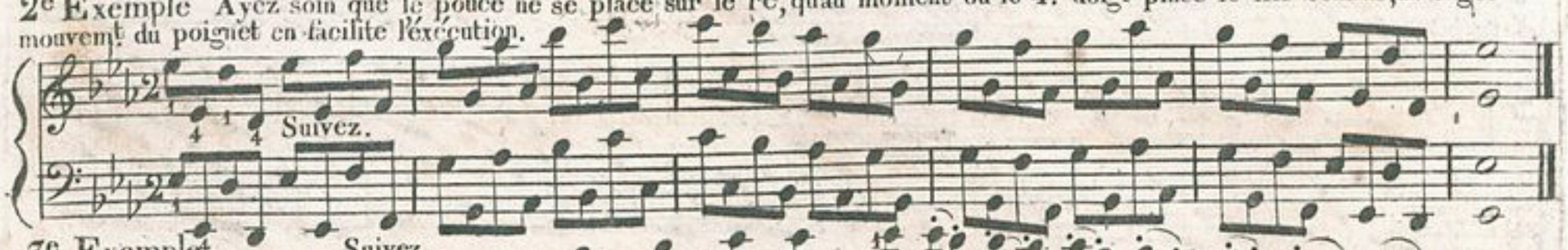
Phrases qui montent et qui descendent par octaves, neuvièmes et dixièmes.

Ayez soin que les deux doigts gardent toujours la même position, en restant vis-à-vis des cordes, pour être toujours prets à les frapper. Suivez.

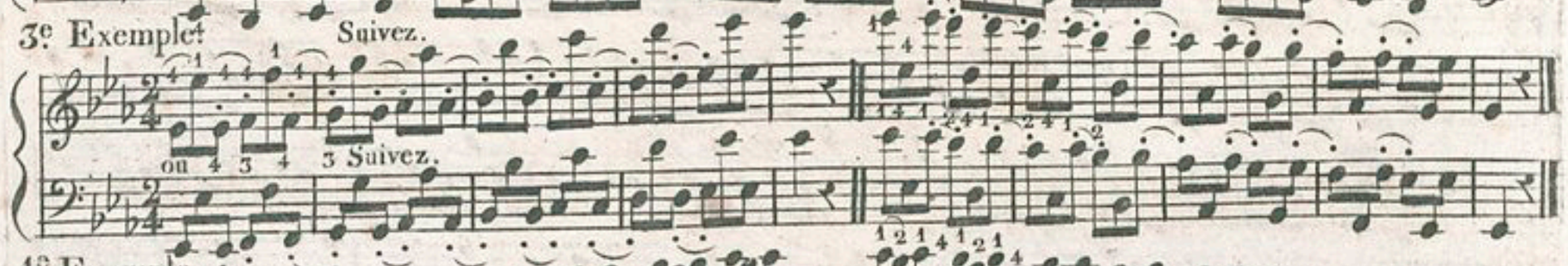
1.er Exemple.



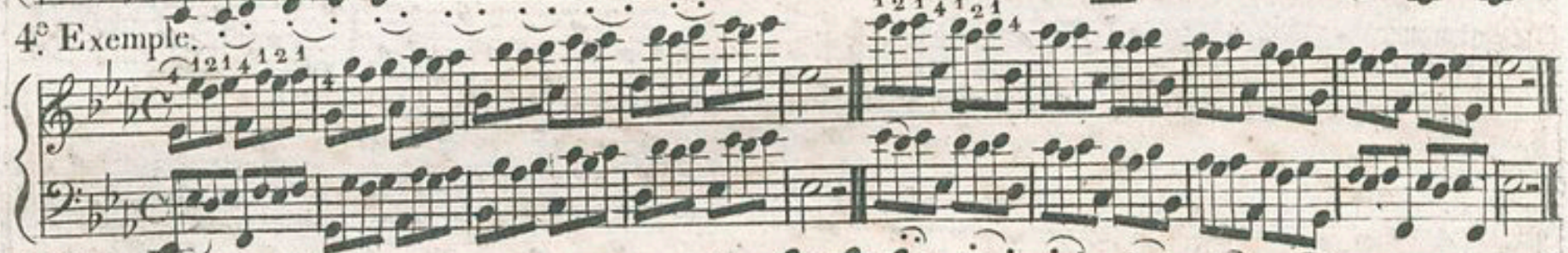
2.e Exemple Ayez soin que le pouce ne se place sur le ré, qu'au moment où le 4.e doigt pince le mi d'enbas, un léger mouvem.t du poignet en facilite l'exécution.



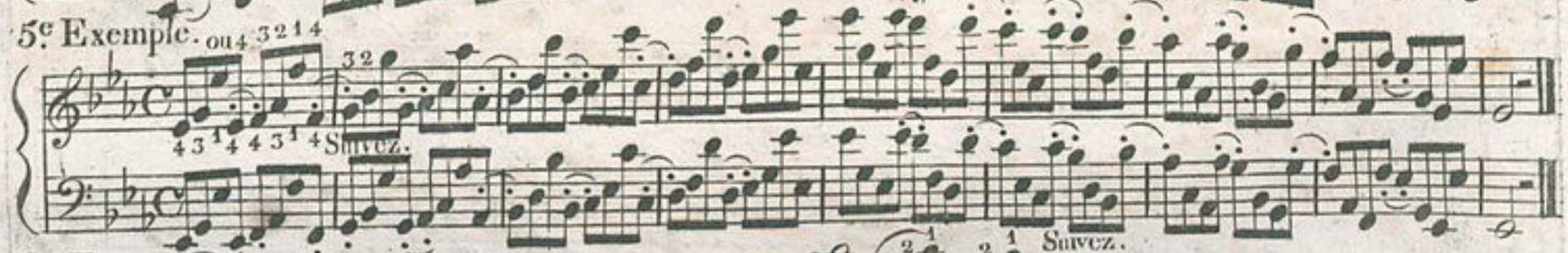
3.e Exemple. Suivez.



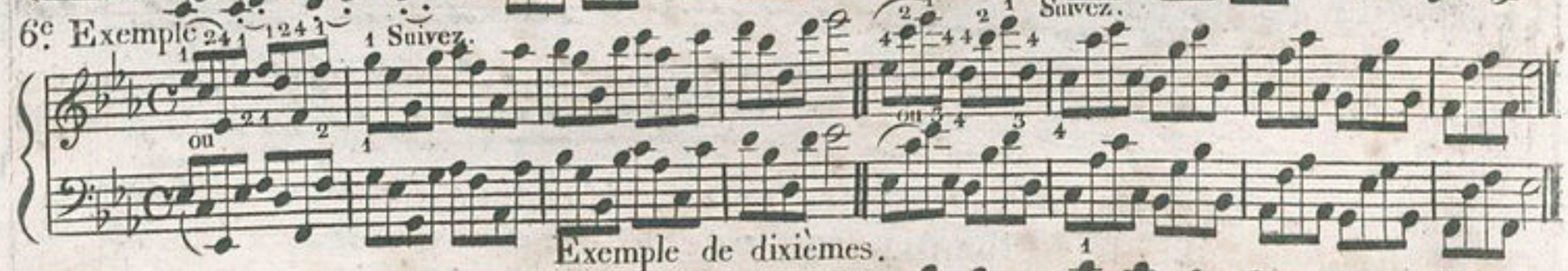
4.e Exemple.



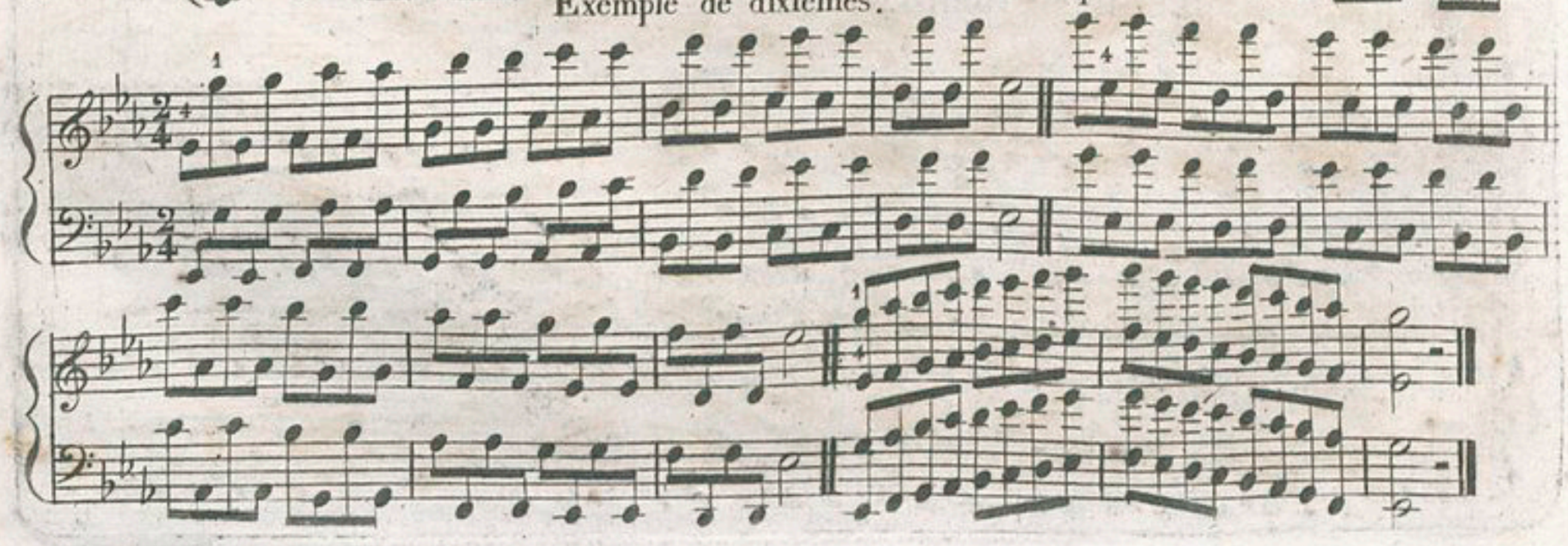
5.e Exemple.



6.e Exemple.



Exemple de dixièmes.



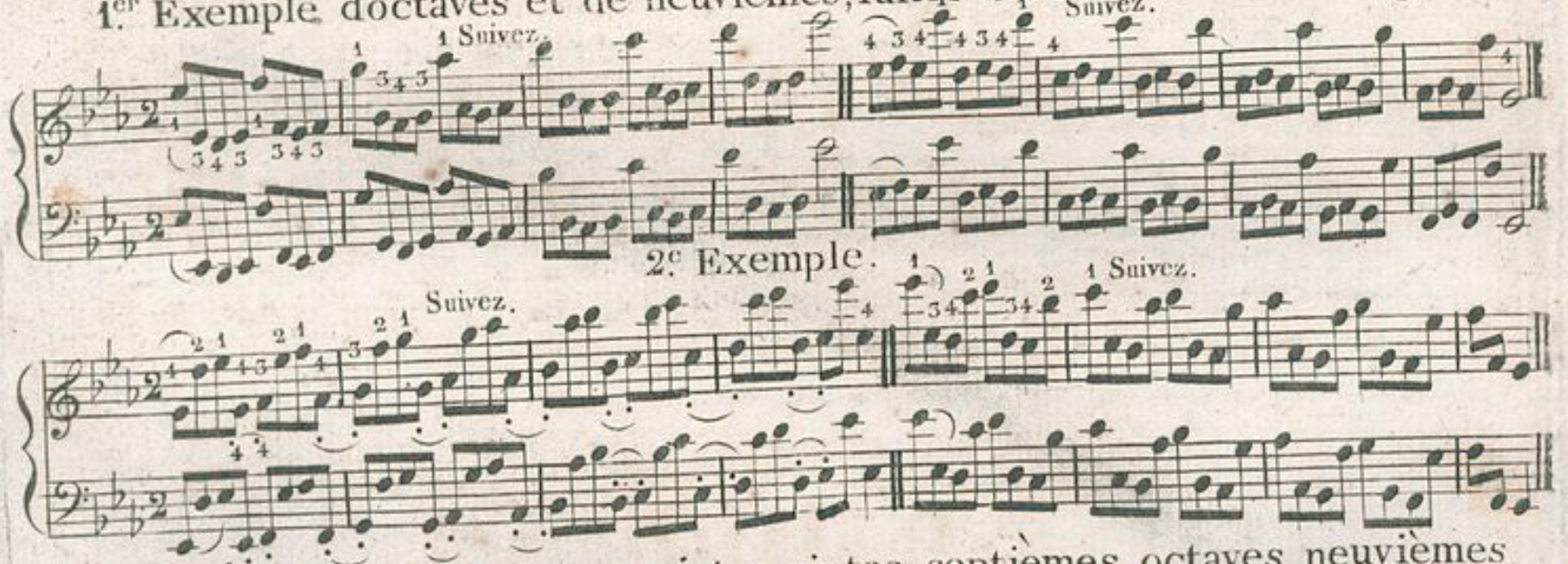
Quoique le doigter général exige qu'on fasse les septièmes, les octaves, les neuvièmes et les dixièmes du quatrième doigt, il y a pourtant bien des occasions où l'on est obligé de les faire avec le troisième doigt, pour en faciliter l'exécution à raison des notes dont elles sont précédées ou suivies. Cette exception est très fréquente, surtout pour les septièmes et les octaves, comme on va le voir dans les exemples suivans.

Exceptions.

Exemple de septièmes faites avec le troisième doigt.



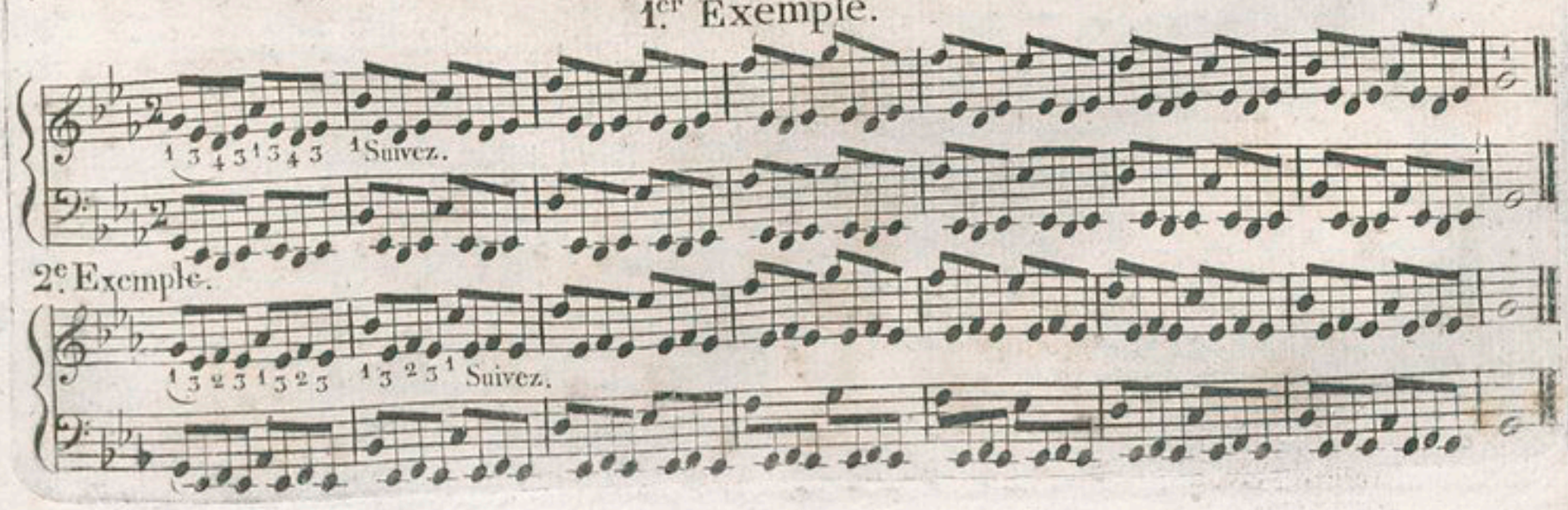
1.er Exemple d'octaves et de neuvièmes, faites avec le troisième doigt.



2.e Exemple.

Résumé de tierces, quartes, quintes, sixtes, septièmes, octaves, neuvièmes et dixièmes, afin de se familiariser avec le doigter qui leur convient.

1.er Exemple.



2.e Exemple.

De la manière d'arpéger les accords plaqués.

Quoique plusieurs notes placées l'une sur l'autre, comme aux exemples suivants, n'en forment qu'une seule, (Voir la 20.e leçon, page 76.) il y a cependant une manière de les exécuter qui fait mieux sentir leur valeur, sur-tout quand le mouvement est lent ou que les accords sont composés de notes longues.

Comme la harpe ne file pas les sons, on ne peut ajouter à l'harmonie de l'instrument qu'en faisant partir les doigts les uns après les autres, en commençant toujours par la note la plus basse, et en les faisant résonner comme si l'on imitait le roulement d'un tambour, qui doit être proportionné à la valeur de l'accord: c'est le moyen de remédier à la sécheresse du son de plusieurs notes frappées ensemble, et c'est ce qu'on appelle arpéger les accords.

Par conséquent l'arpégement d'une ronde sera un peu plus prolongé que celui d'une blanche, l'arpégement d'une blanche un peu plus prolongé que celui d'une noire, et ainsi de suite en doublant de vitesse jusqu'à ce qu'on soit obligé de faire partir tous les doigts ensemble, à raison du peu de valeur de l'accord ou du mouvement qui convient à la musique qu'on exécute, car alors l'arpégement ne pourrait plus se faire qu'aux dépends de la mesure.

Il faut donc pincer les notes plaquées comme si elles étaient précédées de plusieurs petites notes, en les frappant les unes après les autres dans un mouvement proportionné à leur valeur, et en appuyant sur-tout sur la corde du pouce comme note principale de l'accord.

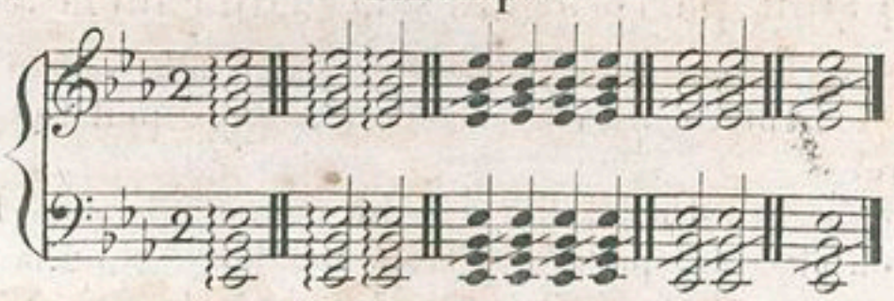
Exemple.



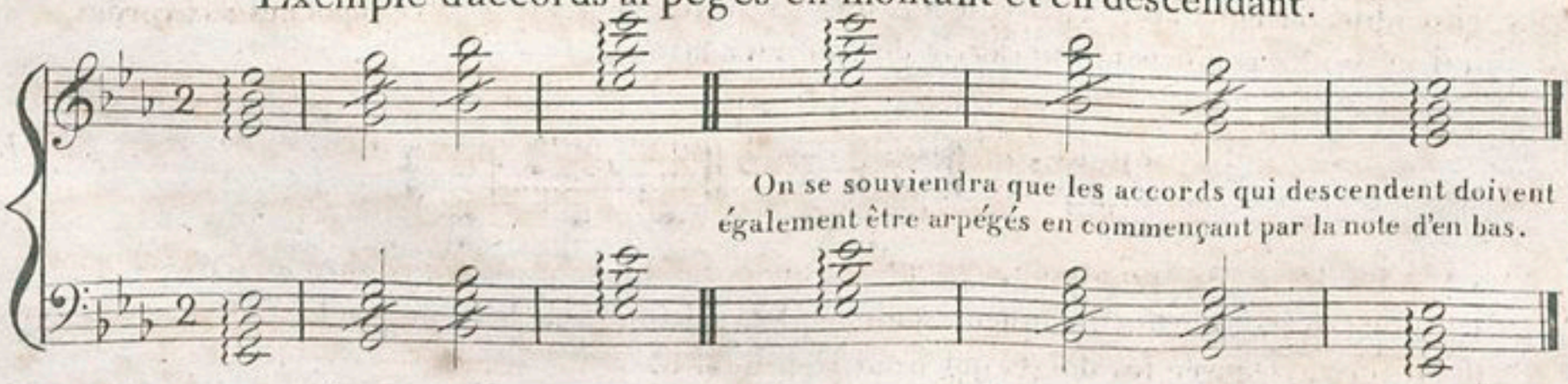
Souvent les auteurs indiquent l'obligation d'arpéger les accords en plaçant une ligne en face des notes, ou une barre qui traverse l'accord.

Il faut les exécuter comme à l'exemple précédent.

Exemple.



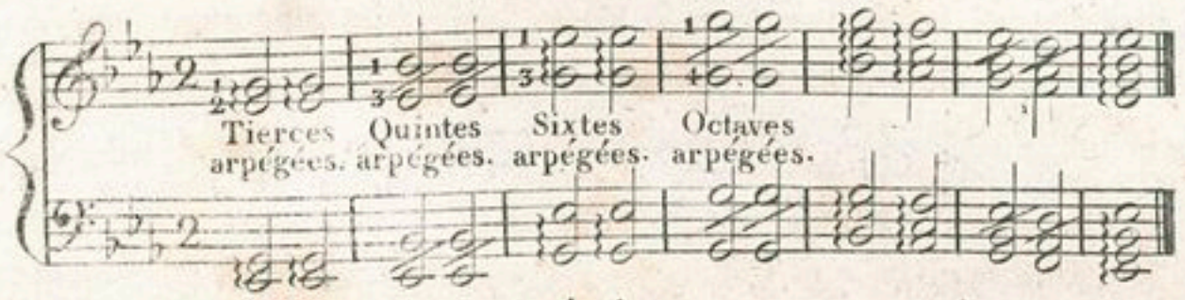
Exemple d'accords arpégés en montant et en descendant.



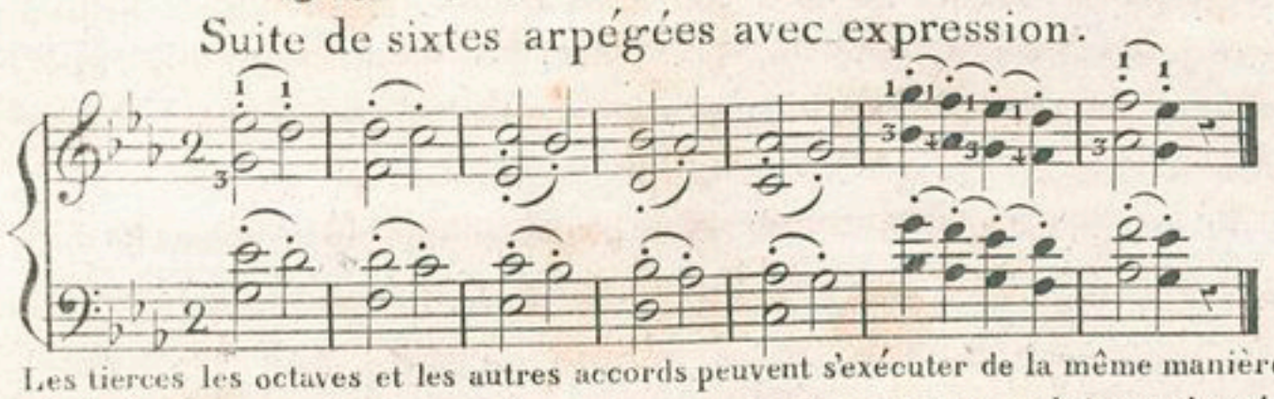
On se souviendra que les accords qui descendent doivent également être arpégés en commençant par la note d'en bas.

L'expression du morceau qu'on exécute exige aussi quelquefois qu'on arpége les accords de deux et de trois notes, alors la note d'en bas doit toujours partir la première.

Exemple.



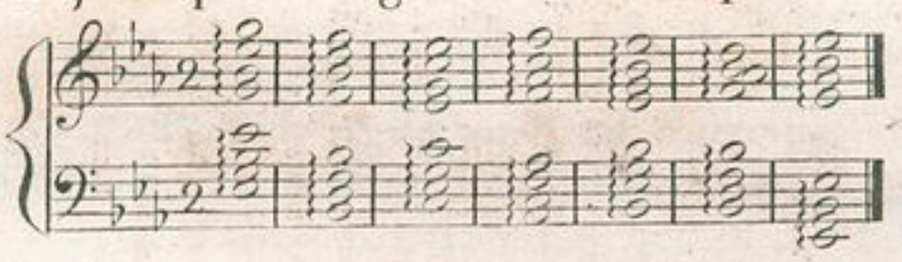
Suite de sixtes arpégées avec expression.



Les tierces les octaves et les autres accords peuvent s'exécuter de la même manière.

Règle générale, les accords composés seulement de deux notes ne doivent s'arpéger qu'autant que l'expression semble l'exiger, tandis que les accords composés de trois et sur-tout de quatre notes doivent presque toujours être arpégés plus ou moins, quand même il n'y aurait pas de signe pour en indiquer l'obligation.

Exemple de grands accords qu'il faut arpéger des deux mains, en faisant toujours partir la gauche tant soit peu avant la droite.



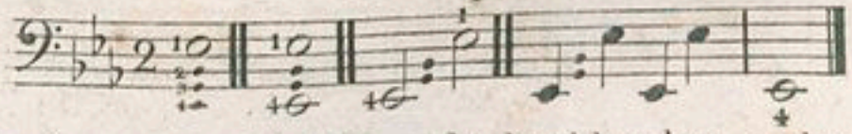
QUINZIÈME LEÇON.

Observations relatives à quelques principes qui sont particuliers à la main gauche.

Souvent la main gauche ne rencontre qu'une seule note à la basse qui doit être pincée d'un seul doigt, plus souvent encore elle en rencontre deux qu'il faut pincer ensemble, ou l'une après l'autre.

Quand la note de la basse est assez longue pour donner à la main le tems de rester sur les cordes, alors on place les quatre doigts à la fois toujours sur la première position de l'accord, et l'on frappe une note si elle est seule avec le doigt qui lui convient, ou les deux ensemble, ou l'une après l'autre, tandis que les autres doigts restent cramponnés aux cordes qui ne sont pas pincées, pour servir de soutien à la main.

Exemple.



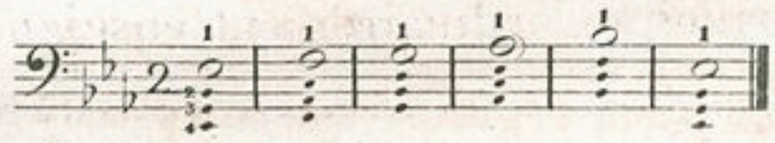
Les petites notes qui accompagnent la ronde, les blanches ou les noires ne seront donc pas pincées puisqu'elles indiquent seulement la position que la main gauche doit prendre pour s'appuyer avec les doigts qui n'ont rien à faire.

Dans l'exécution des basses qu'on va parcourir, on se souviendra qu'il convient mieux que la main gauche se trouve toujours au-dessus de la main droite, à moins qu'il y ait un signe qui oblige à prendre les cordes près de la table, tandis que dans l'exécution des batteries, des gammes ou autres passages, il est nécessaire qu'elle soit à peu près au niveau de la droite, et même un peu plus bas, pour donner aux doigts la facilité de mieux faire résonner les cordes.

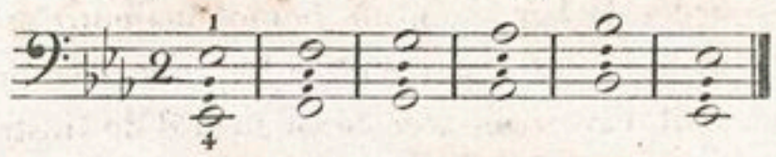
Au surplus il y a de la grace à promener la main gauche tantôt en haut, tantôt au milieu et tantôt au bas de la harpe, l'expérience prouve que les basses attaquées de ces trois manières produisent des effets différens, qui peuvent ajouter au caractère et à l'expression du passage qu'on exécute.

Mais il n'appartient qu'au goût et à l'expérience d'indiquer les occasions de saisir toutes ces nuances, par conséquent il faut commencer par suivre les principes généraux, en attendant qu'on soit en état d'exécuter d'après l'impulsion de son âme.

Exemple d'une seule note pincée du pouce
en appuyant les trois autres doigts.

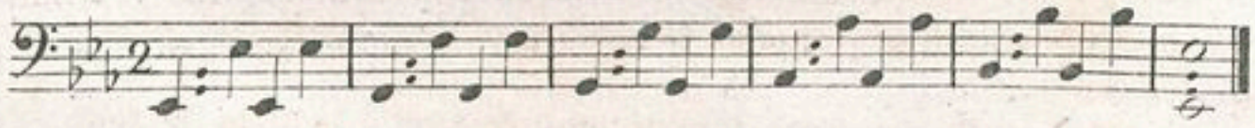


Exemple de deux notes pincées ensemble
en appuyant les deux doigts du milieu.

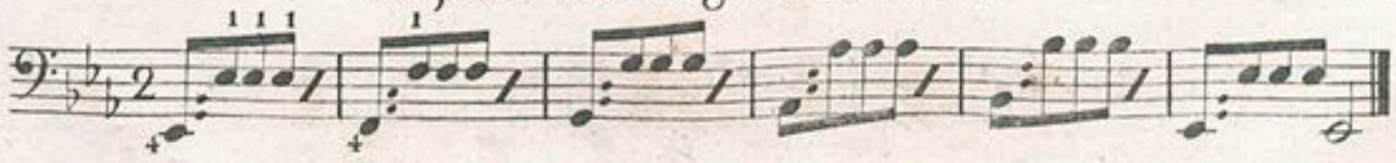


Exemple de deux notes pincées l'une après l'autre,
en appuyant la main de la même manière.

On peut, en tournant tant soit peu le poignet, en faciliter l'exécution.



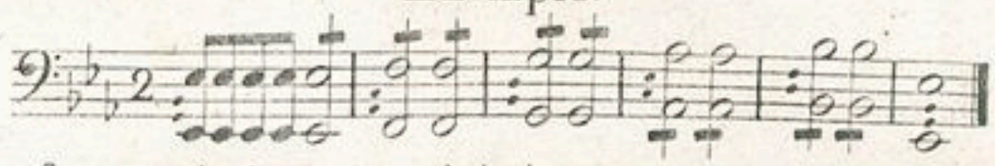
Exemple de quatre notes pincées les unes après les autres
avec le quatrième doigt et le pouce ensuite, en appuyant
toujours les doigts du milieu.



NOTA. La barre qui se trouve au second tems de la mesure, est une abbréviation dont les auteurs se servent pour indiquer qu'il faut jouer deux fois les mêmes notes pour compléter la mesure.

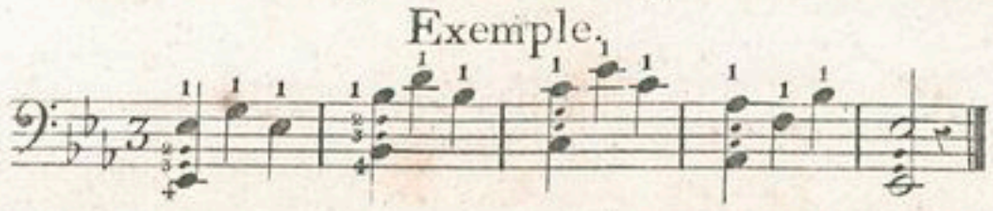
Souvent encore les auteurs pour abréger, ne marquent les croches qu'au premier tems, comme à l'exemple suivant, et mettent une barre sur les notes suivantes, ce qui indique qu'il faut continuer à exécuter toutes les notes comme elles sont écrites au premier tems.

Exemple.



On peut encore frapper plusieurs notes à la basse, en appuyant les doigts du milieu, quoique les suivantes ne soient pas des octaves, alors il faut allonger le pouce par extension sur la note dont on a besoin sans déranger les autres doigts.

Exemple.

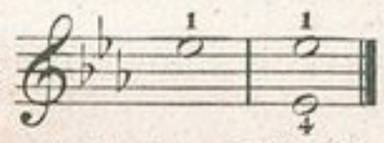


SEIZIÈME LEÇON.

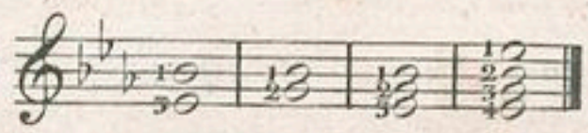
De la manière d'accorder la harpe d'après les principes ordinairement enseignés.

Les mains devant être familiarisées avec les différens accords, c'est à l'élève à s'appliquer maintenant à bien accorder son instrument d'après la bonne manière. Voilà celle qu'il doit suivre avec beaucoup d'attention pour s'habituer à ne jamais jouer que sa harpe ne soit parfaitement juste.

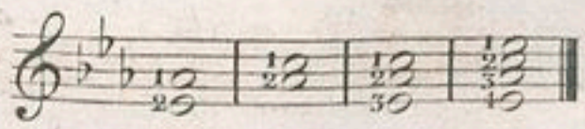
J'ai déjà dit qu'il fallait accorder la harpe en *mi* bémol majeur, c'est-à-dire avec trois bémols à la clef. Ainsi, il faut commencer 1º par mettre le premier *mi* de la deuxième octave de la harpe, au ton ou on veut l'avoir, ou avec le *mi* bémol de l'instrument avec lequel on veut l'accorder. Ensuite ajuster ce *mi* avec le *mi* de l'octave au dessous.

1º 

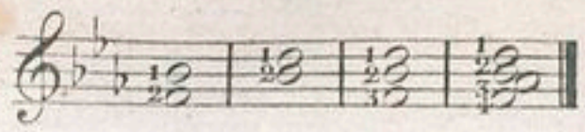
2º Accorder le *si* bémol avec le *mi* d'en bas déjà d'accord, sans trop monter le *si*, afin que la quinte ne soit pas trop forte, puis y ajouter le *sol*, et faire résonner successivement par deux, trois et quatre doigts.

2º 

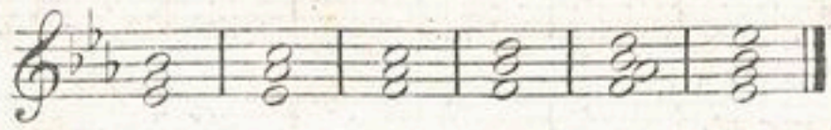
3º Accorder le *la* bémol sur le *mi*, puis l'*ut* naturel sur le *la*, et faire encore résonner par quatre accords.

3º 

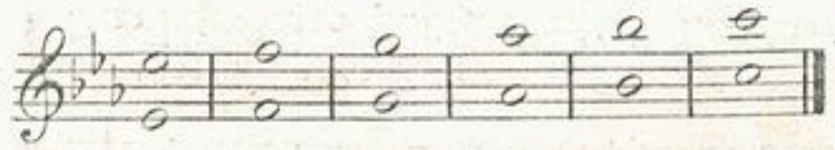
4º Accorder le *fa* sur le *si*, puis le *ré* sur *si*, faire ensuite résonner par quatre accords.

4º 

5º Essayer tous les accords en les frappant successivement, pour savoir s'ils ne laissent rien à désirer.

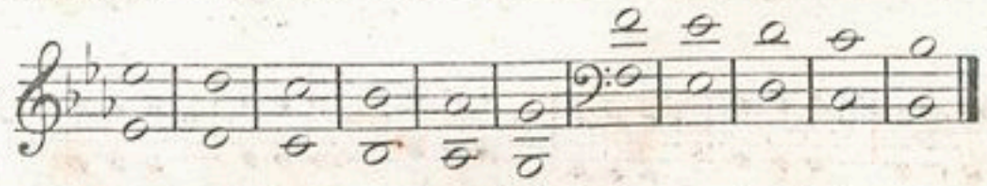
5º 

6º Accorder ensuite les autres notes par octaves, en les ajustant sur celles qui sont déjà d'accord, d'abord de cette manière en montant.

6º 

Montez juqu'à la dernière note de la harpe.

7º Continuez ensuite de cette manière en descendant.

7º 

Descendez jusqu'à la dernière note de la harpe.

Il arrive quelquefois qu'on est obligé d'accorder la harpe en *la* bémol majeur, c'est-à-dire avec le *ré* bémol, parce qu'un morceau de musique est composé dans le ton de *la* bémol majeur, ou de *fa* mineur, portant quatre bémols à la clef, ou quand par accident on trouve une continuité de notes et de passages qui exigent le *ré* bémol, alors il faut mettre la distance d'un ton plein du premier *mi* de la deuxième octave au *ré* qui se trouve après, et ajuster ensuite tous les autres *ré* au ton de celui qu'on a baissé, et la harpe sera accordée dans le ton de *la* bémol majeur, portant quatre bémols à la clef.

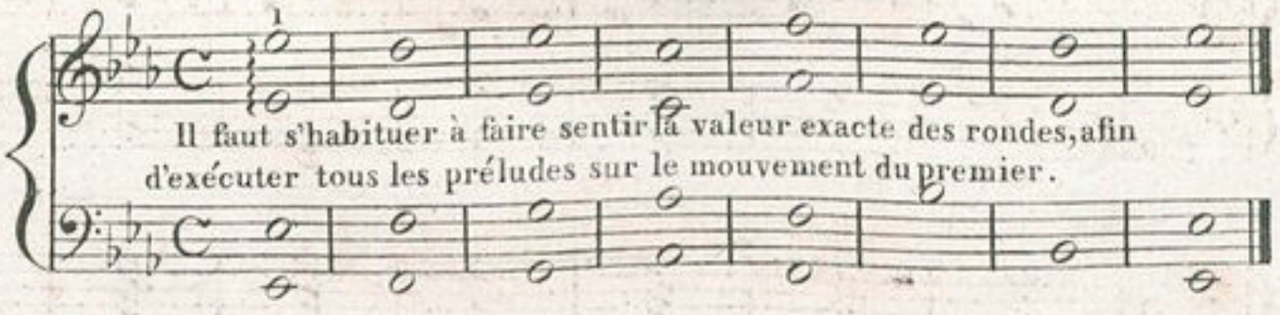
DIX-SEPTIÈME LEÇON.

Suite de petits préludes présentant le tableau général de la valeur de toutes les notes graduées le plus progressivement possible, pour habituer les élèves à jouer peu à peu deux parties différentes.

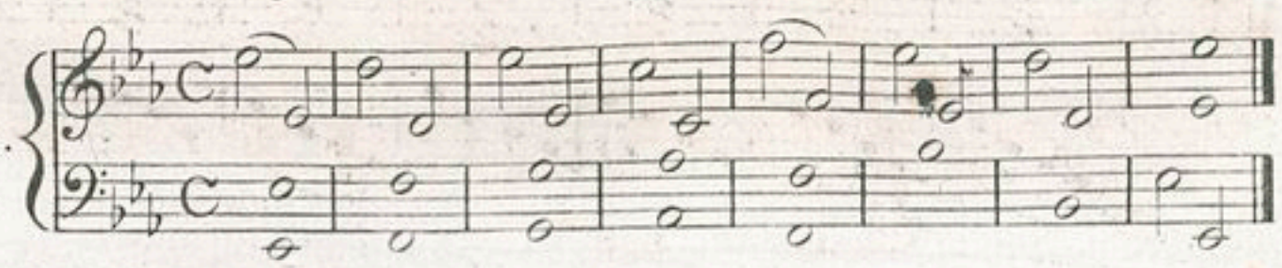
Règle générale; la première note de basse doit toujours être frappée sur la première des notes qui représentent sa valeur à la main droite, ou sur le premier silence qui équivaut à une de ces notes.

Ainsi, une ronde doit être frappée sur la première des deux blanches, sur la première des quatre noires, ou sur le premier silence, etc. et une blanche sur la première des deux noires, sur la première des quatre croches, ou sur le premier silence, etc. c'est la même chose pour la main droite relativement à la basse.

Sur-tout qu'on ait soin d'observer les principes qui ont été donnés pour le cercle qui indique le commencement de chaque phrase musicale.

Nº 1. 

Il faut s'habituer à faire sentir la valeur exacte des rondes, afin d'exécuter tous les préludes sur le mouvement du premier.

Nº 2. 

N°3.

N°4.

N°5.

N°6.

N°7.

1 Suivez.

N°8.

Suivez

N°9.

Suivez

N°10.

Suivez

№ 11.

Suivez.

№ 12.

Portez la main gauche par dessus la main droite pour faire la seconde note de basse.

№ 13.

Suivez.

№ 14.

Suivez.

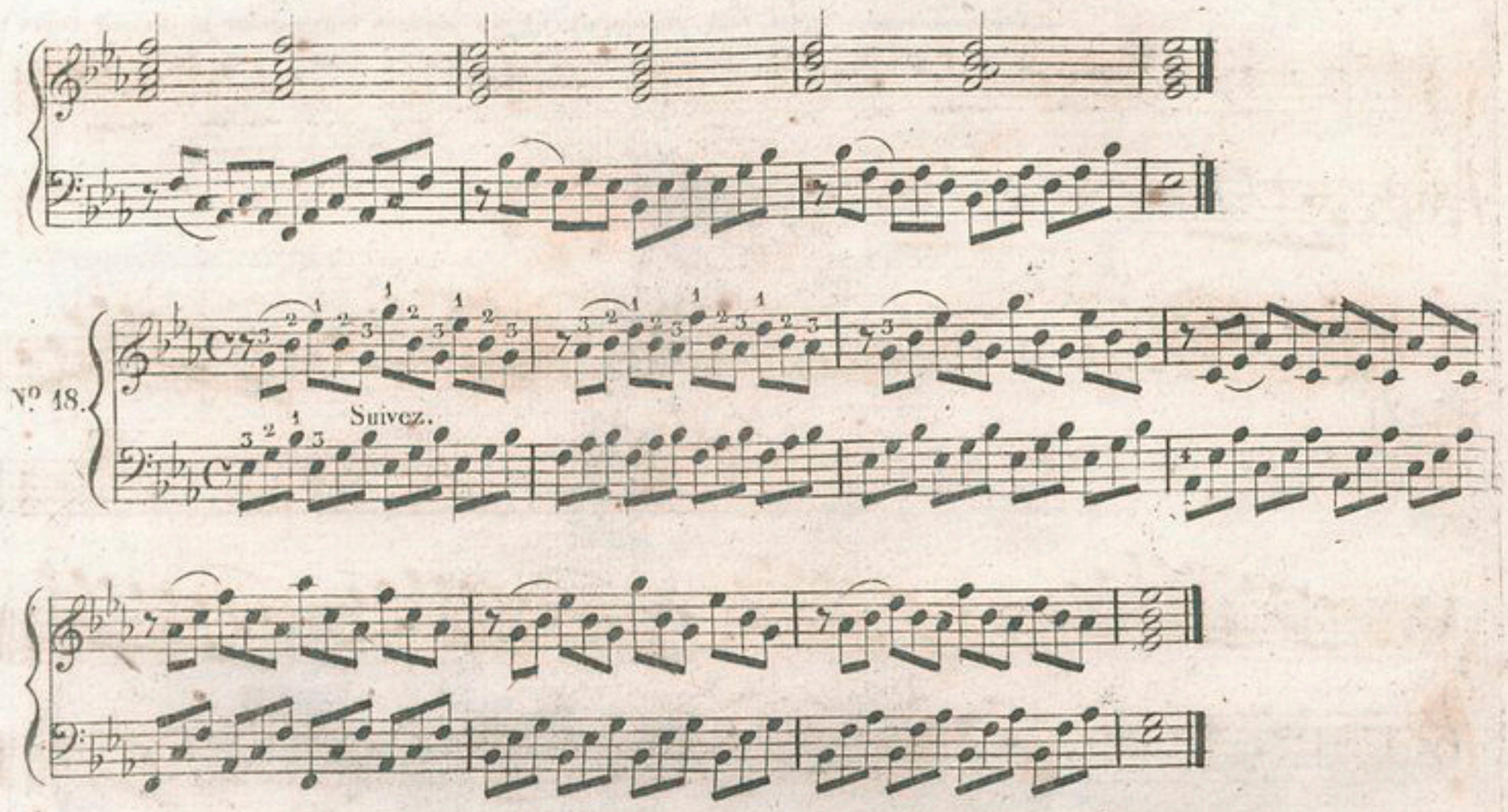
№ 15.

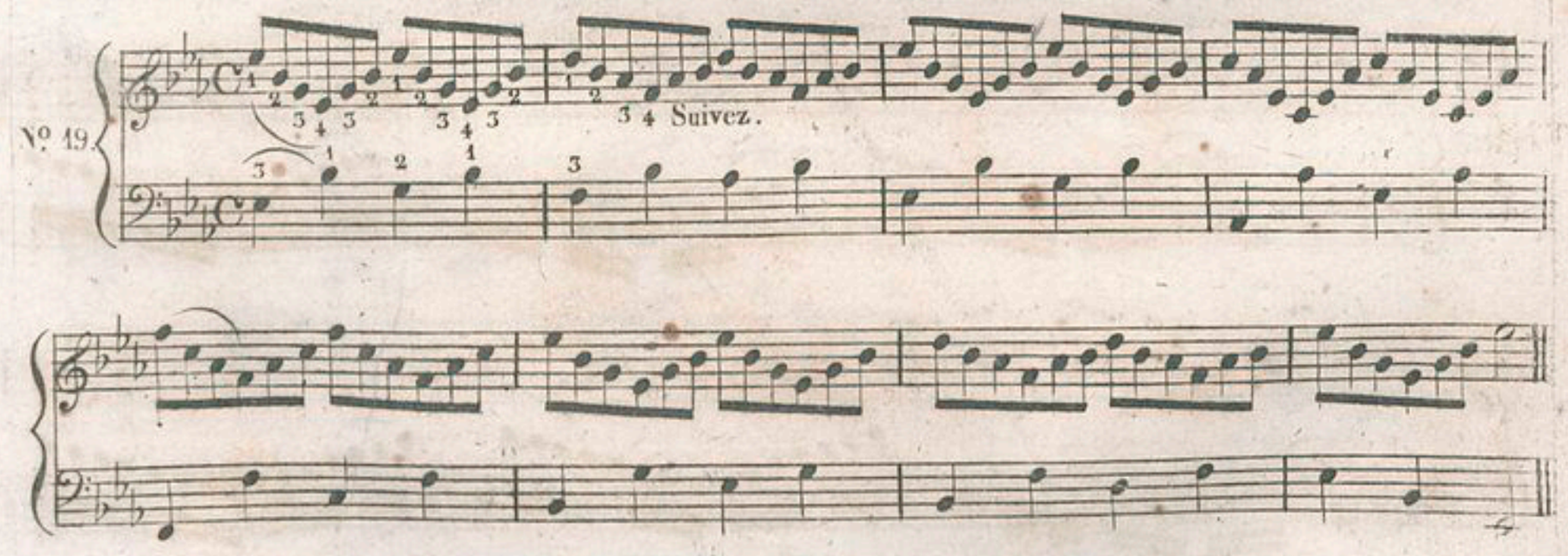
Suivez.

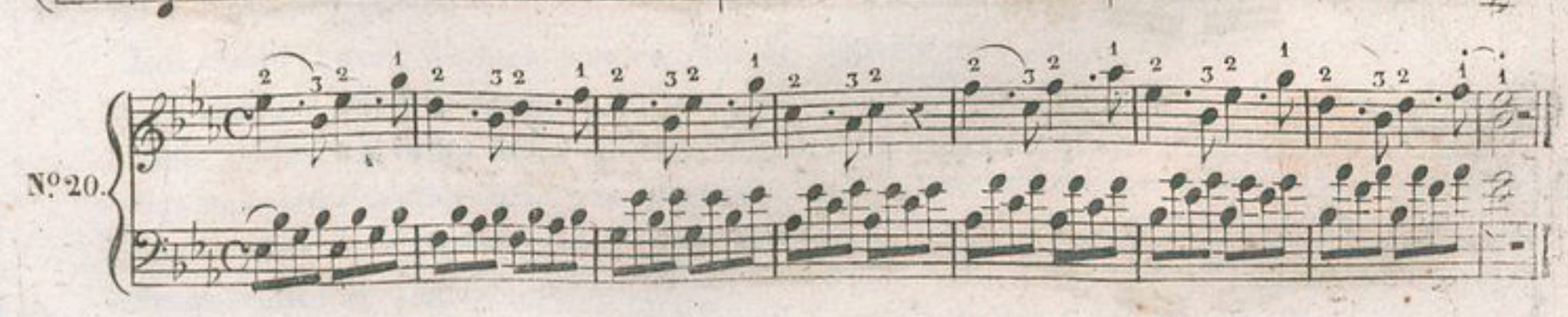
№ 16.

Suivez.

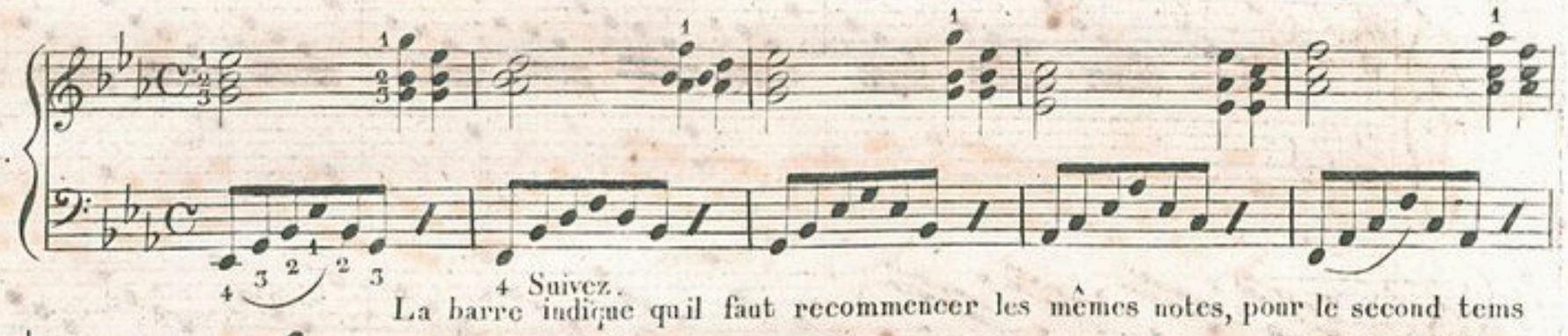

Nº 17.
Suivez.


Nº 18.
Suivez.


Nº 19.
Suivez.

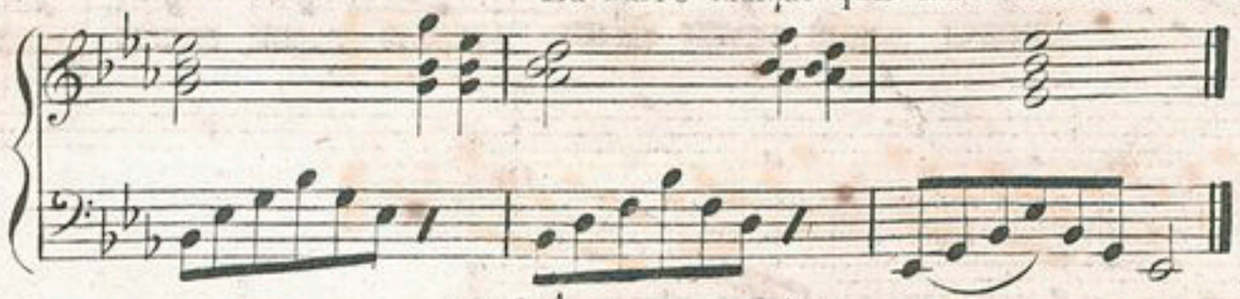

Nº 20.

N.° 21.



4 Suivez.

La barre indique qu'il faut recommencer les mêmes notes, pour le second tems de la mesure.



Suivez.

N.° 22.



N.° 23.





A partir de cette leçon inclusivement, on pourra de suite commencer l'étude des leçons de la deuxième partie.

Les élèves seront d'autant plus en état de l'entreprendre, qu'ils n'y rencontreront que de la musique calquée sur les principes qu'ils viennent de parcourir.

Mais il faut en même tems qu'ils continuent avec le plus grand soin, l'étude des leçons suivantes, comme indispensables pour parvenir à acquérir un véritable talent sur la harpe. Ces deux études réunies ne serviront qu'à les encourager, puisqu'ils y trouveront l'utile et l'agréable.

DIX-HUITIÈME LEÇON.

Des principes généraux relatifs aux pédales, accompagnés d'exemples propres à indiquer la manière de s'en servir.

On doit savoir que dans le ton d'*ut* majeur, toutes les notes étant naturelles, elles ne peuvent être changées que par un bémol qui sert à les baisser d'un demi-ton, ou par un diése qui sert à les hausser d'un demi-ton, qu'ensuite pour détruire le diése ou le bémol, on employe le bécarre qui est le signe qui sert à remettre les notes dans leur ton naturel.

La gamme de *mi* bémol majeur étant nécessairement le ton qui convient à la harpe, il s'en suit qu'il y a trois notes qui doivent être haussées d'un demi-ton par le moyen du bécarre, savoir le *la* bémol, le *mi* bémol et le *si* bémol, quand on veut les remettre dans leur ton naturel; et quatre notes qui peuvent être haussées d'un demi-ton par le moyen du diése, savoir *fa, ut, sol, ré,* quand on veut les déranger de leur ton naturel.

Ainsi toutes les fois qu'on rencontrera un bécarre devant le *la* bémol, devant le *mi* bémol, devant le *si* bémol, il faudra abaisser la pédale du *la*, ou du *mi*, ou du *si*, en appuyant le bout du pied dessus, et toutes les notes qui correspondent à la pédale abaissée, étant relevées d'un demi ton, se trouveront remises dans le ton naturel de la gamme d'*ut*; ensuite si l'on retire le pied de la pédale, alors elles redeviendront comme elles étaient avant l'usage de la pédale, c'est ce qu'on appelle mettre le pied sur la pédale et lâcher la pédale; c'est la même chose pour les diéses.

Il est essentiel de remarquer que quand le signe qu'on rencontre n'est qu'accidentel, alors on met seulement le pied sur la pédale pour la lâcher ensuite quand on n'en n'a plus besoin, comme je viens de l'expliquer. Mais quand ce signe détermine le changement du ton d'une manière fixe, et pour une certaine durée, alors on appuye également le bout du pied sur la pédale, et on l'attire à soi par un mouvement latéral, pour la fixer sous le cran pratiqué à côté d'elle dans la cuvette tout exprès pour la recevoir, et c'est ce qu'on appelle accrocher la pédale, qu'on peut retirer à volonté par un mouvement contraire à celui qu'il y a introduite, et c'est ce qu'on appelle décrocher la pédale.

On remarquera qu'en appuyant le pied sur une pédale, il faut avoir soin que le talon soit constamment en déhors, afin de ne pas s'exposer à toucher deux pédales au lieu d'une.

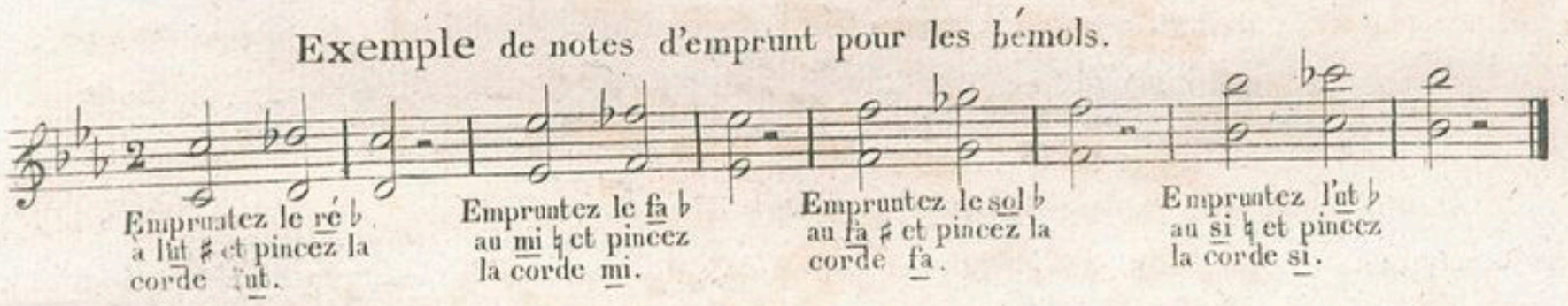
Nota. Pour familiariser les élèves avec les pédales, j'ai imaginé de me servir dans le courant de cet ouvrage de la lettre A. pour prevenir qu'il faut accrocher la pédale et de la lettre D. pour prévenir qu'il faut la décrocher par conséquent, tous les signes ou ces deux lettres ne se rencontreront pas n'étant qu'accidentels, on mettra seulement le pied sur la pédale pour la lâcher ensuite, ou on la décrochera pour la mettre telle qu'elle était si le signe ne se trouve plus dans la mesure suivante.

Il y a sept pédales dont on peut voir l'usage dans le tableau figuré ci dessous. Il y en a quatre pour le pied droit, et trois pour le pied gauche, on trouve beaucoup de harpes qui ont aussi quatre pédales pour le pied gauche, mais cette quatrième est étrangère au changement de ton, comme je l'ai déja dit, elle ne sert que pour l'agrément, c'est-à-dire pour renforcer les sons ou pour les onduler, selon le caractère ou l'expression qu'on veut donner au morceau qu'on exécute. Alors comme aux autres pédales, on met le pied dessus pour augmenter les sons par l'ouverture des volets qui tiennent au corps de l'instrument, ou bien on l'agite pour les onduler, ou on l'accroche pour soutenir la force des sons, ce n'est que le bon goût et l'expérience qui peuvent donner l'habitude de s'en servir à propos.

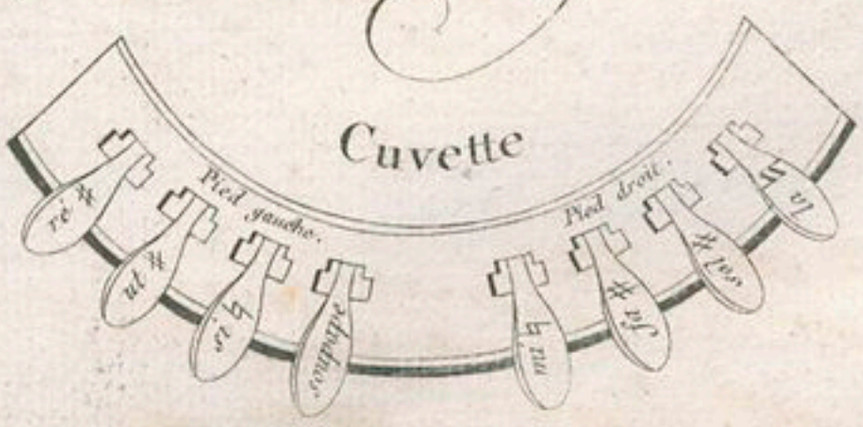
Il faut donc accrocher autant de pédales qu'on rencontre de bémols de moins à la clef, et autant de pédales qu'on rencontre de dièzes de plus.

Il est essentiel de remarquer qu'il n'est pas possible d'exécuter sur les harpes ordinaires une suite de notes diatoniques ou l'on rencontre plus de trois bémols ou plus de quatre dièzes+, mais ce n'est pas à dire pour cela que ces demi-tons soient impraticables; alors on peut les faire accidentellement c'est-à-dire en les empruntant à d'autres notes qui, haussées ou baissées donnent l'équivalent du demi-ton dont on a besoin.

Exemple de notes d'emprunt pour les bémols.



Exemple figuré des demi-tons qu'on peut obtenir par l'effet des pédales.



+ On pourra voir à la 21.eme leçon, page 82. qu'avec une harpe à double mécanique, on n'a pas besoin d'avoir recours aux notes d'emprunt, et qu'on peut alors exécuter tous les passages.

pour apprendre à mettre et à ôter successivement toutes les pédales, afin de parcourir tous les tons praticables sur la harpe.

Quand on a plusieurs pédales à employer de suite, il faut toujours commencer par accrocher d'avance celle dont on a besoin la première, pour avoir le tems d'accro-cher ou de mettre le pied sur les autres. C'est la même chose pour les ôter.

Ton qui de la bémol majeur, passe en mi bémol majeur.

Quatre bémols à la clef.



La tonique est mi ♭.
et la note sensible est ré.

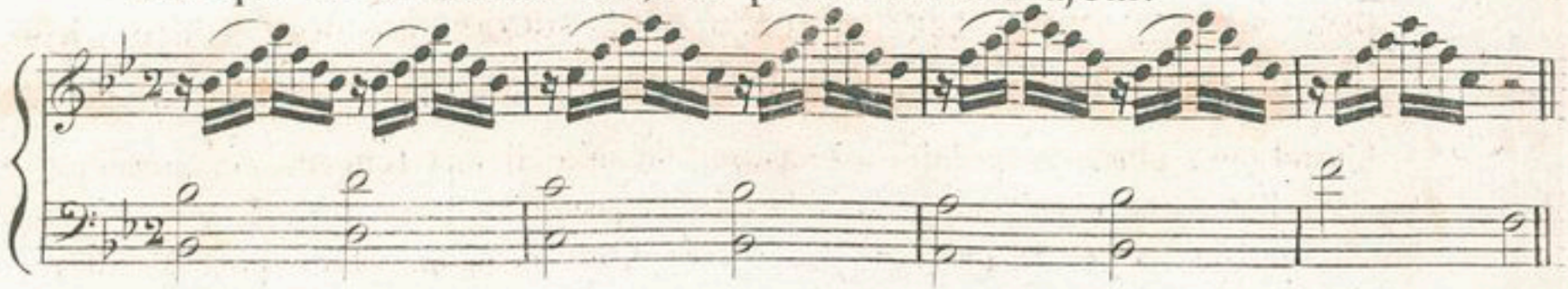
Ton qui de mi bémol majeur, passe en si bémol majeur.



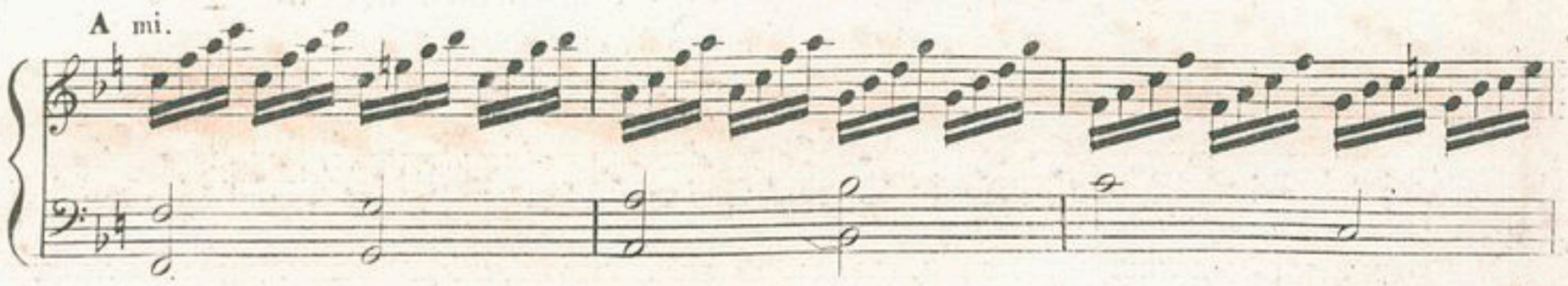
La tonique est si ♭ et
la note sensible la naturelle

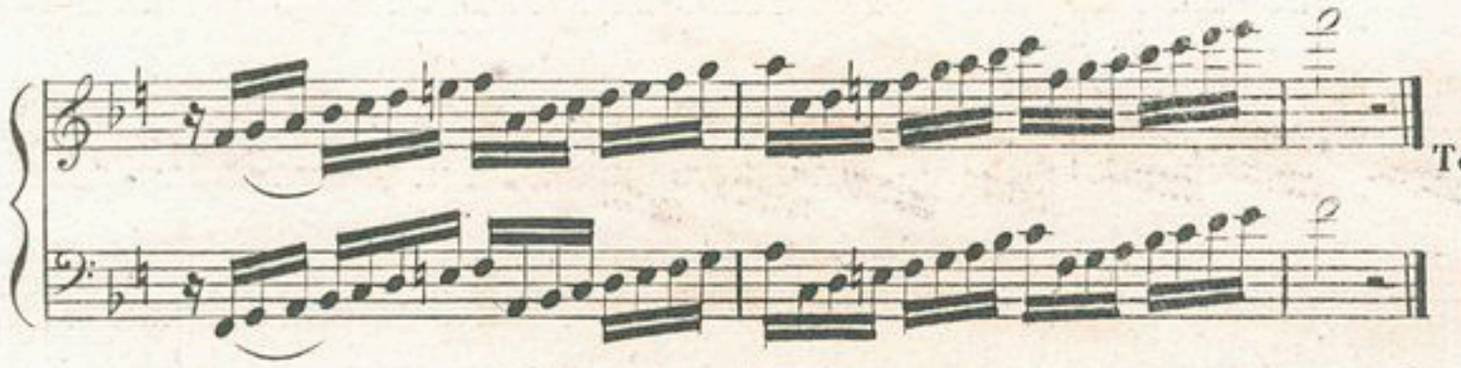
Ton qui de si bémol majeur passe en fa majeur.

N.º 3.



A mi.

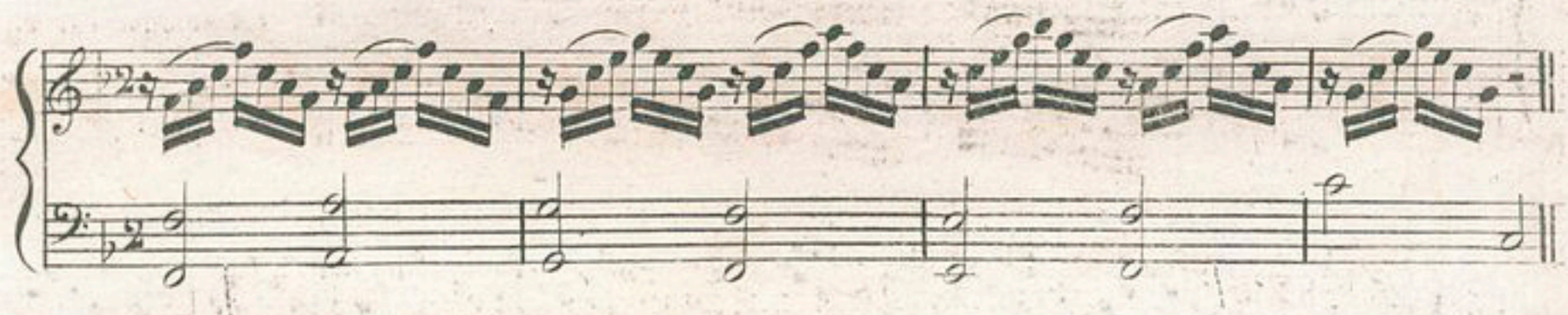




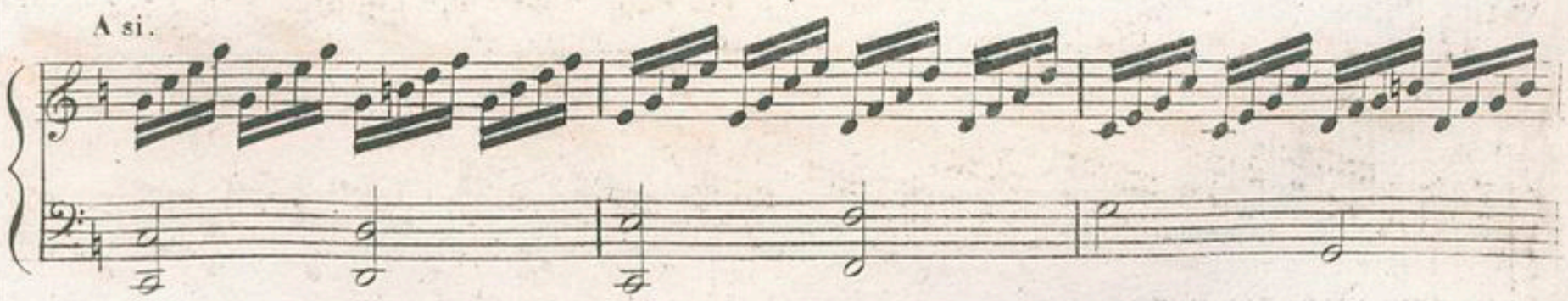
Tonique fa, note sensible mi naturel.

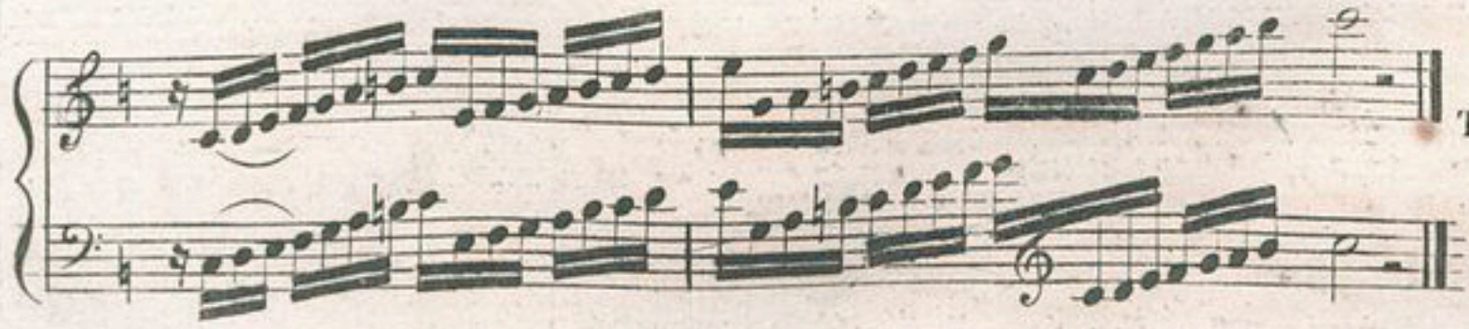
Ton qui de fa majeur passe en ut majeur.

N.º 4.



A si.





Tonique ut, note sensible si naturel

Ton qui ut majeur passe en sol majeur.



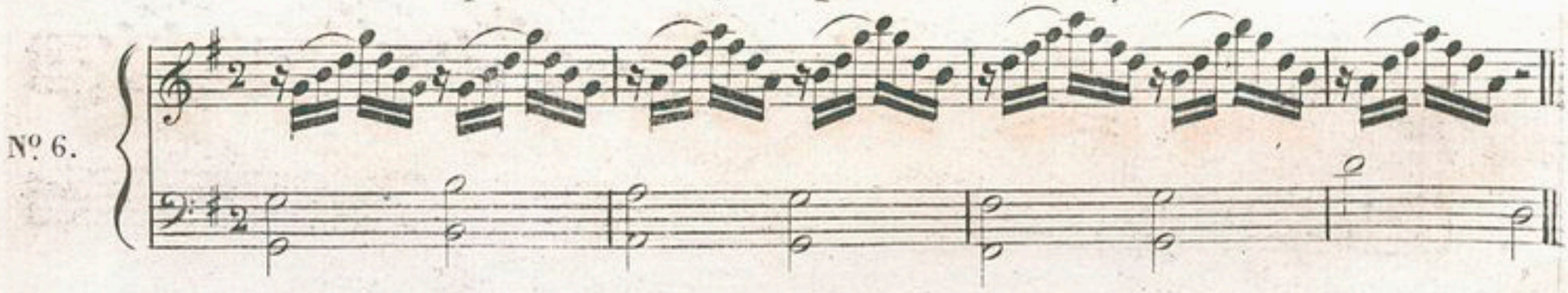
N°5.

A fa.



Tonique sol,
note sensibe fa ♯.

Ton qui de sol majeur passe en ré majeur.



N° 6.

A ut.



Tonique ré,
note sensible ut ♯.

Ton qui de ré majeur passe en la majeur.



N° 7.



Tonique la naturel,
note sensible sol #

Ton qui de la majeur passe en mi naturel majeur.



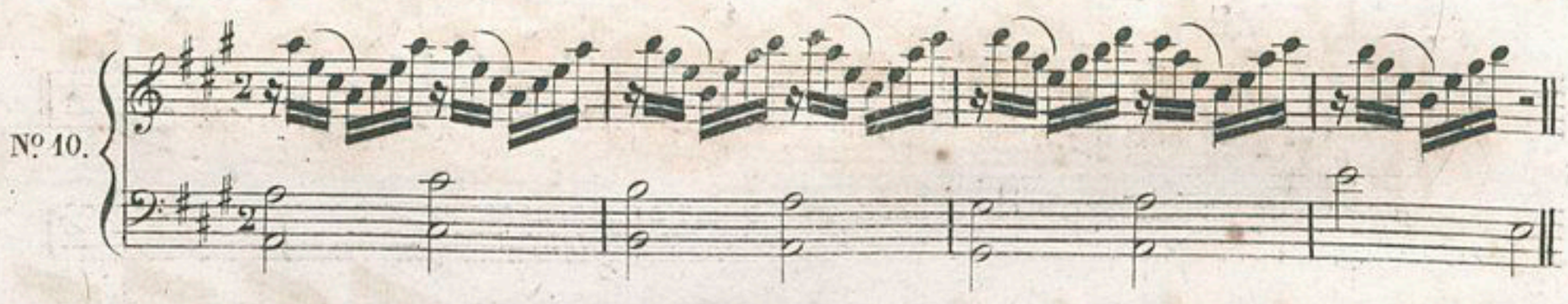
Tonique mi naturel,
note sensible ré #

Ton qui de mi naturel majeur revient en la majeur.





Ton qui de la majeur revient en ré majeur.

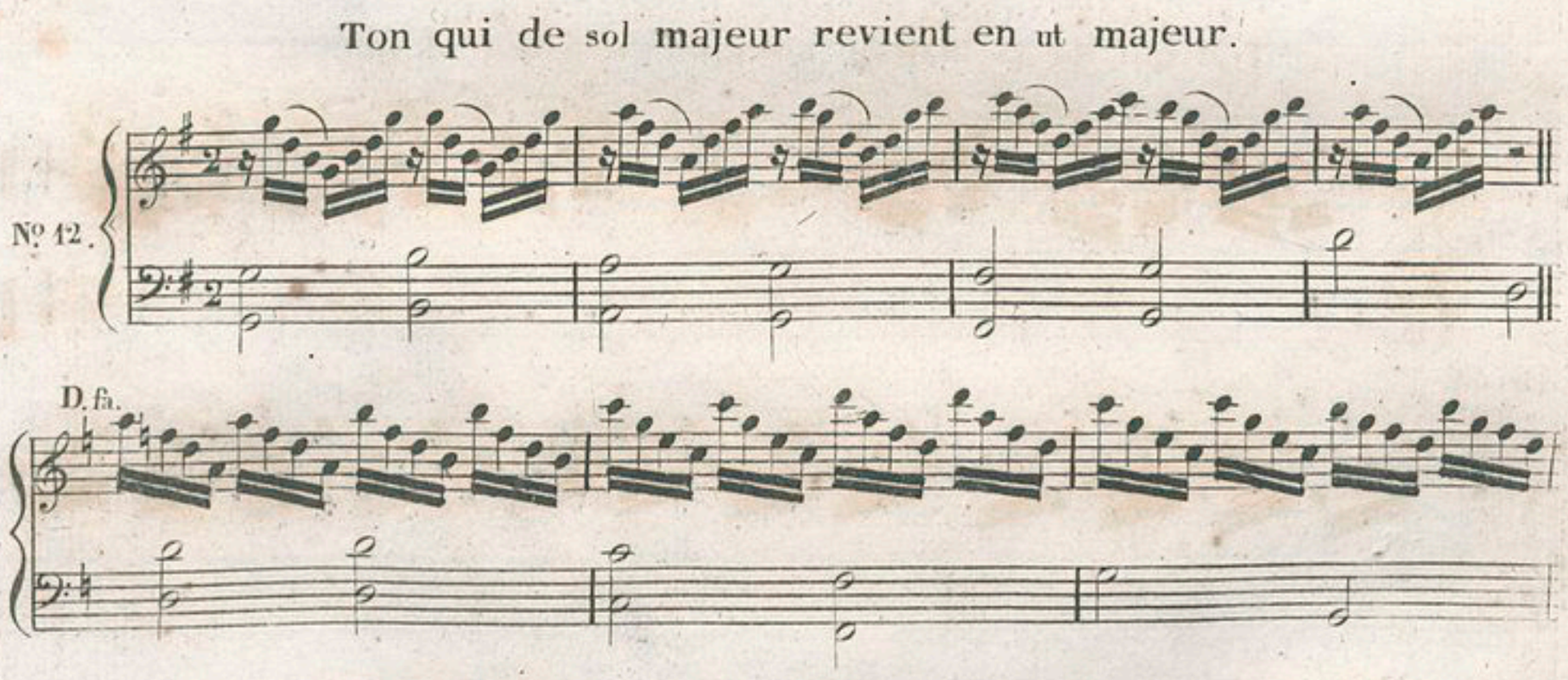




Ton qui de ré majeur revient en sol majeur.

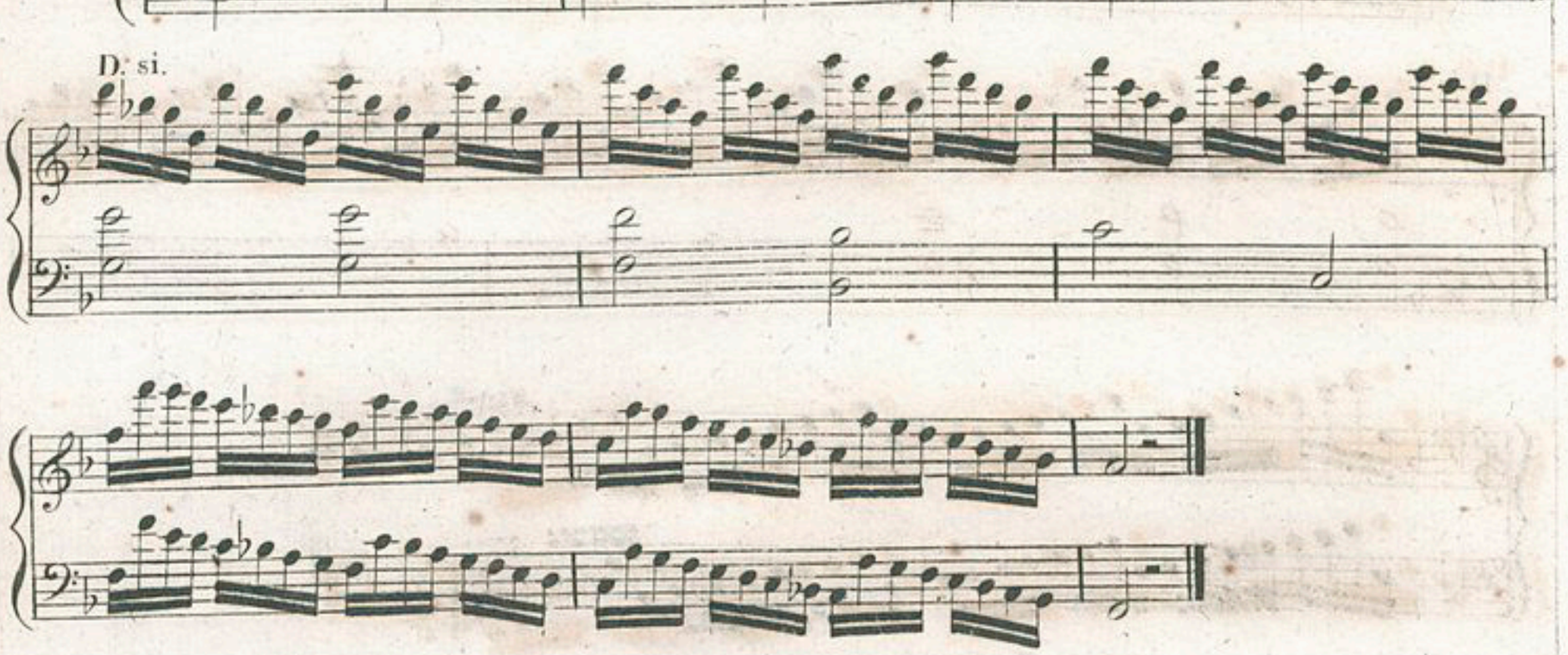


Ton qui de sol majeur revient en ut majeur.



Ton qui d'ut majeur revient en fa majeur





Ton qui de fa majeur revient en si bémol majeur



Ton qui de si bémol majeur revient en mi bémol majeur.

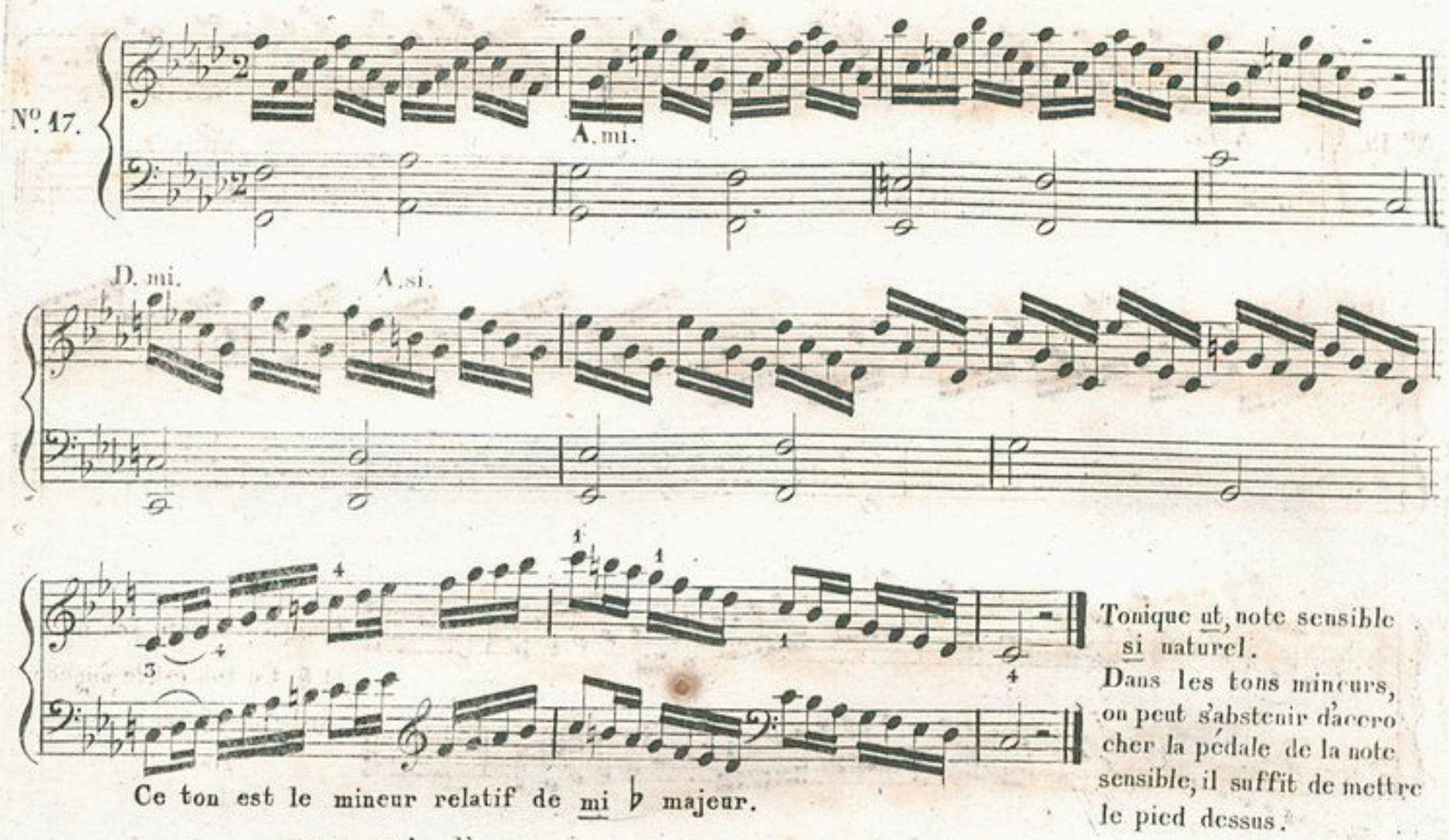


Ton qui de mi bémol majeur passe en fa mineur.



Tonique fa, note sensible mi naturel.
Ce ton est le mineur relatif du ton de la♭ majeur.

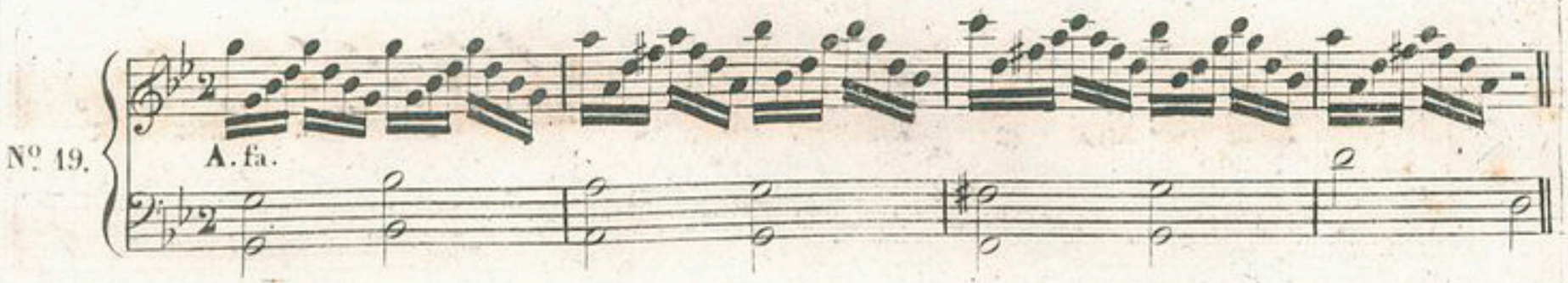
Ton qui de fa mineur passe en ut mineur



Ton qui d'ut mineur passe en sol mineur



Ton qui de sol mineur passe en ré mineur.





Tonique ré, note sensible ut ♯. Ce ton est le mineur relatif du ton de fa majeur.

Ton qui de ré mineur passe en la mineur.



Tonique la naturel, note sensible sol ♯. Ce ton est le mineur relatif du ton d'ut majeur.

Ton qui de la mineur passe en mi naturel mineur.

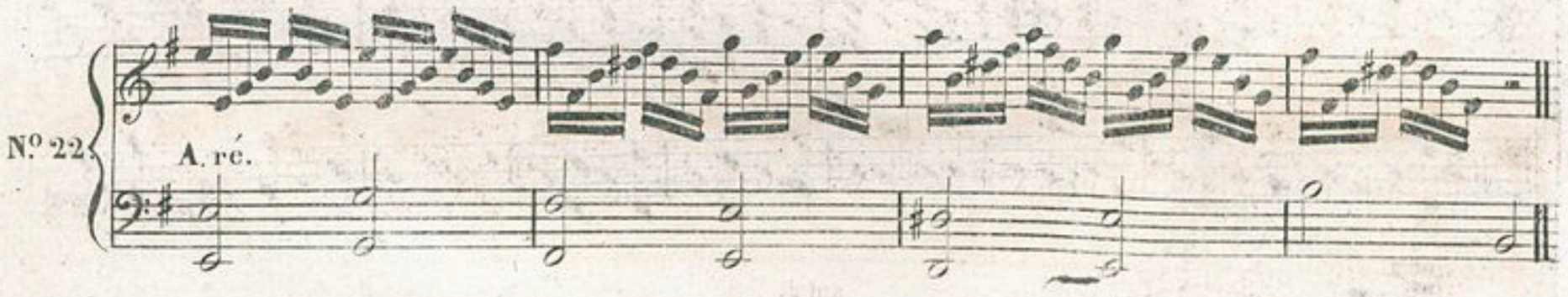


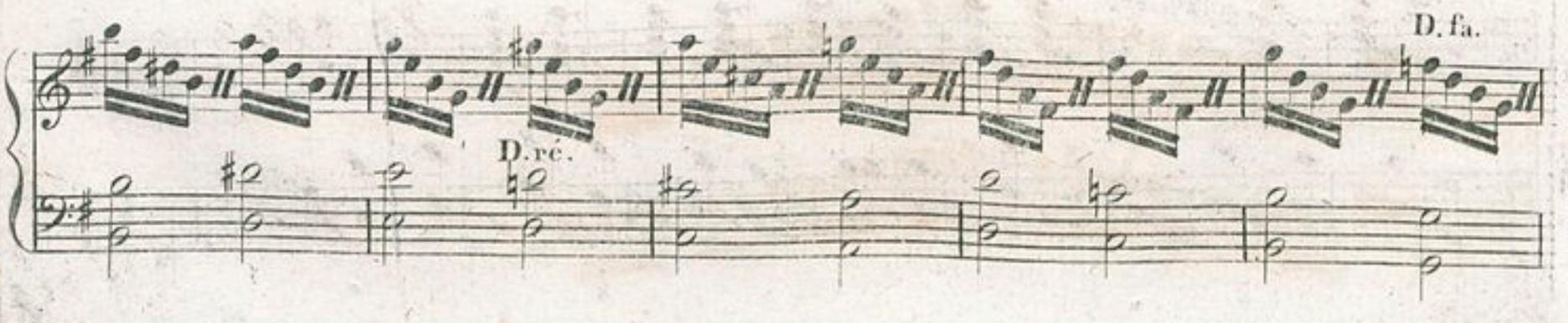


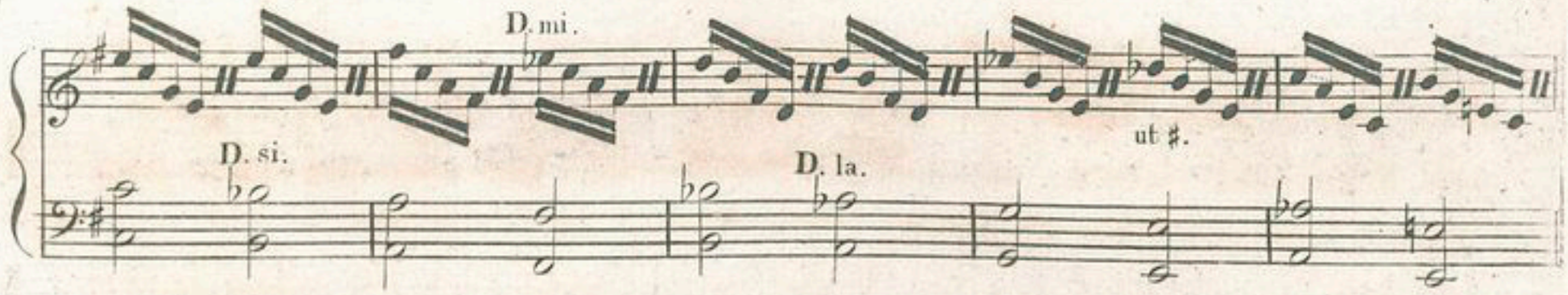


Tonique mi naturel, note sensible ré ♯. Ce ton est le mineur relatif du ton de sol majeur.

Comme les autres tons mineurs ne sont pas en usage, et qu'ils ne sont guère praticables sur la harpe, comme j'ai déja eu occasion de l'expliquer, le prélude suivant va commencer en mi naturel mineur, et passer successivement dans différens tons, pour habituer à se servir des pédales avec promptitude, jusqu'à ce qu'on arrive au ton dans lequel la harpe est ordinairement accordée.





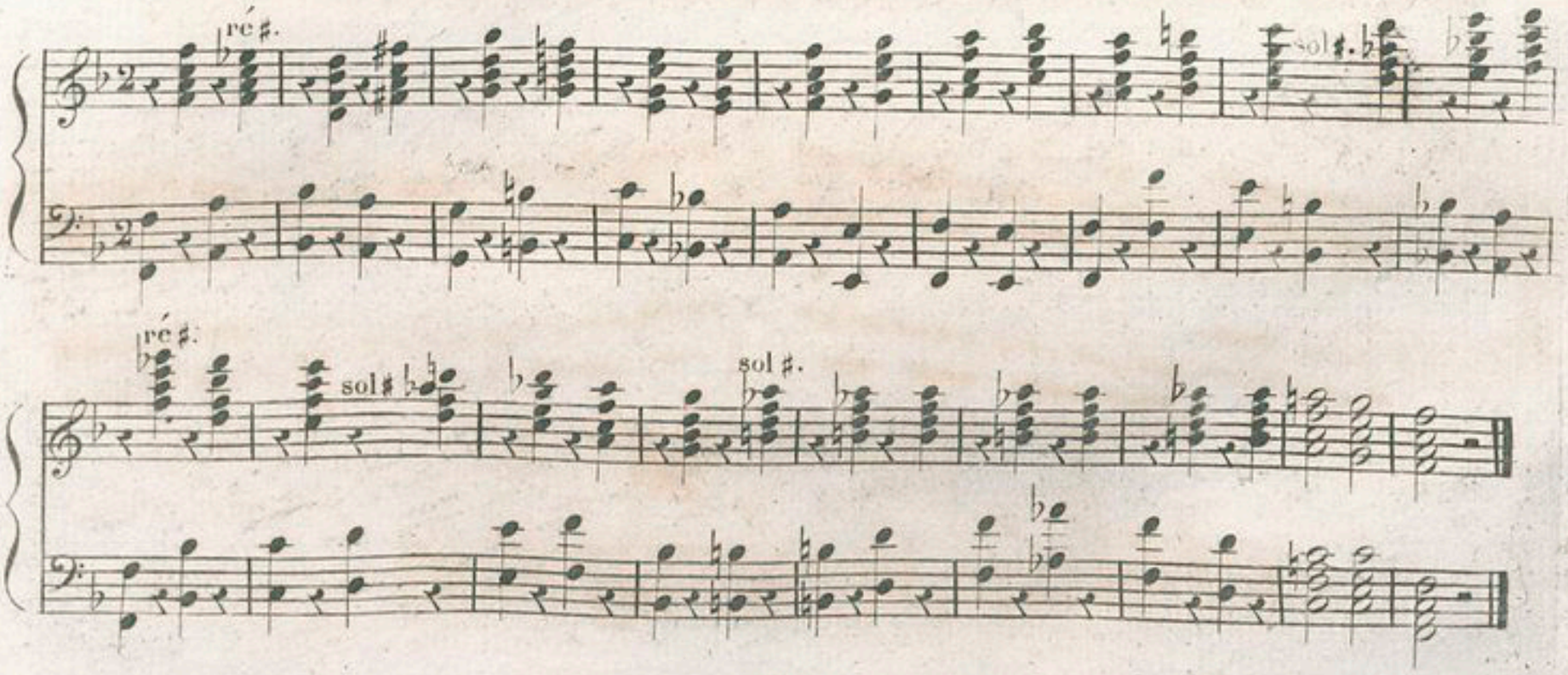






Souvent on rencontre des passages où il est non seulement plus facile, mais même nécessaire pour la promptitude et la précision de l'exécution d'emprun-ter le mi bémol au ré dièze, et le la bémol au sol dièze comme dans l'exemple suivant.

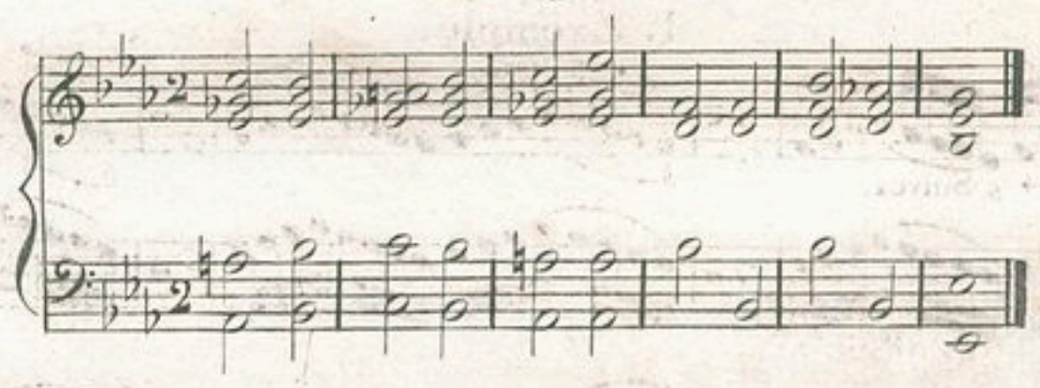
Exemple.



Il est facile de concevoir qu'il y a bien moins d'embarras à mettre le pied sur une pédale, pour la lâcher ensuite, que de la décrocher pour être obligé de la racrocher après. Il faut donc saisir les occasions les plus favorables pour savoir s'en servir à propos.

Il arrive aussi quelquefois que l'on est tellement pressé par la rencontre de deux signes accidentels, qu'on est obligé de mettre le pied sur deux pédales à la fois, surtout quand on n'a pas le tems d'accrocher l'une pour mettre le pied sur l'autre. Si les deux pédales sont contigües, comme mi, fa, ou si, ut, alors on appuye fortement le pied sur les deux pédales à la fois pour obtenir les deux demi-tons dont on a besoin, et on les lâche ensuite; mais si les deux pédales dont on a besoin sont séparées par une troisieme, comme dans l'exemple suivant, alors on met le pied sur les trois pédales à la fois, c'est-à-dire sur fa, sol, la, pour produire les deux demi-tons de fa, la et on les lâche de suite pour continuer un autre passage si les pédales ne sont plus nécessaires.

Exemple.

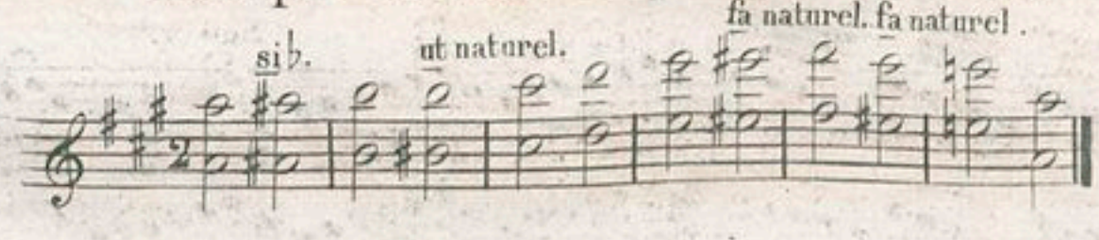


Manière qu'il convient d'employer pour l'exécution des demi-tons dans un mouvement vif, où il est nécessaire de faire entendre toutes les notes également.

Exemple.



Exemple de notes d'emprunt pour les dièzes.



Voyez l'explication de la vingt-unième leçon, page 82.

DIX NEUVIÈME LEÇON.

De l'usage du petit doigt.

Quoiqu'on ne se serve ordinairement que de quatre doigts pour pincer de la harpe, comme je l'ai dit à la quatrième leçon, cependant le petit doigt sans être nécessaire peut quelque fois être utile; il y a des occasions ou son usage peut non seulement faciliter le doigter, mais encore donner plus de grace et d'expression aux traits qui ont besoin d'être liés ou passés avec rapidité. Les élèves à qui je l'ai conseillé ont eu peu de peine à s'y habituer, et l'expérience leur a prouvé que l'exercice du petit doigt pouvait donner plus d'agilité et de force au troisième et quatrième doigts, qui naturellement sont faibles et paresseux.

Les exemples suivans sont je crois les seuls où il serait plus avantageux de les employer. J'engage donc les élèves à les exercer pour se mettre en état d'en faire l'application aux phrases musicales ou ils jugeront qu'il convient mieux de s'en servir.

Quand à ceux qui ont le petit doigt trop court pour pouvoir le placer librement sur les cordes, ils pourront s'en abstenir et y suppléer en coulant le quatrième doigt en montant et le pouce en descendant, comme je l'ai indiqué à la page 42.

On se souviendra qu'en jouant avec le petit doigt, il faut éviter toute contorsion qui pourrait déranger la main de sa véritable position.

I^e. Exemple.



2e. Exemple.



3e. Exemple.



4e. Exemple.



VINGTIEME LEÇON.

De l'exécution des intervalles plaqués et de tous les accords qui en dérivent.

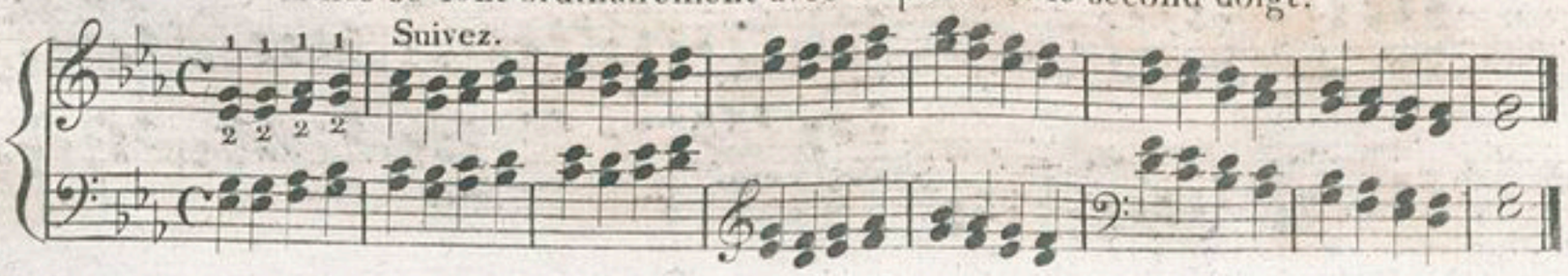
La musique de harpe comme celle de piano, présente souvent deux, trois et quatre notes placées les unes sur les autres, qui n'ont qu'une seule et même valeur musicale, et qu'il faut pincer ensemble pour n'en faire qu'un seul et même son; c'est ce qu'on appelle notes ou accords plaqués.

Lorsqu'on frappe deux, trois et quatre notes à la fois, il faut bien se garder de fermer les doigts en les repliant les uns sur les autres, ils doivent rester constamment ouverts dans une position fixe, afin qu'ils soient toujours prets à prendre les cordes lorsque le bras et le poignet leur imprime le mouvement qui doit les porter sur celles dont ils ont besoin.

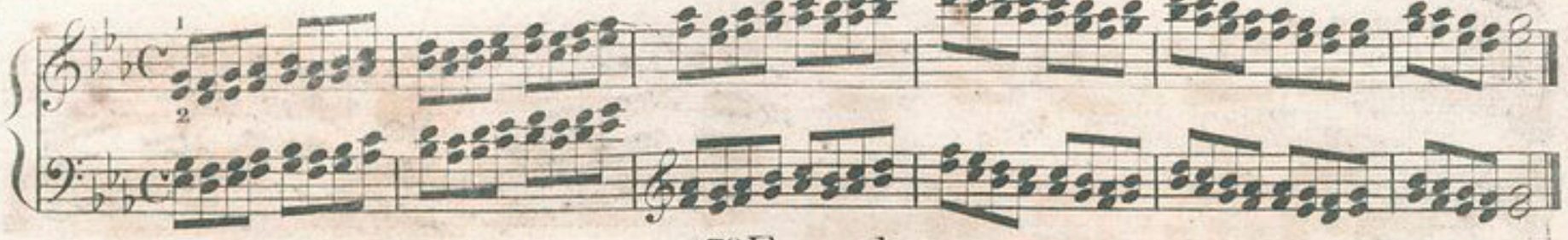
Les doigts qui ne sont pas employés doivent rester également ouverts, pour qu'ils puissent à leur tour se placer promptement sur leurs cordes.

Ier. Exemple de tierces plaquées.

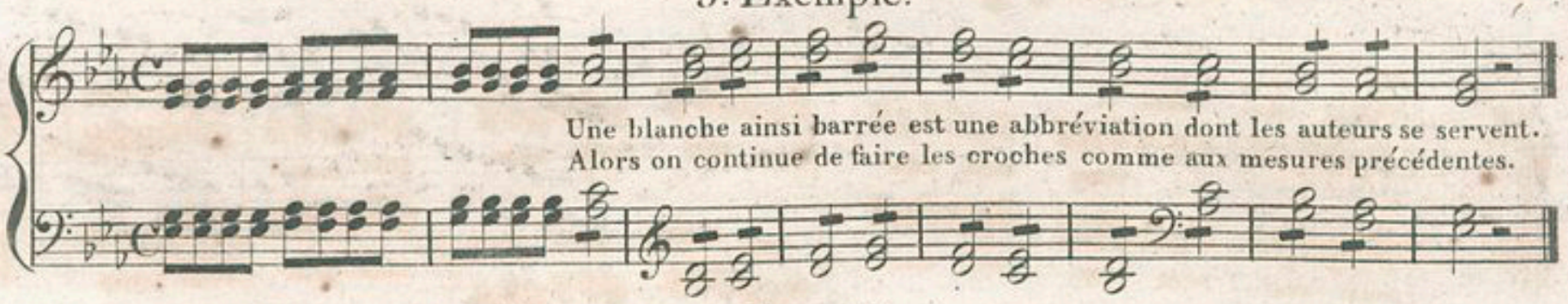
Elles se font ordinairement avec le pouce et le second doigt.



2e Exemple.

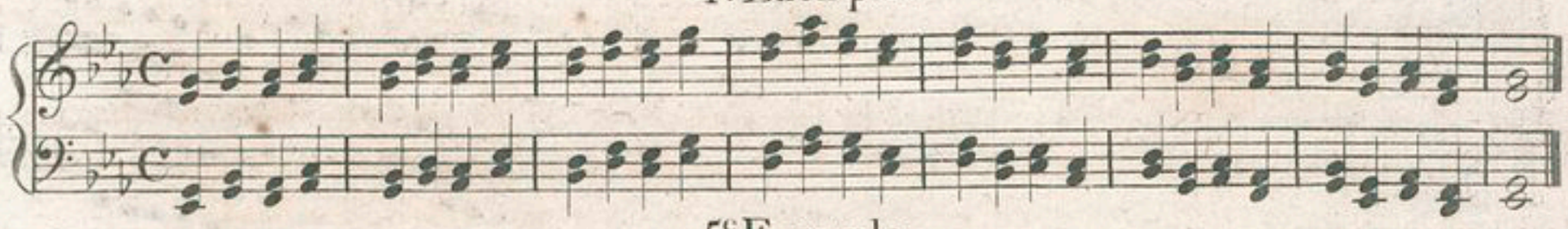


3e Exemple.



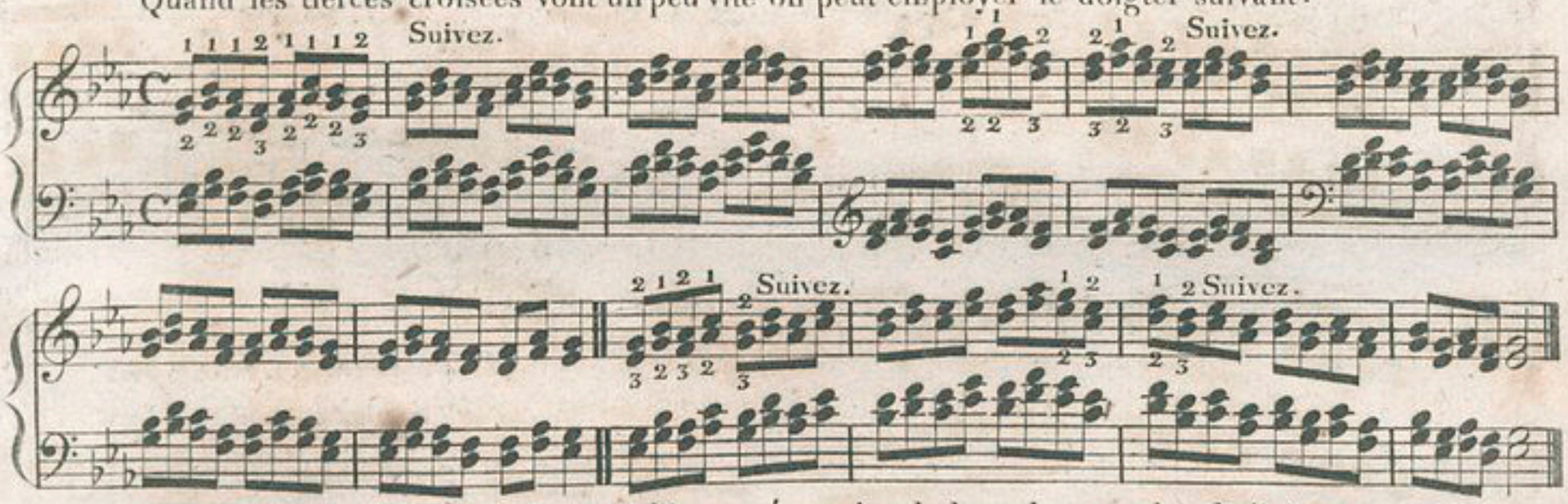
Une blanche ainsi barrée est une abbréviation dont les auteurs se servent.
Alors on continue de faire les croches comme aux mesures précédentes.

4e Exemple.



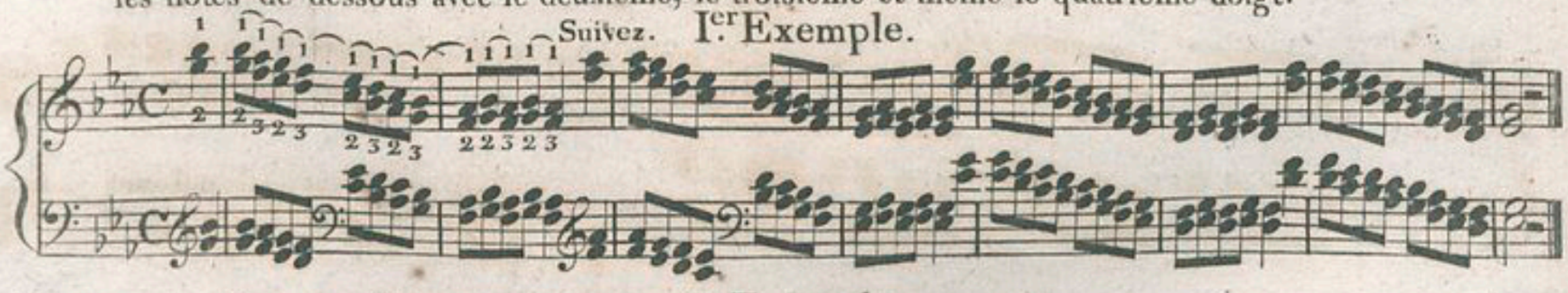
5e Exemple.

Quand les tierces croisées vont un peu vite on peut employer le doigter suivant.

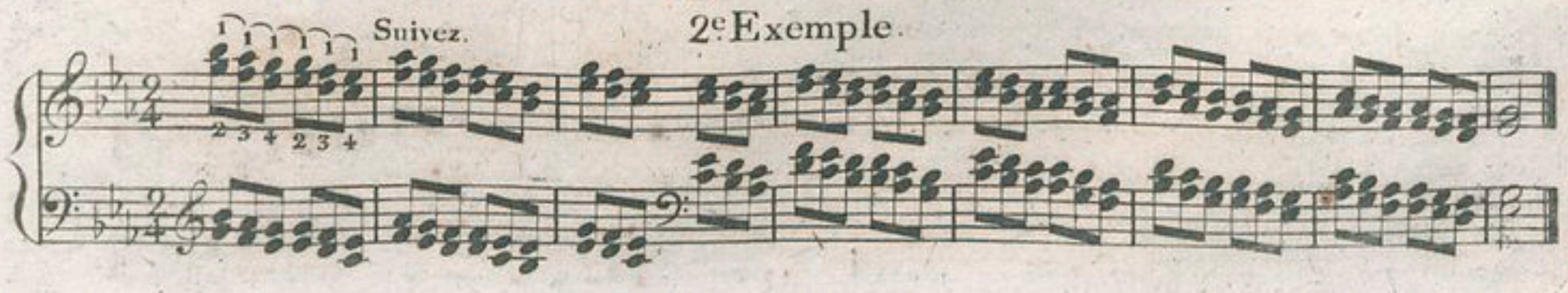


Quand les tierces descendent, et qu'il est nécessaire de leur donner plus de liaison ou plus de rapidité, alors on peut laisser couler le pouce d'une corde à l'autre en descendant, et faire les notes de dessous avec le deuxième, le troisième et même le quatrième doigt.

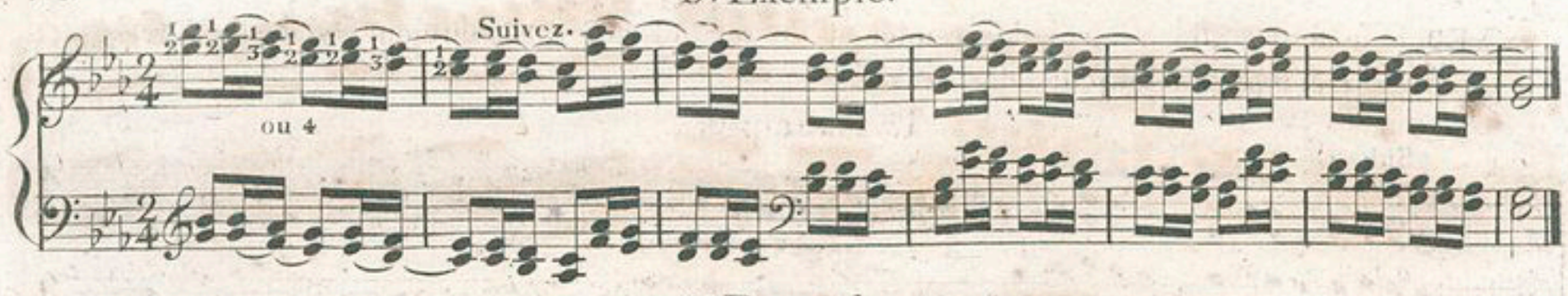
Suivez. Ier Exemple.



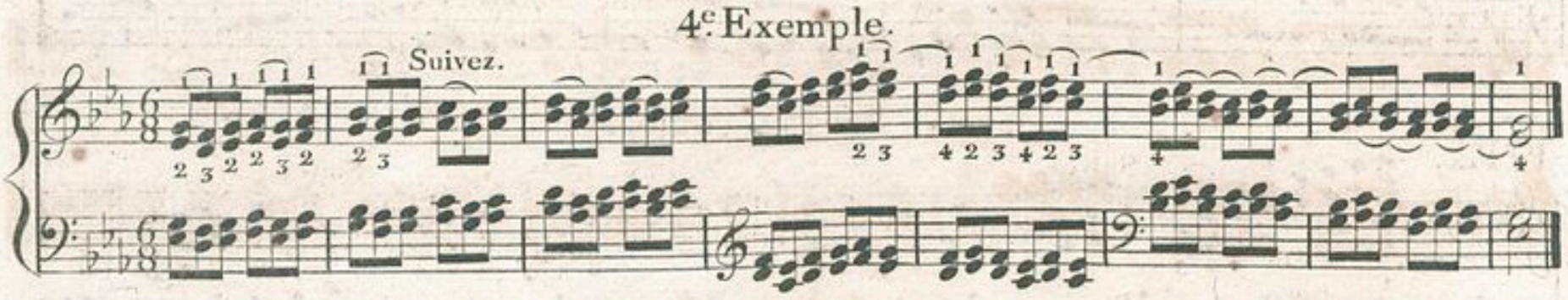
2e Exemple.



3.e Exemple.



4.e Exemple.



On coule rarement les tierces en montant, la manière la plus simple et la plus facile de les bien faire, serait je crois de laisser couler le deuxième et le troisième doigt sur les cordes d'une tierce à l'autre, sans les déranger de leur position, je sais que quelques maîtres condamnent ce doigter, cependant il est le plus commode et met plus d'unité entre le passage qui monte et celui qui descend, comme on pourra le juger dans l'exemple suivant.



Ceux qui n'adoptent pas ce doigter donnent la préférence au suivant.

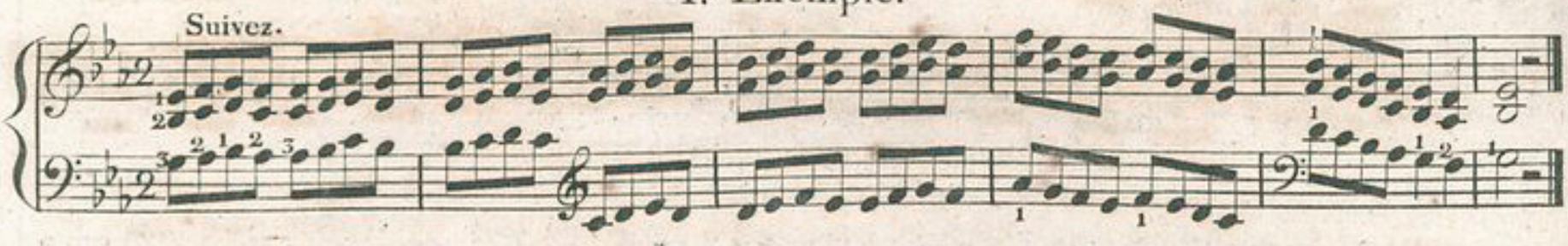


Je ne crois pas que les tierces ainsi pincées puissent bien rendre l'effet des notes coulées; au reste ces différens moyens sont pour ainsi dire des fantaisies qui dépendent absolument de l'adresse de celui qui exécute, et ne tiennent nullement aux principes généraux; je conseille donc aux élèves de ne pas trop s'en occupper d'abord, et d'attendre qu'ils soient assez forts pour être en état d'apprécier ce qui est le plus conforme au bon goût.

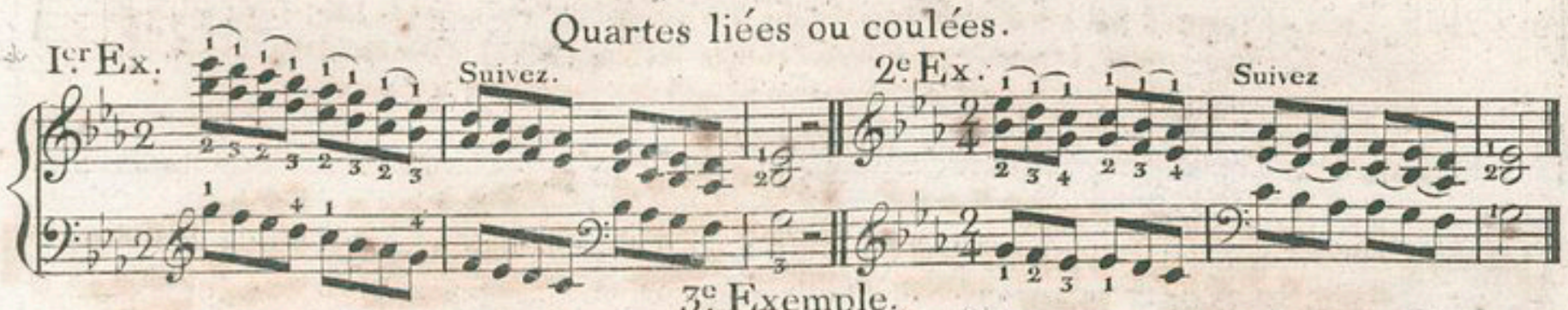
De l'exécution des quartes plaquées.

Elles se font ordinairement du premier et du second doigt, absolument comme les tierces, et on les accompagne toujours de la sixte.

Ier Exemple.



Quartes liées ou coulées.



3e Exemple.



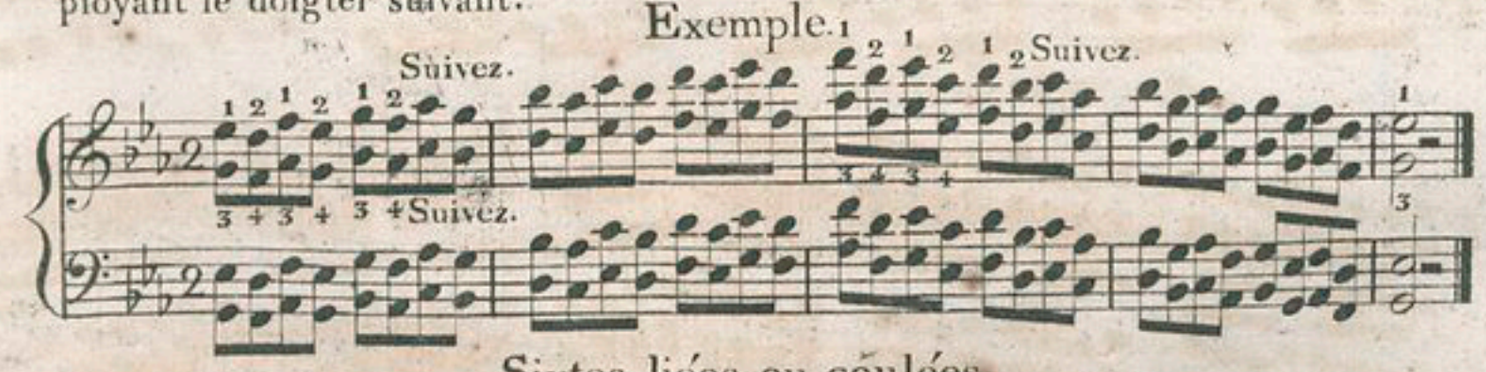
De l'exécution des sixtes plaquées.

Elles se font ordinairement du pouce et du troisième doigt.



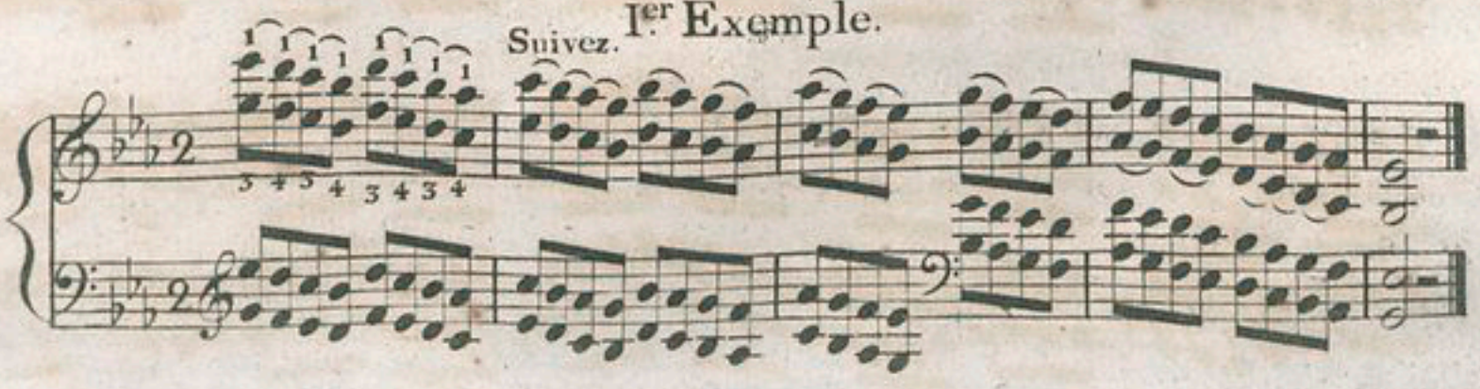
Quand les sixtes croisées vont un peu vite, il est plus facile de les faire en employant le doigter suivant.

Exemple.

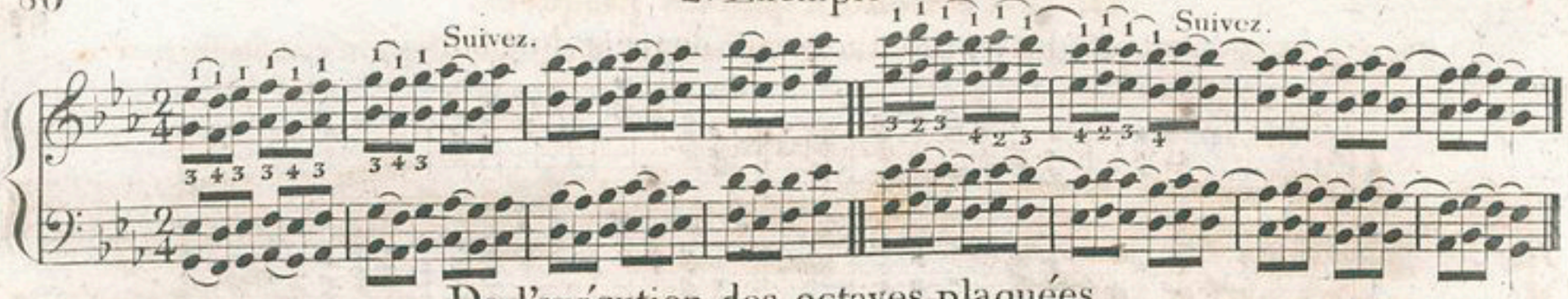


Sixtes liées ou coulées.

Ier Exemple.



2e Exemple.



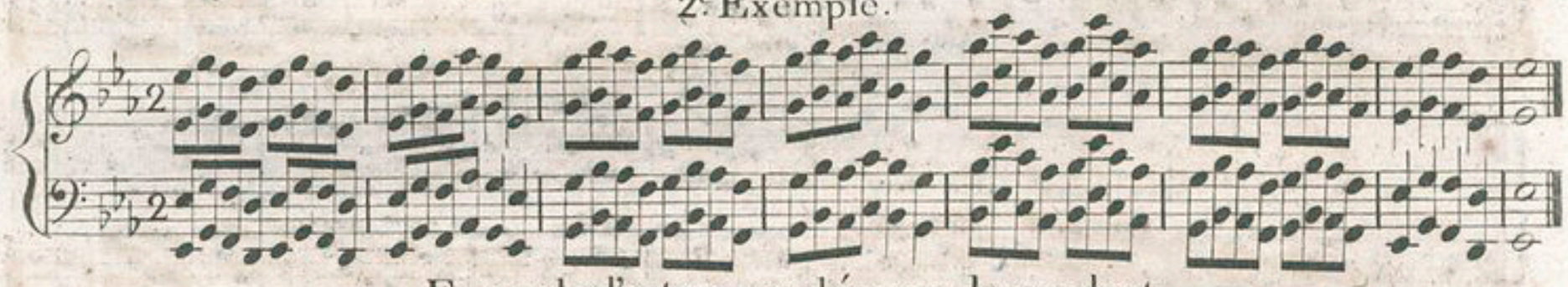
De l'exécution des octaves plaquées.

Pour attaquer les octaves avec vigueur et pureté, il faut avoir soin de toujours tenir le pouce et le quatrième doigt fixes, ne pas trop les ouvrir ni trop les replier en dedans, pour éviter de pincer les cordes de biais, dans la crainte qu'en vibrant de côté, elles ne viennent heurter contre la corde voisine, ou contre le doigt, c'est à l'avant-bras, et sur-tout au poignet, à imprimer aux doigts le mouvement qui les porte sur les cordes.

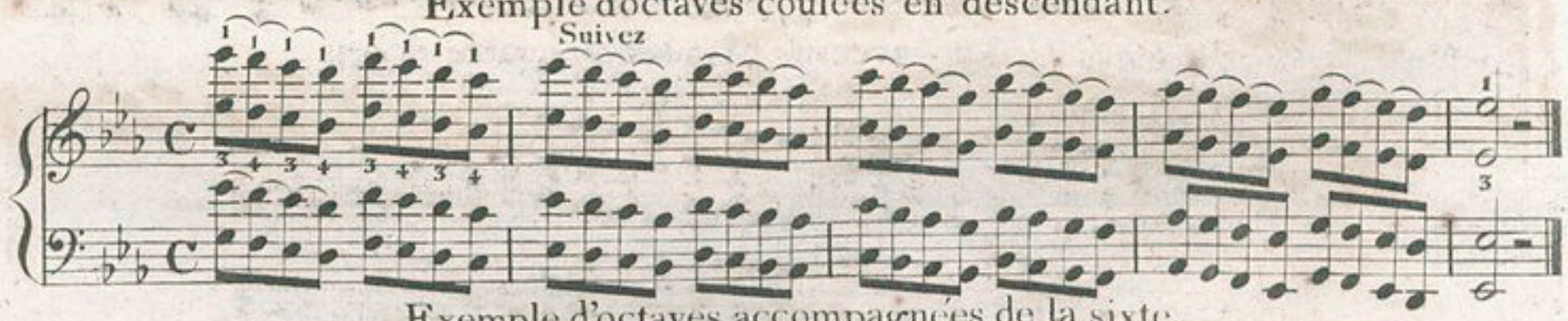
Ier Exemple.



2e Exemple.



Exemple d'octaves coulées en descendant.



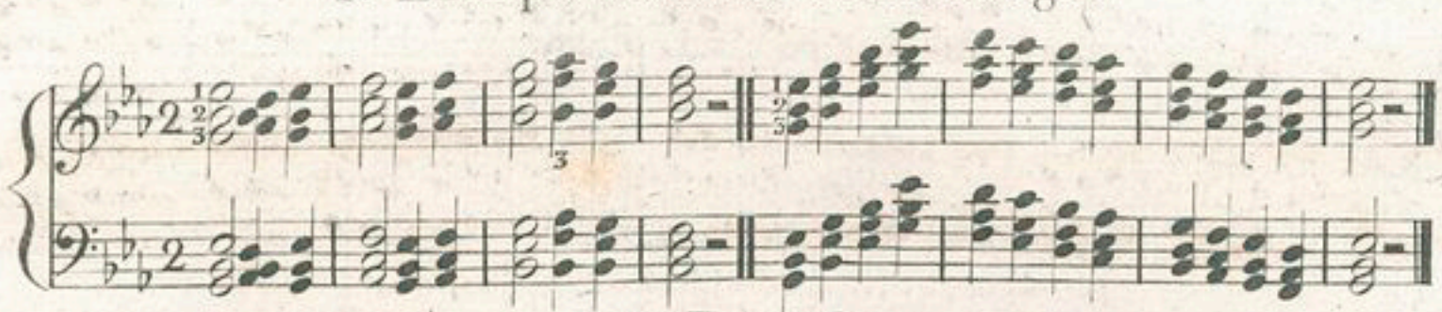
Exemple d'octaves accompagnées de la sixte.



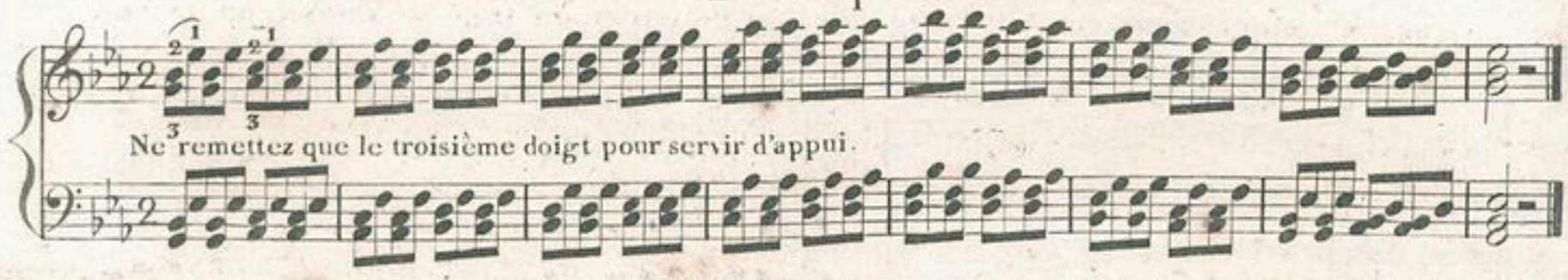
Exemple d'octaves accompagnées de la tierce.



I.er Exemple d'accords de trois doigts.

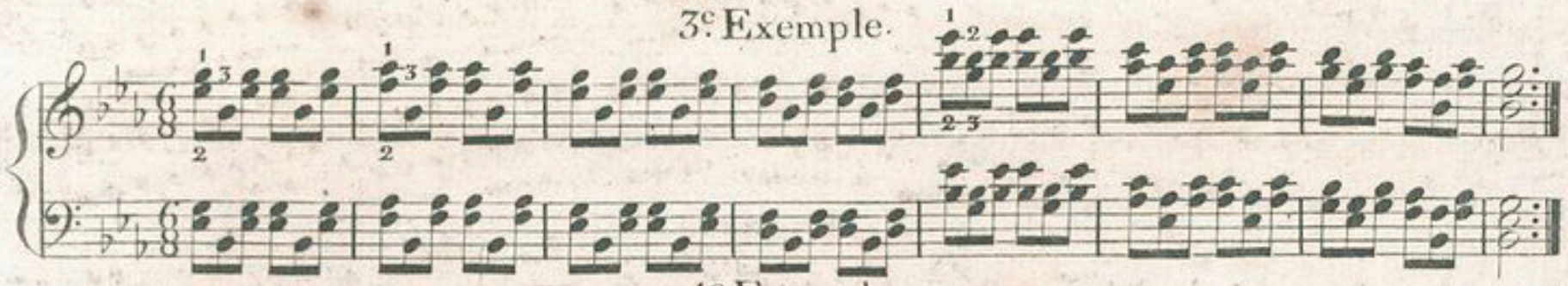


2.e Exemple.

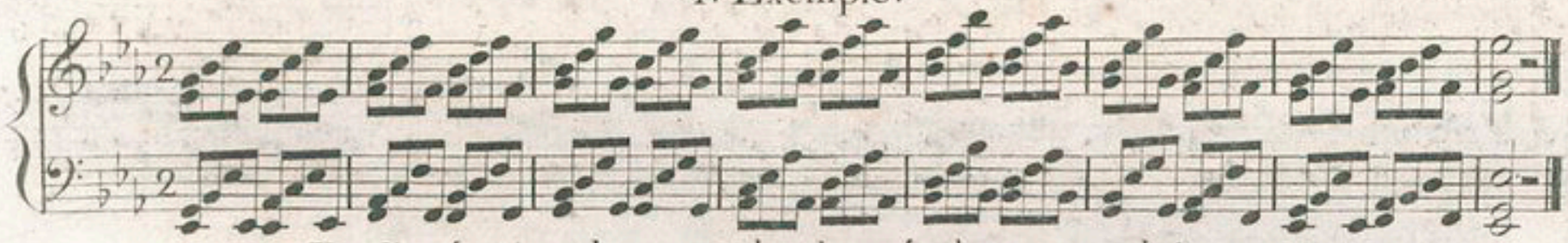


Ne remettez que le troisième doigt pour servir d'appui.

3.e Exemple.



4.e Exemple.

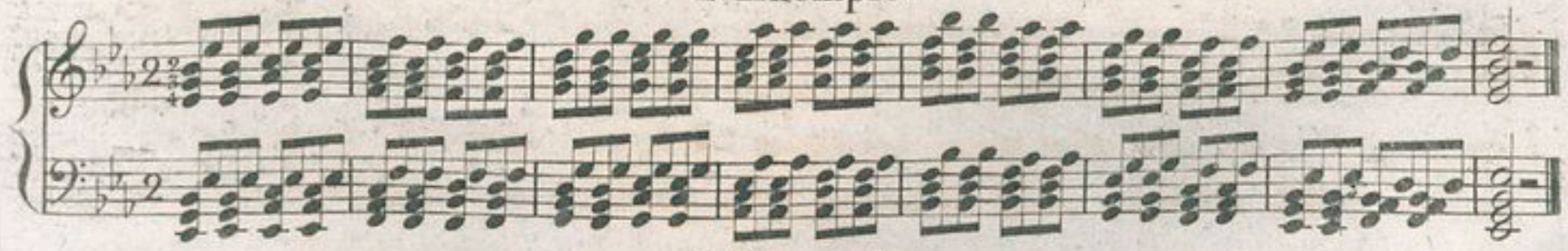


De l'exécution des accords plaqués de quatre doigts.

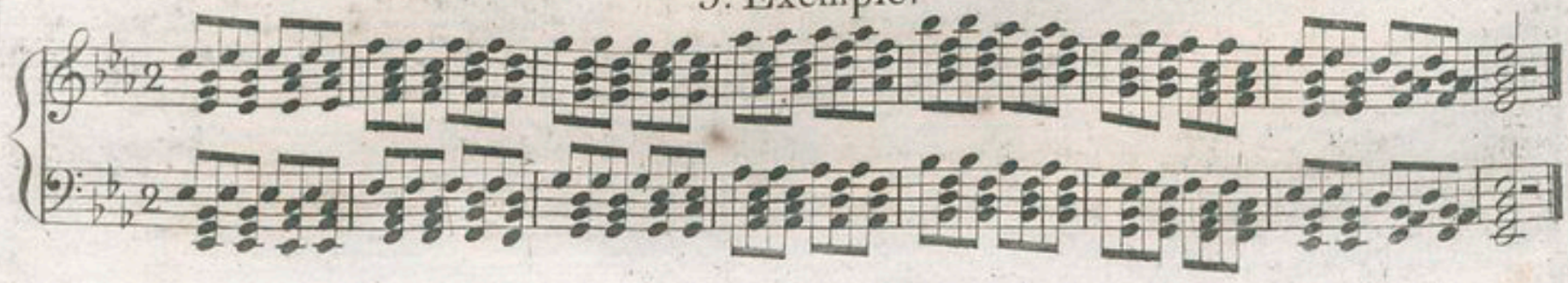
I.er Exemple.



2.e Exemple.



3.e Exemple.



VINGT UNIÈME LECON.

Des renseignemens particuliers sur les nouvelles inventions de Mr Erard, relativement à sa mécanique, et de la manière de se servir des pédales.

Mr Erard construit maintenant des harpes nouvelles avec une mécanique qui, à raison de son double mouvement, permet, comme sur le piano, de passer dans tous les tons, et d'exécuter toutes les gammes et tous les traits possibles, sans avoir recours aux notes d'emprunt.

Ces harpes doivent nécessairement être accordées en ut bémol majeur, c'est-à-dire qu'au lieu du mi bémol, du si bémol et du la bémol, il faut encore que toutes les autres notes soient baissées d'un demi-ton, pour qu'on puisse non seulement les naturaliser, mais encore les dièzer au besoin.

Les pédales qui ne sont qu'au nombre de sept, comme aux autres mécaniques, ont l'avantage de produire deux demi-tons au lieu d'un.

Par le premier demi-ton, d'une note bémol elles produisent une note naturelle; et par le second demi-ton, d'une note naturelle elles en font un dièze.

On doit se souvenir d'après ce que j'ai dit sur les mécaniques ordinaires de Mr Erard, qu'autant il y a de cordes à la harpe, autant on voit sur la console de petites rondelles de cuivre armées de deux fourchettes, qui par la pression de la pédale, servent à raccourcir les cordes d'une longueur relative à l'augmentation d'un demi-ton: aux harpes de nouvelle fabrique, au lieu d'une rondelle, il y en a deux pour chaque corde, de même aussi au lieu d'un cran à la cuvette pour accrocher la pédale, il y en a deux pratiqués l'un sur l'autre, alors la pédale abaissée jusqu'au premier cran, ou accrochée, fait tourner la première rondelle pour rendre la note naturelle, et la même pédale abaissée jusqu'au second cran, ou accrochée, fait également tourner la seconde rondelle qui produit le dièze, d'où il est facile de comprendre que cette harpe doit être baissée d'un demi-ton dans toutes ses cordes, pour qu'on puisse l'ajuster au ton naturel des autres instrumens, et qu'alors il faut accrocher autant de pédales qu'on rencontre de bémols de moins à la clef. Ainsi par exemple, en mi bémol majeur on accrochera quatre pédales au premier cran, et en ut naturel majeur on accrochera les sept pédales au premier cran; par conséquent on accrochera au second cran autant de pédales qu'on rencontrera de dièzes de plus, en suivant les principes qui ont été développés pour l'usage des pédales des autres mécaniques. Mr Erard vient encore de perfectionner sa mécanique ordinaire

en ajoutant un double mouvement seulement au ré et au la. Alors la harpe étant accordée en mi la bémol majeur, on aura le précieux avantage de pouvoir jouer dans le ton de la bémol majeur, et dans le ton de fa mineur, sans être obligé de déranger l'instrument, et sans être privé du ré dièze dont on a si souvent besoin; on pourra en outre jouer en si naturel mineur, ton relatif de ré majeur, sans être obligé d'avoir recours au si bémol pour produire le la dièze. Cette nouvelle invention doit nécessairement faciliter beaucoup l'exécution, et ne peut qu'ajouter à la grande réputation de MM. Erard frères. Il serait à souhaiter qu'on put également appliquer le même procédé à toutes les autres mécaniques.

VINGT DEUXIÈME LEÇON

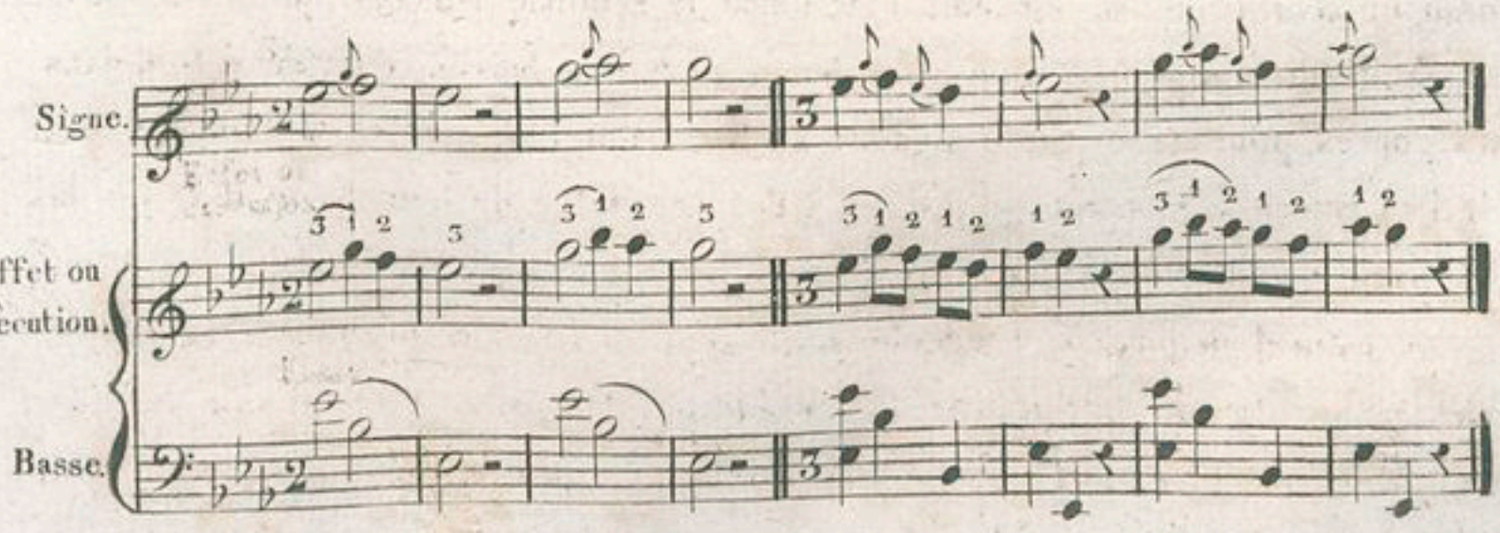
De la manière de faire les notes de goût ou d'agrément, ainsi que les trilles autrement appellés cadences.

La petite note de goût ou d'agrément s'applique ordinairement en dessus ou en dessous d'une grande note; posée en dessus, elle peut former un ton ou un demi-ton avec la note à laquelle elle appartient; posée en dessous, elle ne doit former qu'un demi-ton.

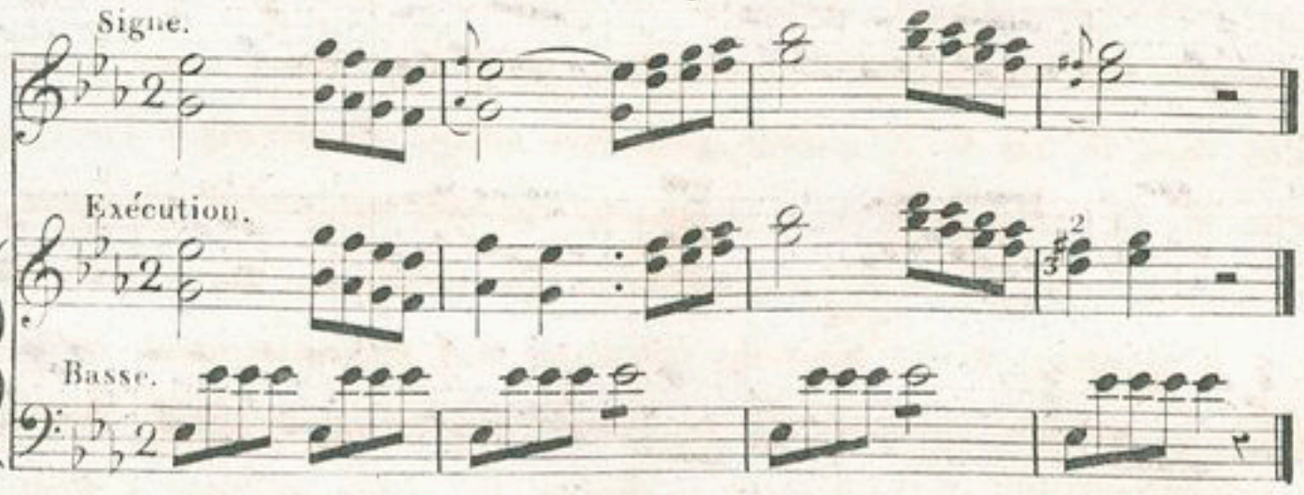
Elle vaut ordinairement la moitié de la note principale, sur tout dans les morceaux lents; mais il n'est pas possible de déterminer strictement sa valeur, cela dépend du caractere et de l'expression qui convient à la musique, ou à la phrase qu'on exécute.

La première des petites notes, quel que soit leur nombre, doit toujours être frappée sur la première note de la basse, sans que jamais la mesure puisse être altérée.

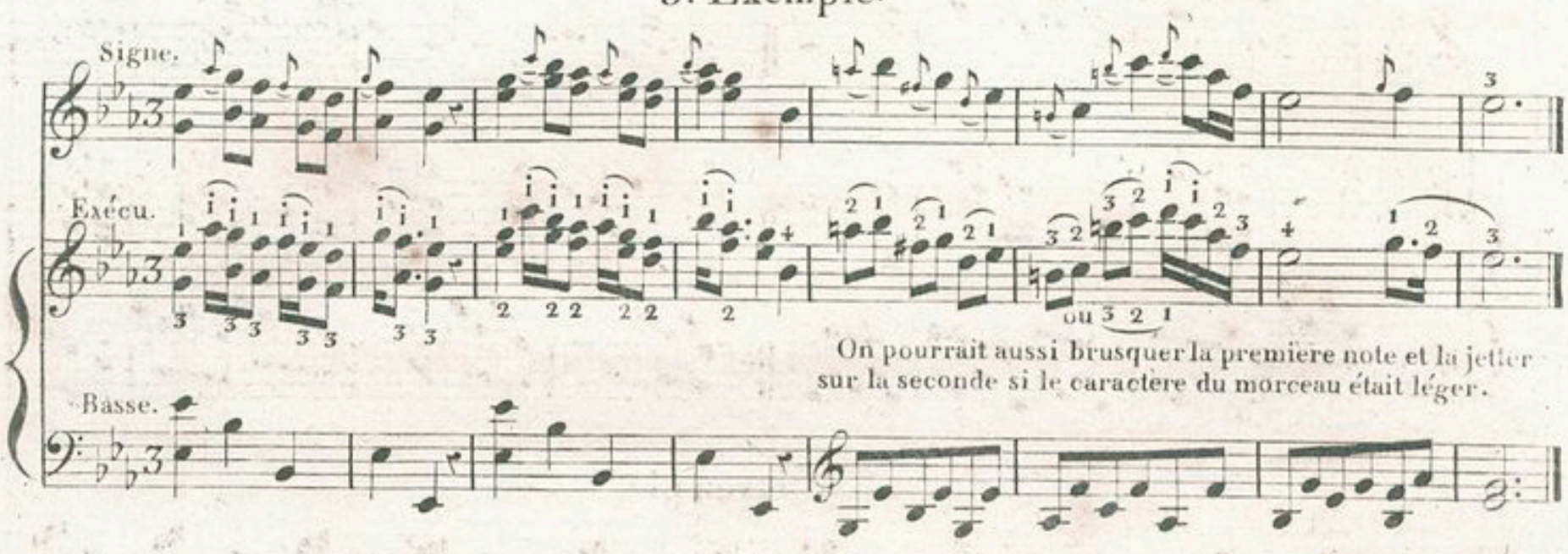
1.er Exemple.



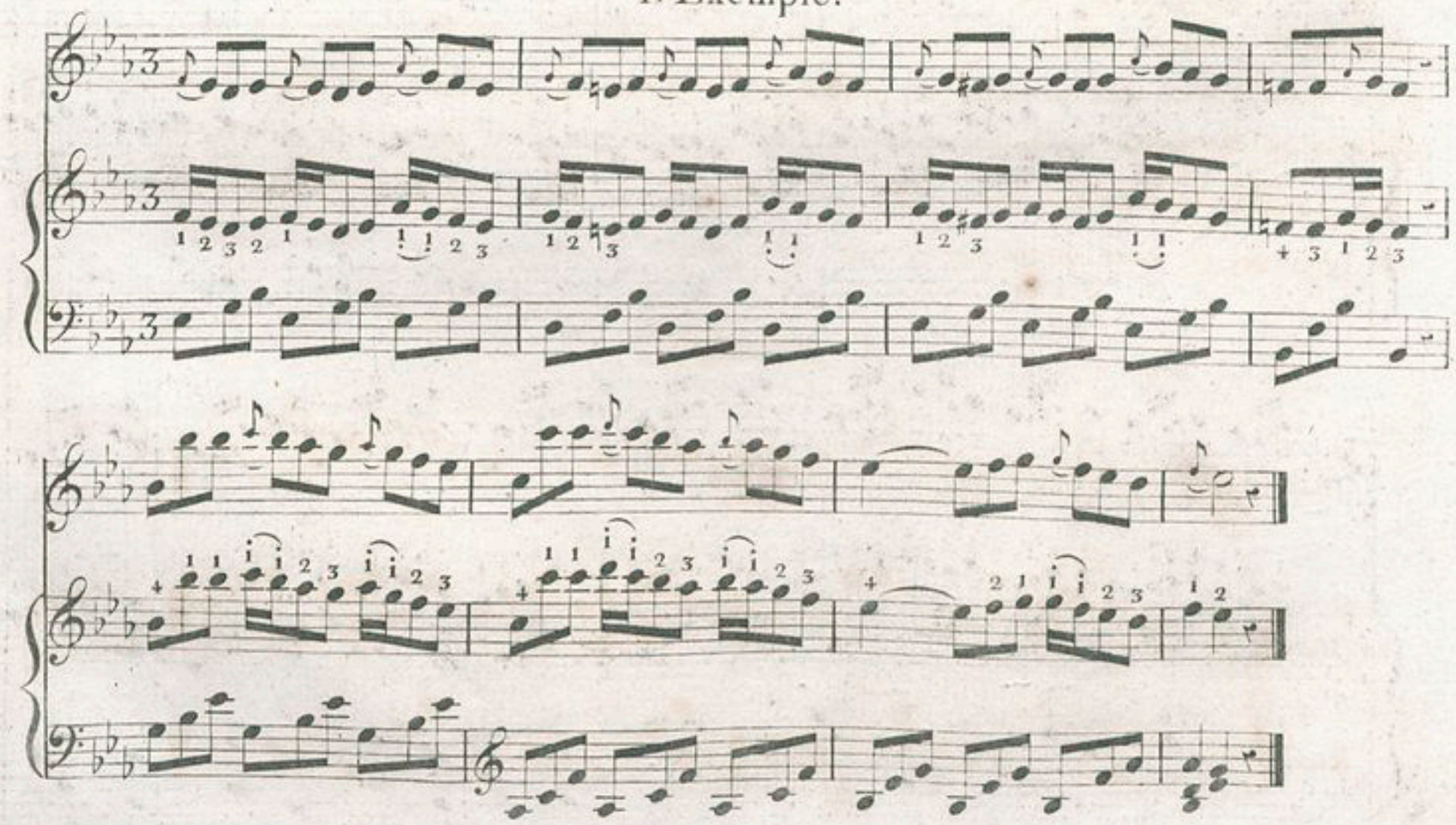
2e. Exemple.



3e. Exemple.



4e. Exemple.



5.e Exemple.



6.e Exemple.



Ces différens agrémens que les Italiens nomment *Grupetto*, et que nous appellons Brisés ou Trilles, se marquent souvent par les signes suivans ~ ou ≈ et quelquefois même comme la cadence, par le signe *tr*.

I.er Exemple.



2.e Exemple.



Les signes qui indiquent les agrémens sont souvent accompagnés d'un diése, ou d'un bémol, ou d'un bécarre, comme dans les exemples suivans.

I.er Exemple.





2e. Exemple.

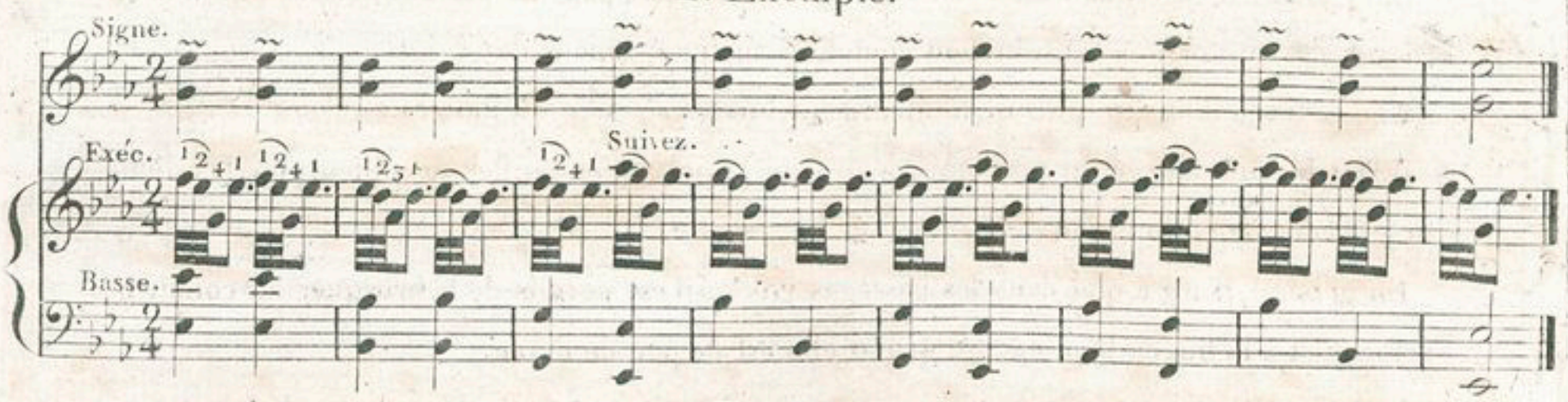


Exemples de tierces, quartes, quintes, sixtes et octaves, accompagnées de notes d'agrémens.

Ier Exemple.



2.e Exemple.



3.e Exemple.



4.e Exemple.



Il y a bien des notes d'agrémens que je crois inutile de désigner, parce que celui qui sera bien exercé sur les exemples qu'il vient de parcourir, aura la facilité d'exécuter les autres en y appliquant les mêmes principes.

De la cadence.

La cadence est très difficile sur la harpe, il faut la travailler tous les jours jusqu'à s'en fatiguer pour obtenir le martellement égal des deux sons qui la forment, et pour arriver à la battre avec netteté et agilité.

Il faut commencer par la faire lentement des deux premiers doigts seulement, en s'abstenant de tourner le poignet, ensuite quand on sera parvenu à la faire assez égale et un peu vite, je pense qu'on fera bien d'y joindre un certain mouvement du poignet, qui d'accord avec le battement des doigts, contribue nécessairement à la rendre plus forte et plus brillante, sur-tout quand on veut lui donner la vigueur qu'exige un crescendo, lorsqu'il s'agit, par exemple, de presser et d'enfler la cadence. Pour preuve je me permettrai de citer M.r Vernier qui la fait dans la plus grande perfection en l'exécutant de cette manière.

Dans tous les cas, il faut bien éviter de secouer le bras, pour ne pas contracter de roideur en faisant des contorsions absolument contraires aux mouvemens des doigts.

Une cadence doit être plus ou moins vive, selon le caractère du morceau qu'on exécute.

Il faut la commencer un peu moins vite pour la presser et l'enfler au milieu, puis la ralentir et l'adoucir en finissant.

En général, il n'y a que dans les passages vifs qu'il est permis de la brusquer au commencement et à la fin, ou bien encore quand elle est de peu de durée.

La cadence se marque ordinairement par ce signe *tr* qu'on place au-dessus de la note qui doit être trillée.

1.er Exemple.



2.e Exemple.



3.e Exemple.



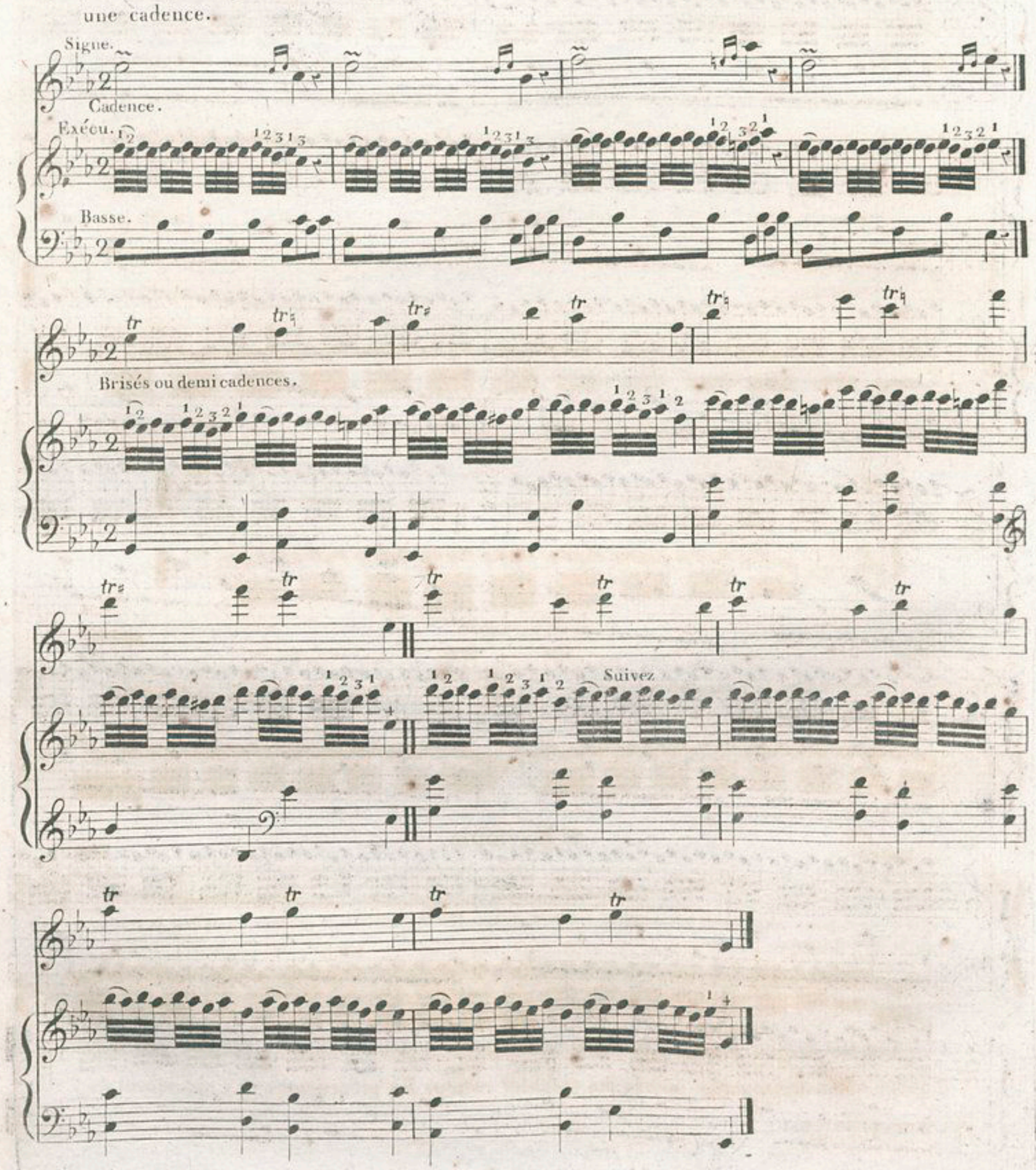
4.e Exemple.



Il y a encore d'autres manières de terminer les cadences, mais comme les auteurs les indiquent ordinairement, on pourra les exécuter comme les précédentes en y appliquant les mêmes principes.

Quoique la cadence ne doive se faire que des deux premiers doigts, je conseille néanmoins aux éleves qui voudraient acquérir une grande agilité de l'exercer de tous les doigts.

Quelquefois aussi on marque les cadences comme un brisé, et les brisés, ainsi que je l'ai dit plus haut, comme les cadences; alors on fait une cadence quand la mesure est assez lente pour la permettre, ou un simple brisé quand on ne trouve pas assez de tems pour faire une cadence.



Exercice pour travailler une longue suite de cadences avec la basse, d'ou il est facile de comprendre qu'il faudra les battre d'autant plus vite qu'on donnera un mouvement plus précipité à l'accompagnement.



Des cadences doubles à la tierce, à la quarte et à la sixte, ainsi que de celles qu'on accompagne en même tems de trilles de la même main, ou d'autres notes en-dessous et en-dessus de la cadence.

Ces différentes cadences sont extrêmement difficiles sur la harpe, et quoiqu'elles ne soient pour ainsi dire que des tours de force qui n'ajoutent guère de charmes à l'instrument; il est cependant très utile de les travailler, c'est un moyen de plus de donner aux doigts l'adresse de vaincre les plus grandes difficultés.

Cadence double à la tierce.



Cadence à la quarte accompagnée de la sixte.



Cadence à la sixte.



Cadence du pouce et du deuxième doigt
en frappant d'autres notes en-dessous avec les autres doigts.

Signe.

Exécu.

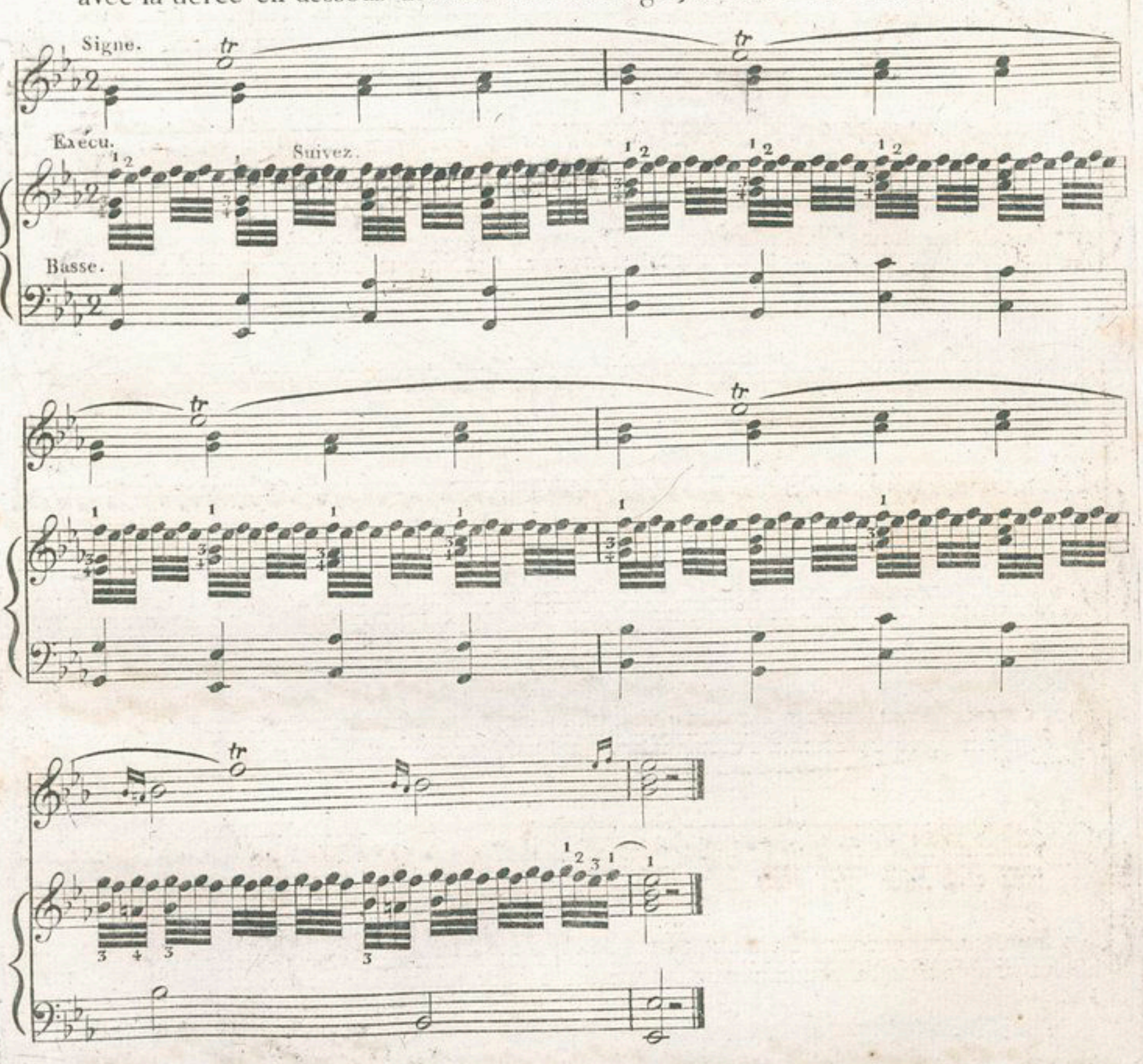
Basse.

Cadence du troisième et du quatrième doigt en frappant d'autres notes en-dessus avec le pouce.



Cadence du pouce et du deuxième doigt

avec la tierce en dessous des deux autres doigts, ou avec des trilles.



VINGT-TROISIÈME LEÇON.

Des sons harmoniques.

On peut faire des sons harmoniques avec le pouce seul de la main gauche, ou avec le pouce et le deuxième doigt réunis, ou avec le pouce et le troisième doigt réunis, et même avec les trois doigts ensemble.

Le son harmonique produit l'octave au-dessus du son de la note pincée à la manière ordinaire.

Pour faire un son harmonique du pouce seul de la main gauche, il faut commencer par tenir les doigts au trois quarts ouverts, et appuyer ensuite fermement le gras de la main sur les cordes, tandis que le pouce placé droit et tendu juste au milieu de celle qu'il veut pincer, doit s'y cramponer de manière qu'en se retirant il lui imprime une vibration assez forte pour en faire sortir un son harmonique.

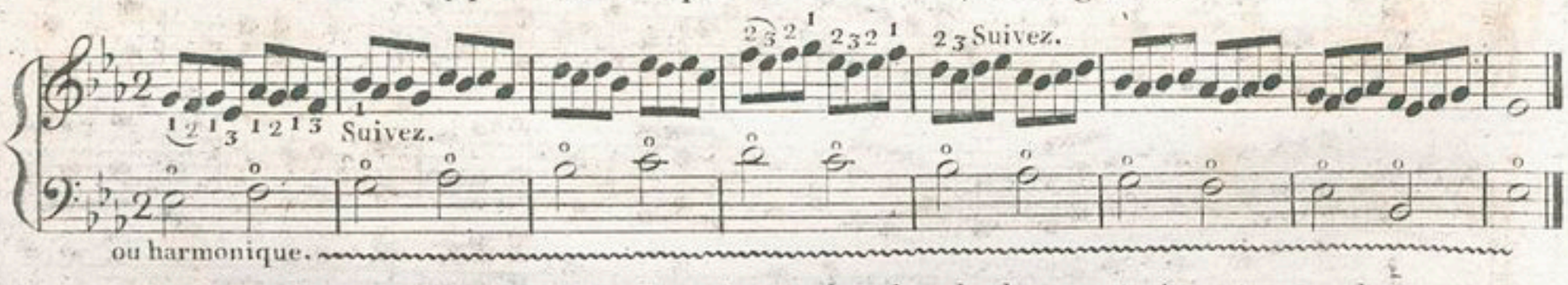
Dans une succession de sons harmoniques, il ne faut pas chercher précisement à pincer les cordes, le pouce doit les attaquer en tombant dessus comme un coup de marteau, par un mouvement souple imprimé par le poignet, et les frapper en s'en éloignant assez pour leur donner le tems de vibrer selon leur valeur musicale, et en poussant la main tant soit peu du côté de la colonne de la harpe.

Comme il est difficile de les trouver au premier abord, il faut les tâtonner pour ainsi dire, et les chercher jusqu'à ce qu'on rencontre le point juste qui donnera le son le plus pur et le plus sonore.

On remarquera qu'une corde qui est élevée par le moyen d'une pédale doit être frappée un peu plus bas que quand elle est à vide.

Le auteurs marquent souvent les sons harmoniques par un petit zéro placé sur la note, ou par le mot *harmonique*, en sou-lignant toutes les notes qui doivent être exécutées de la même manière.

I.er Exemple de sons harmoniques frappés avec le pouce seul de la main gauche.



Il n'est guère possible de monter la main gauche plus de deux ou trois notes au-dessus, ou de descendre plus de deux ou trois notes au dessous de l'exemple précédent, sur-tout si l'on veut obtenir des sons harmoniques qui soient forts et bien nourris.

2.e Exemple.

Musette de Nina.



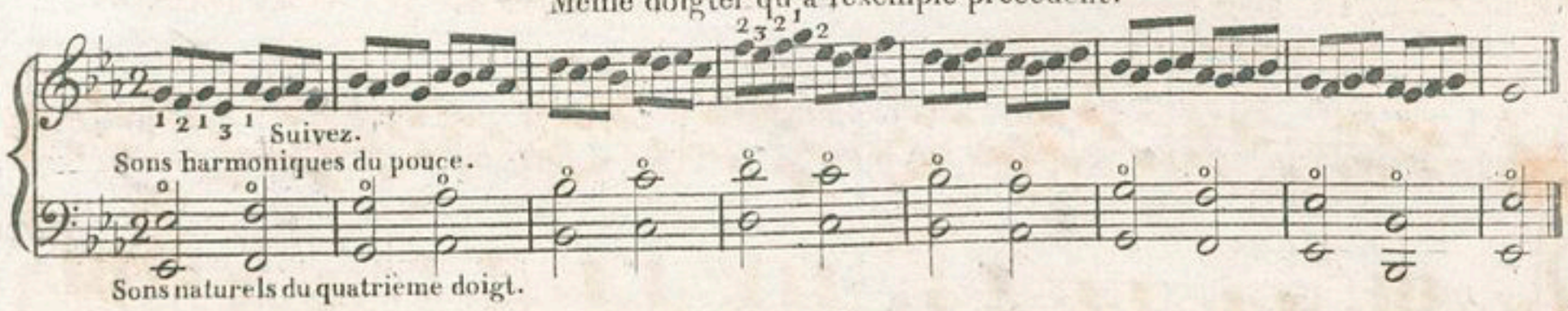
Sons harmoniques du pouce et sons naturels du quatrième doigt.

Souvent on frappe deux cordes ensemble à l'octave, en faisant entendre le son harmonique du pouce seulement, et le son naturel du quatrième doigt, alors il faut appuyer aussi le gras de la main sur les cordes, et faire ensorte que le quatrième doigt pince sa corde tant soit peu avant que le pouce n'attaque la sienne, pour en faciliter l'exécution.

La basse ainsi frappée produit un très bel effet, sur-tout dans un morceau lent, qui exige une expression tendre ou douloureuse.

Ier Exemple.

Même doigter qu'à l'exemple précédent.



2e Exemple.

Trio de Zémire et Azor.

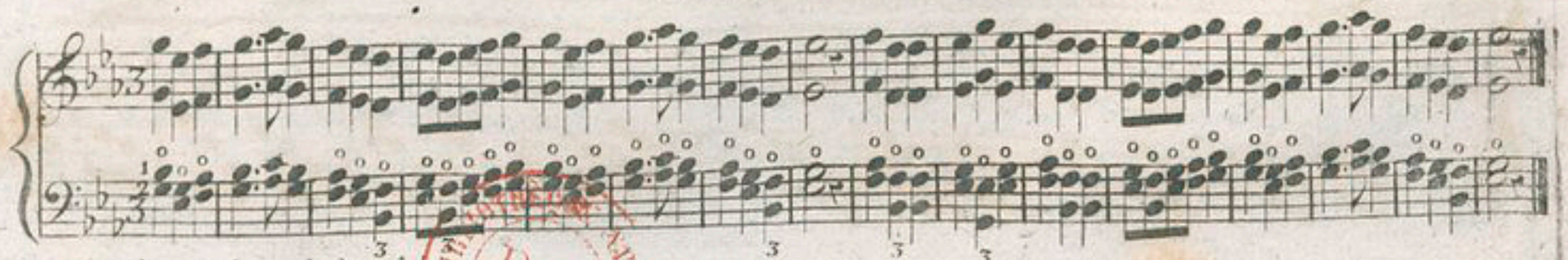
Ah! laissez-moi la pleurer.



Sons harmoniques du pouce, avec le deuxième ou le troisième doigt.

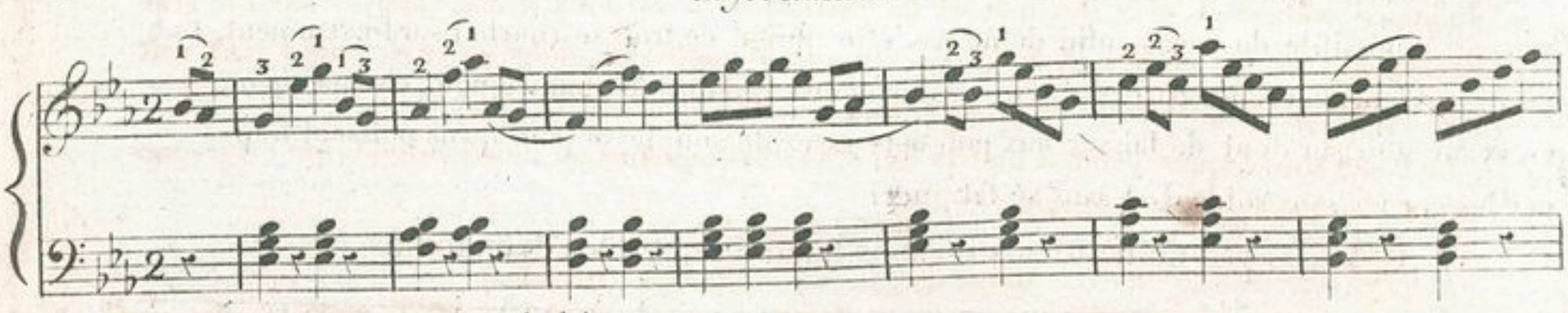
Placez la main comme je viens de l'indiquer, arrondissez ensuite le deuxième ou le troisième doigt en les cramponnant aux cordes, à la manière ordinaire, et pincez-les au moment ou le pouce frappe la sienne, alors le gras de la main également appuyé au milieu des cordes produira nécessairement les sons harmoniques désirés.

Air: *Triste raison.*

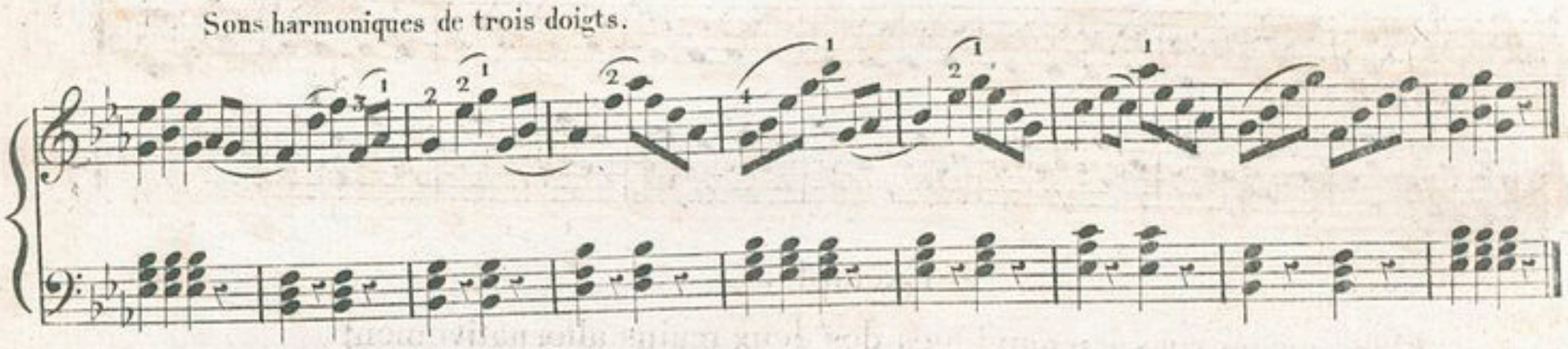


Air des Mystères d'Isis.

Soyez sensible.



Sons harmoniques de trois doigts.



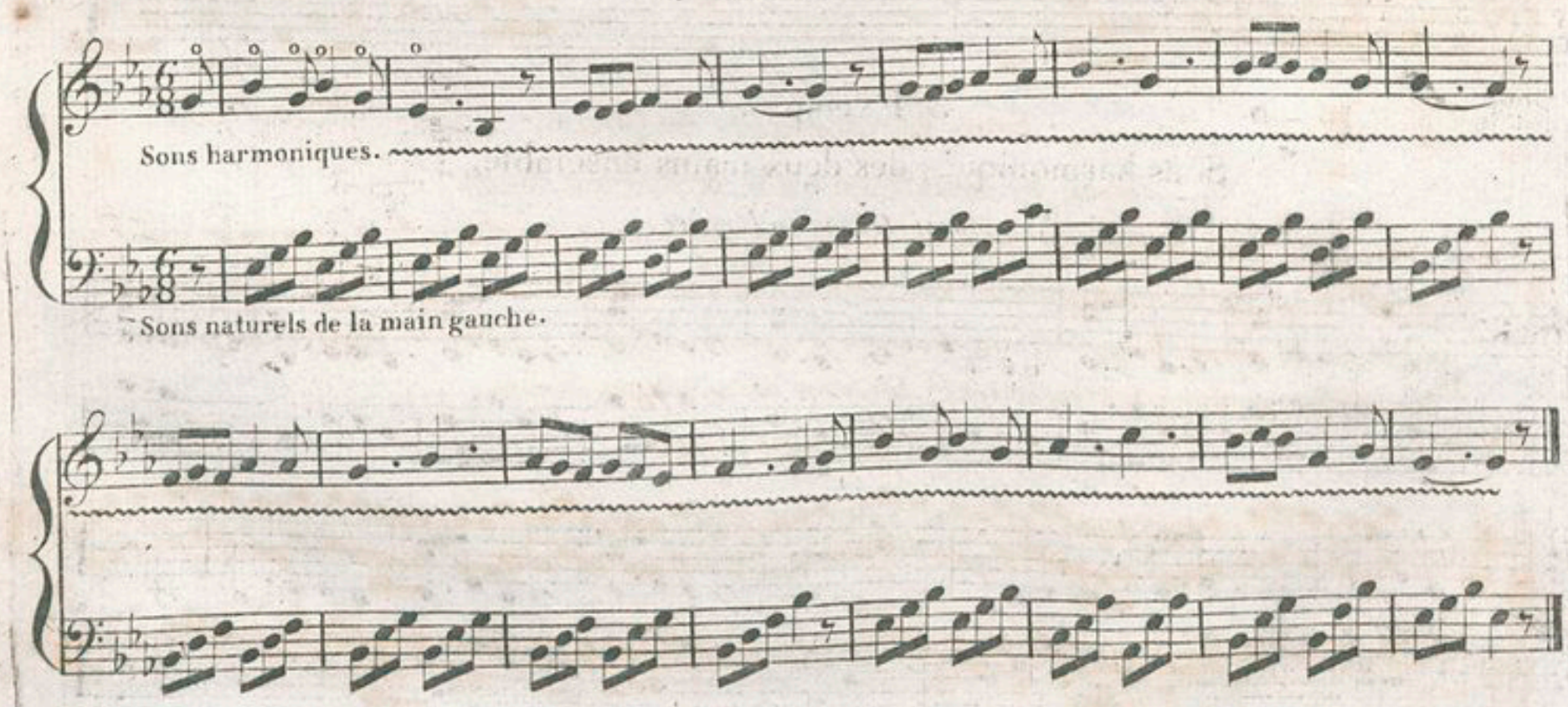
Sons harmoniques de la main droite.

Pour faire un son harmonique de la main droite, il faut également ouvrir les doigts en étendant le pouce sur la corde qu'il veut frapper. Il n'est pas possible d'en faire plusieurs à la fois, parce que sa position ne lui permet d'appuyer le bas du pouce que sur une seule corde et non le gras de la main sur plusieurs, comme on peut le faire avec la gauche.

Ier Exemple.

Sons harmoniques de la main droite seule.

Air: *Il pleut, il pleut bergère.*



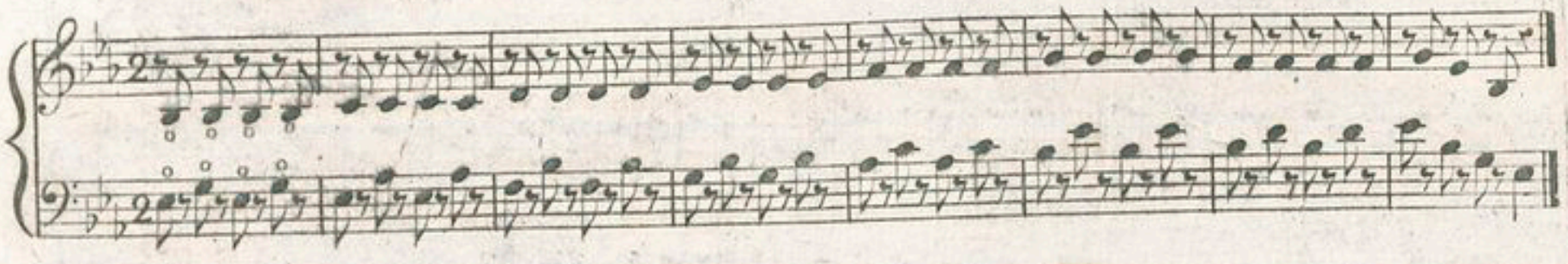
Sons harmoniques.

Sons naturels de la main gauche.

Sons harmoniques des deux mains alternativement.

Pour faire des sons hamoniques des deux mains, il est nécessaire, pour plus de facilité, de mettre la harpe droite sur ses quatre pieds, sans l'appuyer sur l'épaule, en l'approchant le plus près possible du corps, afin de ne pas être obligé de trop se courber sur l'instrument, ensuite, il faut pincer les cordes d'après les principes qui ont été donnés pour chaque main, en ayant soin sur-tout de laisser aux poignets assez de souplesse pour qu'ils puissent frapper les cordes sans roideur et sans se fatiguer.

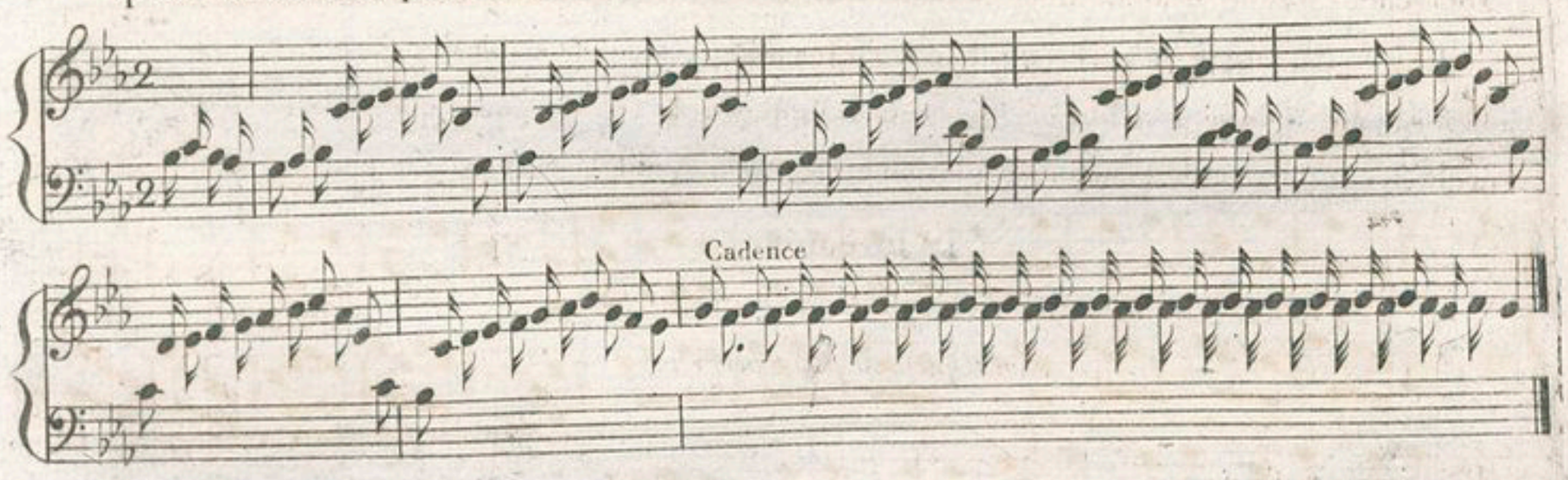
1.er Exemple de batteries en sons harmoniques des deux mains.



2.e Exemple.

Gammes en sons harmoniques des deux mains alternativement.

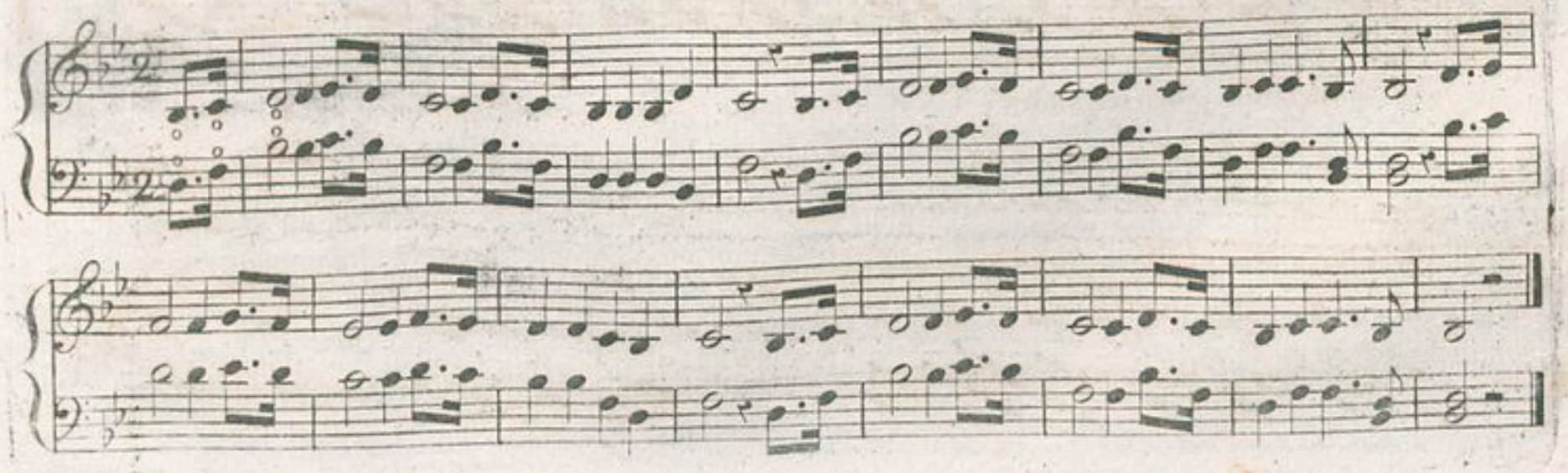
NOTA: Les notes dont la queue est en bas sont pour la main gauche, et les notes dont la queue est en haut pour la droite.



3.e Exemple.

Sons harmoniques des deux mains ensemble.

Air: *Aussi-tôt que la lumière.*



VINGT QUATRIÈME LEÇON.

Des sons étouffés.

Les sons étouffés, qu'on désigne ordinairement par le mot italien *Affogato*, sont plus en usage pour la main gauche que pour la main droite.

On entend par sons étouffés ceux dont on arrête la vibration en appliquant subitement la paume de la main, ou le bout des doigts sur les cordes qui viennent d'être pincées.

Pour étouffer une note avec le pouce de la main gauche, il faut lever le bras vers la console, en étendant les doigts comme si l'on voulait faire un son harmonique; mais au lieu d'appuyer la paume de la main sur les cordes, il faut au contraire l'éloigner pour l'appliquer subitement sur celle que le pouce vient de pincer, afin d'en arrêter la vibration.

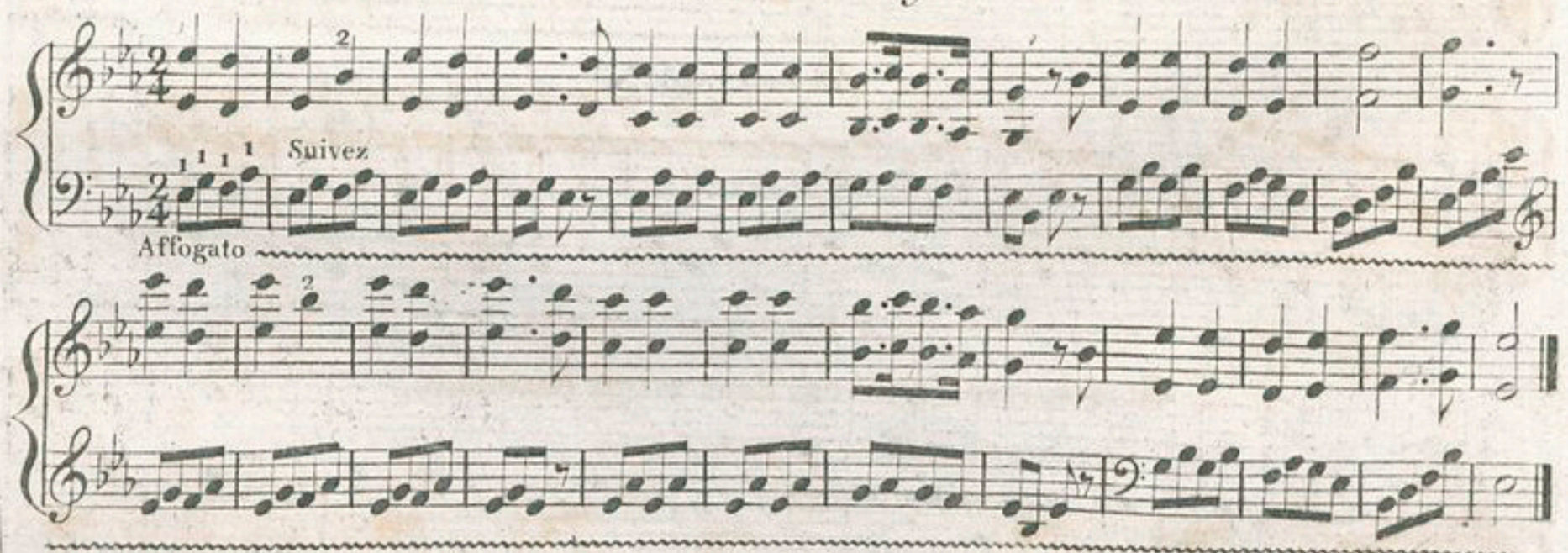
Exemple d'une note pincée du pouce
et étouffée avec la paume de la main.



2e Exemple.

Air de Richard.

Un bandeau couvre les yeux.



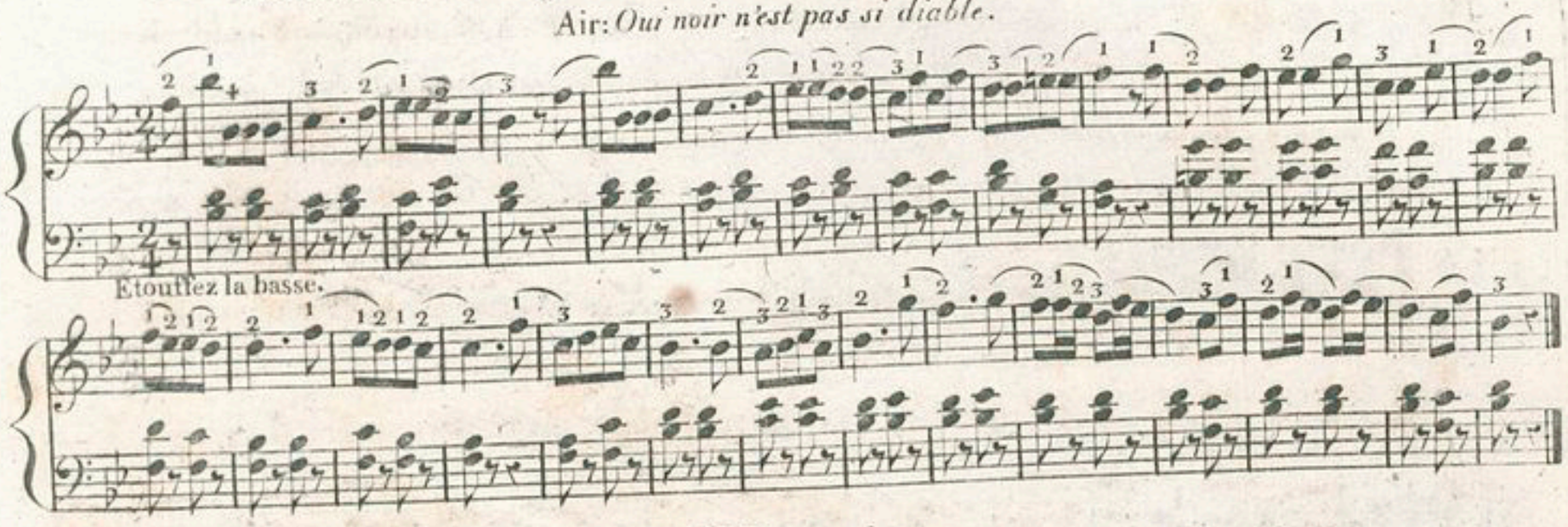
Pour étouffer plusieurs notes à la fois, il faut tenir la main comme je viens de l'indiquer, pincer les cordes à la manière ordinaire, et ouvrir subitement les doigts en étendant à plat la main toute entière sur toutes les cordes de l'octave, afin d'arrêter la vibration de celles qui viennent d'être pincées. Alors les notes d'en haut se trouveront étouffées par la paume de la main, et les notes d'en bas par la position du quatrième et du cinquième doigt.

Commencez d'abord par exercer les deux exemples ci-dessus, en ajoutant la note de l'octave

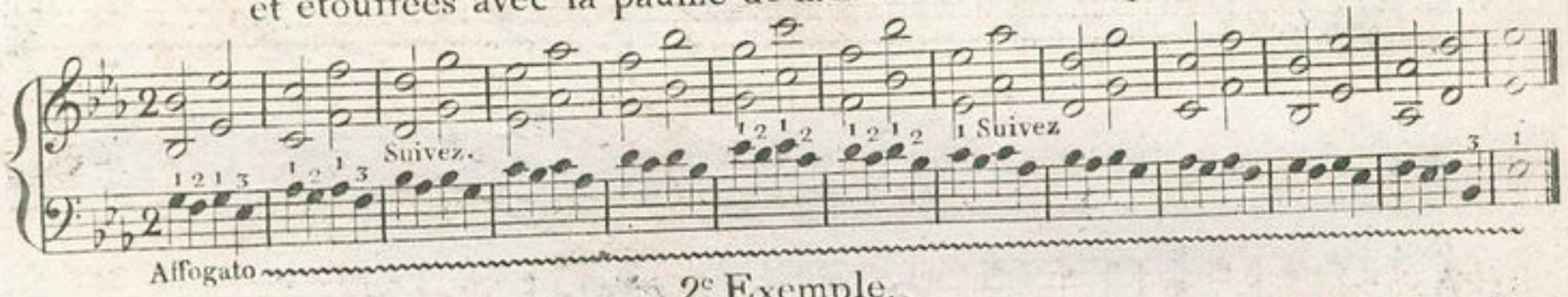
au-dessous, afin d'habituer le pouce et le quatrième doigts à étouffer deux notes ensemble, d'après l'explication que je viens de donner.

Exemple d'intervalles de deux notes
étouffées avec la paume de la main, à la quinte et à la sixte.

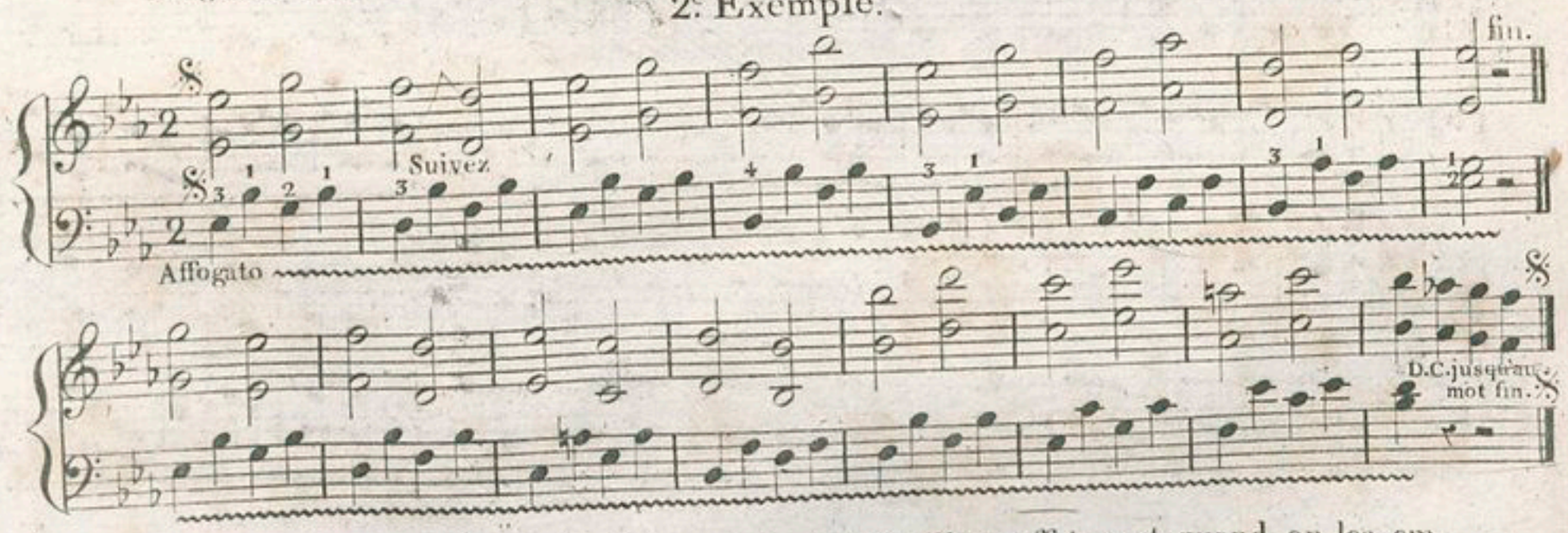
Air: *Oui noir n'est pas si diable.*



Ier Exemple
de batteries pincées avec plusieurs doigts à la manière ordinaire,
et étouffées avec la paume de la main comme les précédens.



2e Exemple.

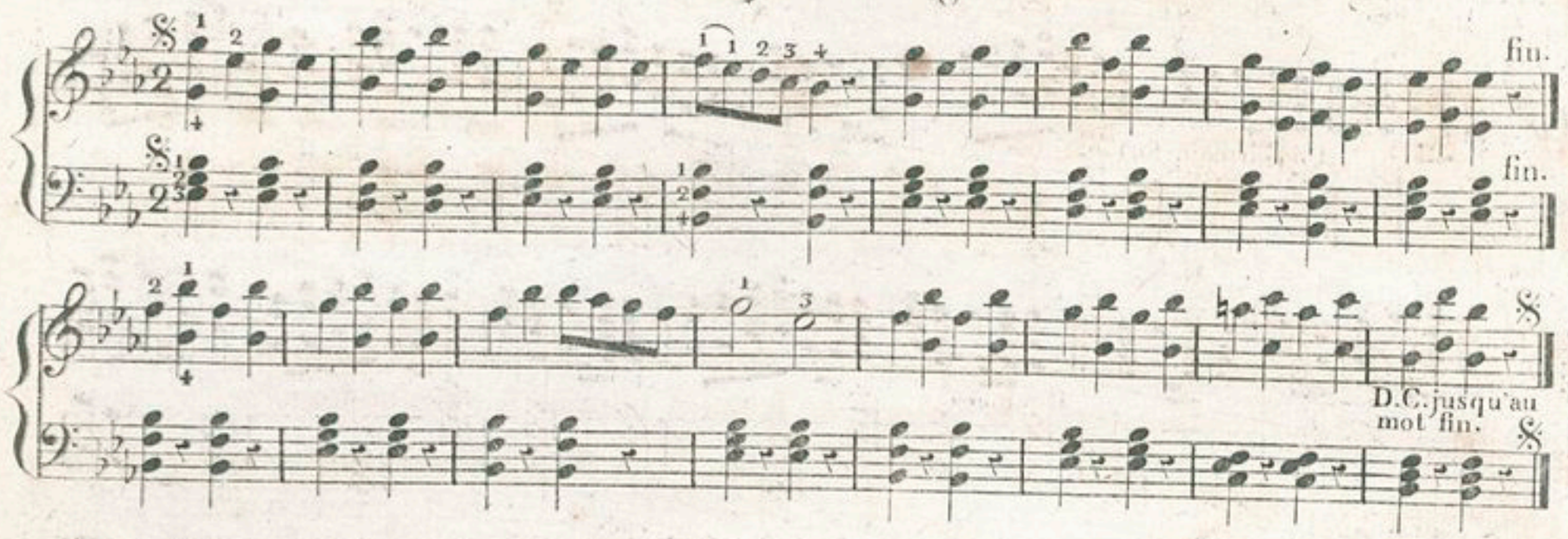


Les occasions ou les sons étouffés produisent le meilleur effet, sont quand on les employe pour imiter le roulement d'un tambour annonçant une marche qui s'avance dans le lointain, et et qu'on entend de plus fort en plus fort, qui ensuite s'éloigne et diminue peu à peu, jusqu'à ce qu'on n'entende plus rien.

Alors il faut avoir soin de bien arpéger les accords, et d'appliquer subitement le gras de la main, en l'étendant aussi tout à plat sur les cordes qui viennent d'être pincées, pour en arrêter la vibration comme je viens de l'expliquer ci-dessus.

Il est encore un autre moyen d'étouffer trois et quatre notes à la fois, c'est d'ouvrir subitement la main et de faire ensorte que le bout de chaque doigt se replace aussitôt sur les cordes qui viennent d'être arpégées, pour en arrêter en même tems la vibration. Cette manière est aussi très usitée, et donne je crois beaucoup plus de grace à la position de la main: au reste, il est bon d'exercer les deux manières, pour être en état d'appliquer, à l'occasion, celle qu'on croira la plus convenable au passage qu'on exécute.

Exemple de trois notes qu'on peut étouffer avec le gras de la main,
ou avec le bout des doigts.



Marche connue, qu'il faut jouer d'abord très piano pour faire croire qu'elle vient de bien loin, ensuite un peu plus fort en augmentant jusqu'au fortissime, et qu'il faut de même diminuer peu à peu jusqu'à ce qu'on n'entende plus rien.

Quatre notes étouffées de la main gauche avec le gras de la main,
ou avec le bout des doigts appliqué sur les cordes qui viennent d'être pincées.



F

Fort.

FFF

Sons naturels bien arpégés.

Un peu moins fort.

F

Diminuez.

mF à moitié fort.

Allez toujours en diminuant jusqu'à la fin.

Affogato.

P

PP

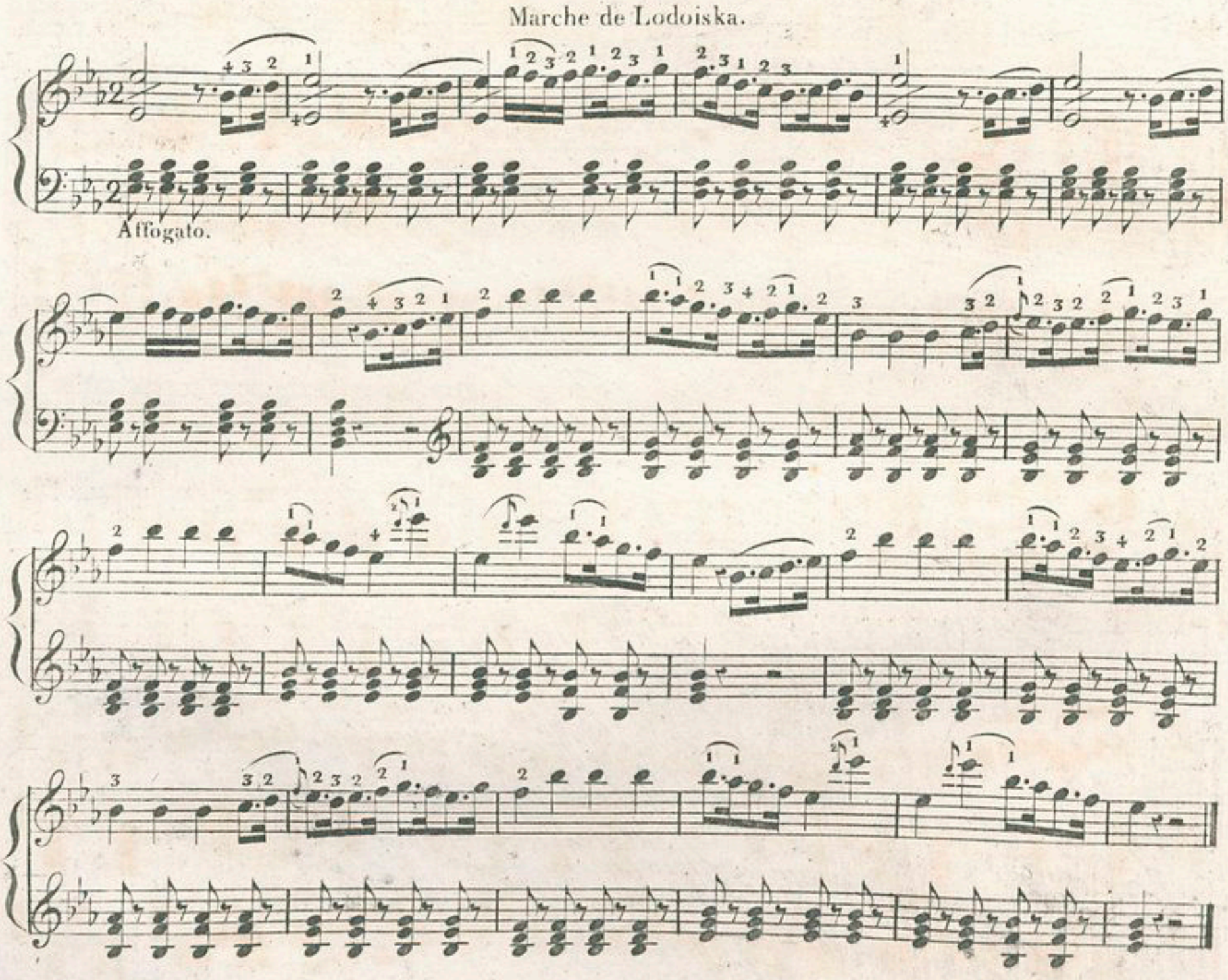
PPP

A compter de cette mesure il faut diminuer de manière que l'on n'entende presque plus rien en finissant.

Il arrive encore assez souvent que la valeur de la note ou bien la rapidité de la mesure ne donne pas le tems d'ouvrir la main pour placer subitement le bout des doigts sur les cordes, alors il faut, sans déranger les doigts de leur position, les remettre précipitamment sur les cordes qu'ils viennent de pincer, en ne les en éloignant que ce qu'il faut pour les laisser vibrer selon leur valeur musicale.

Exemple d'accords étouffés sans déranger la position des doigts.

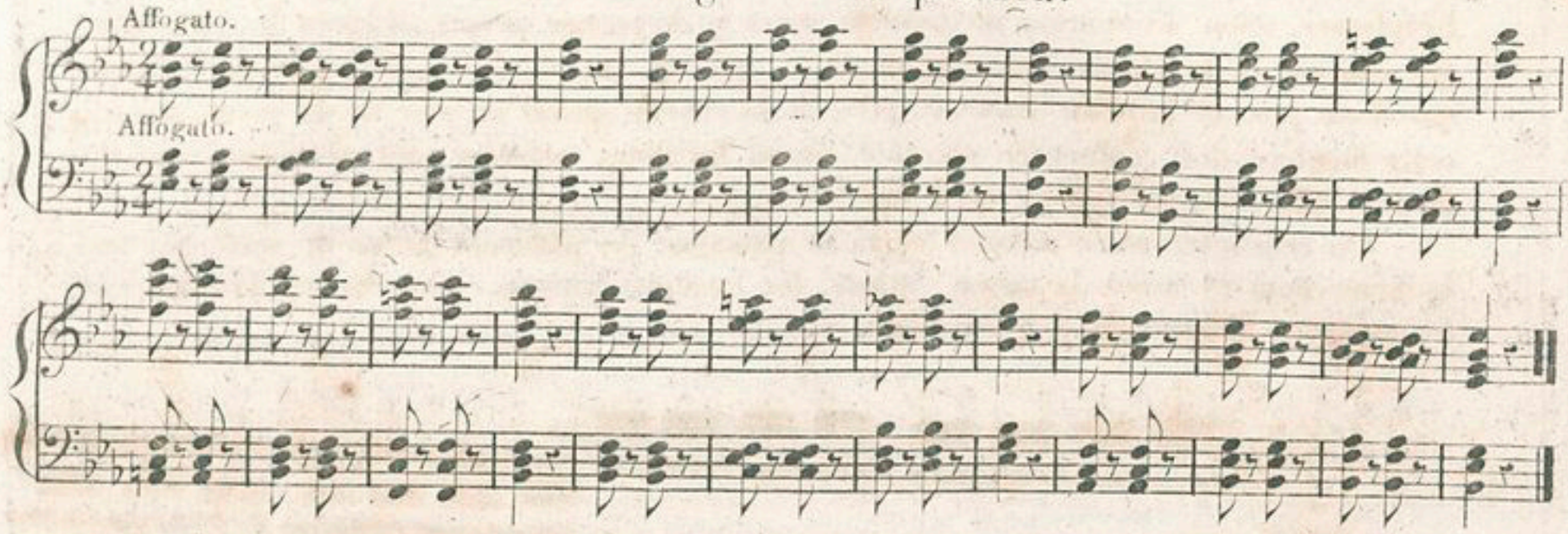
Marche de Lodoiska.



De la manière d'étouffer les sons de la main droite.

Comme la position de la main droite ne permet pas de l'ouvrir pour appliquer la paume de la main contre les cordes, on ne peut étouffer une, deux, trois et quatre notes, qu'en remettant subitement le bout des doigts sur les cordes qui viennent d'etre pincées, comme je l'ai indiqué pour la main gauche dans les exemples précédens.

Exemple pour apprendre à étouffer des deux mains ensemble
plusieurs notes avec le bout des doigts,
sans les déranger de leur position.



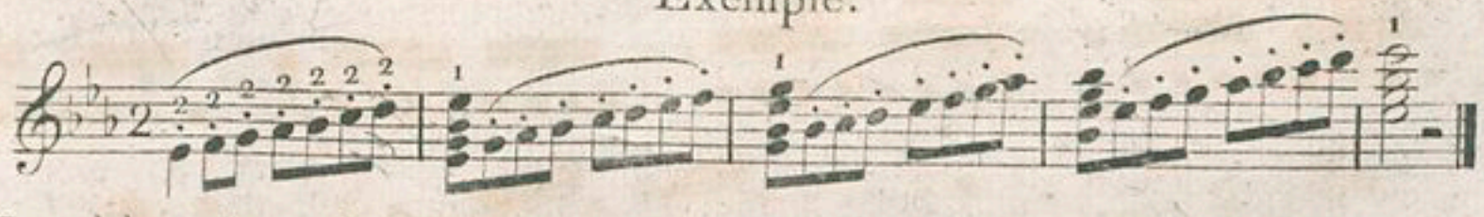
Dans la musique écrite comme aux exemples ci-dessus, on employe souvent le mot *Staccato* pour indiquer qu'il faut pincer les cordes près de la table, afin de leur donner un son plus sec, selon le caractère qu'on veut donner au morceau qu'on exécute.

Souvent aussi l'on rencontre plusieurs notes pointées qui montent ou qui descendent diatoniquement.

Alors le point placé au-dessus est un signe que les auteurs employent pour indiquer qu'elles doivent être étouffées: ces sortes de passages se trouvent ordinairement au bout d'un point d'orgue, ou dans un retard de mouvement, ou dans une rentrée de chant.

Quand les notes pointées montent diatoniquement, il faut les pincer toutes avec le second doigt bien arrondi, et la vibration de la corde pincée se trouve arrêtée par le dessus du doigt qui passe pour prendre la corde suivante.

Exemple.



Quand les notes pointées descendent diatoniquement, il faut également les pincer avec le deuxième doigt; mais c'est le pouce qui vient en arrêter la vibration en tombant sur la corde pincée, à mesure que le deuxième doigt descend pour en frapper une autre.

Exemple.



On se souviendra que cette manière d'etouffer les cordes ne convient qu'à la main droite, parce que sa position ne permet pas d'etendre la paume de la main sur les cordes, comme on a pu s'en convaincre d'après les principes qui ont été dévoloppés.

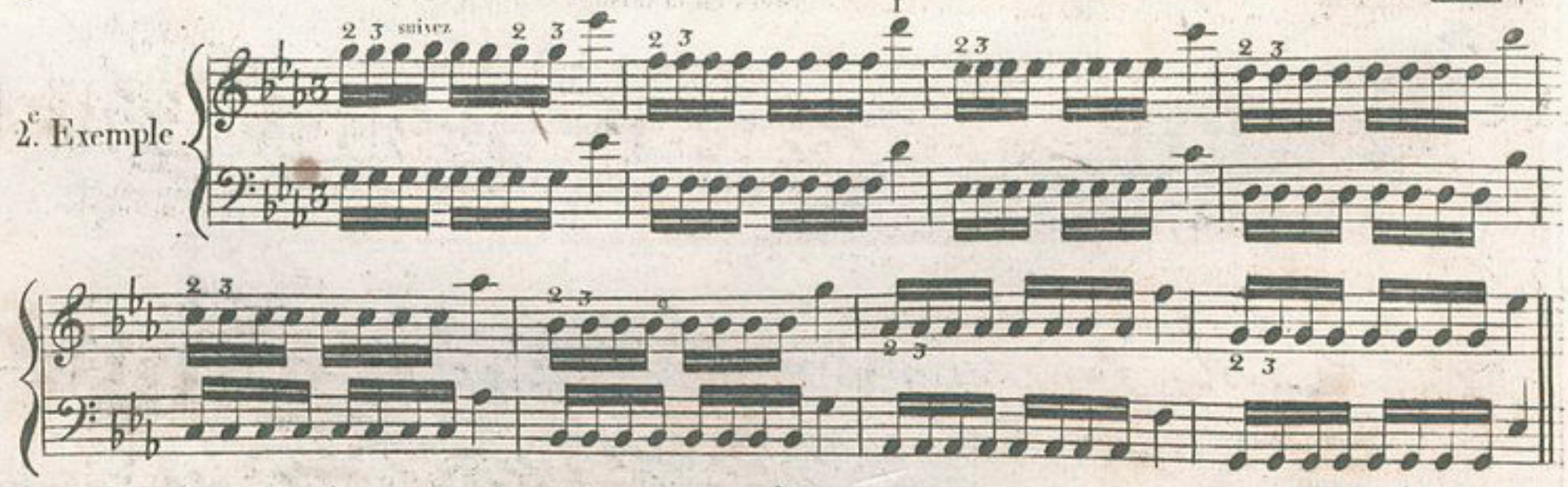
Règle générale; plusieurs notes pointées se font ordinairement avec le deuxième doigt de la main droite, et avec le pouce de la main gauche; alors on les étouffe comme je viens de l'expliquer, selon l'intention de l'auteur, ou si on le juge à propos, d'après le caractère qui convient à la phrase musicale, en ayant soin de pincer les cordes près de la table quand on joue de la main droite, et près de la console quand on joue de la main gauche; cette manière doit s'observer sur tout quand les notes pointées sont accompagnées du du mot *staccato*, qui signifie qu'il faut les piquer.

On rencontre assez souvent certains passages de plusieurs notes de suite portant le même nom et avant la même valeur, les exemples suivans vont donner la manière de les exécuter d'après le doigter chiffré.

1.er Exemple.



2.e Exemple.



3.e Exemple.



4.e Exemple



Leçon particulière
pour apprendre à exécuter les notes soutenues, ou liées, ou syncopées.

Les notes soutenues, ou liées, ou syncopées sont celles qu'il faut faire sentir davantage, puisqu'elles sont les plus longues de la mesure ou elles se trouvent.

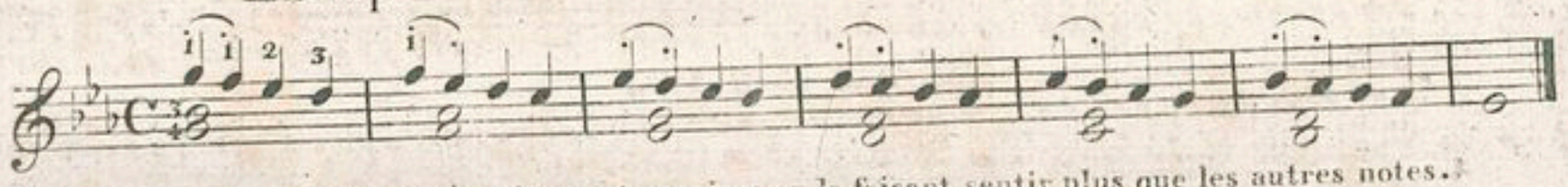
Ces sortes de notes se font toutes de la même manière, et ne peuvent que s'exécuter imparfaitement sur la harpe, parce qu'il n'y a que la voix et les instrumens à vent ou à archet qui ont l'avantage de filer et de soutenir les sons; mais on peut parer à cet inconvénient en employant la manière suivante:

Sur le piano, cette manière consiste à laisser le doigt sur la touche, afin que le marteau restant levé la corde puisse vibrer selon la valeur de la note.

Sur la harpe, au contraire, comme le doigt sert tout à la fois de touche et de marteau, il s'ensuit qu'il faut pincer fortement la corde sans y remettre le doigt, afin qu'elle vibre assez longtems pour remplir autant que possible la valeur de la note qui doit être soutenue, ou liée, ou sincopée.

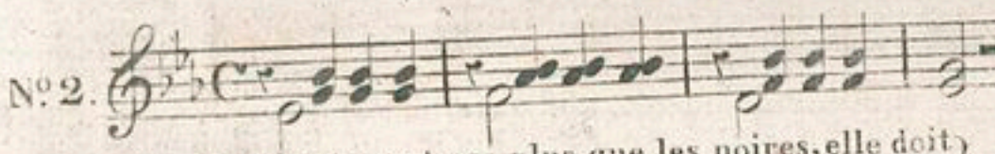
Exemples de notes soutenues ou liées ou syncopées.

N°. 1.



Pincez la ronde sur la première des quatre noires en la faisant sentir plus que les autres notes.

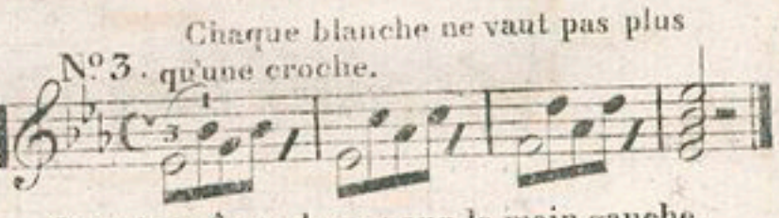
N°. 2.



La blanche ne vaut pas plus que les noires, elle doit seulement être pincée plus fortement que les autres notes.

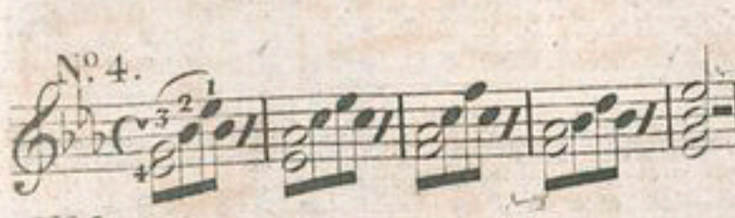
Chaque blanche ne vaut pas plus qu'une croche.

N°. 3.

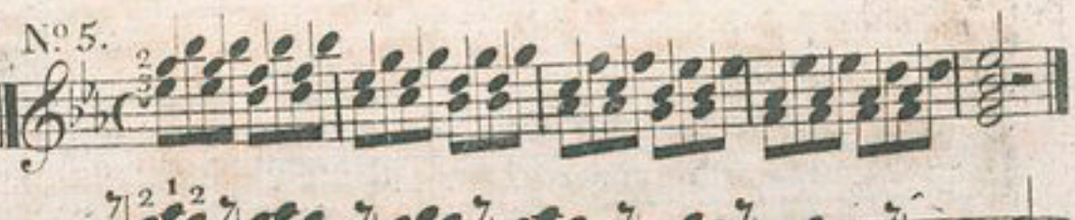


C'est la même chose pour la main gauche.

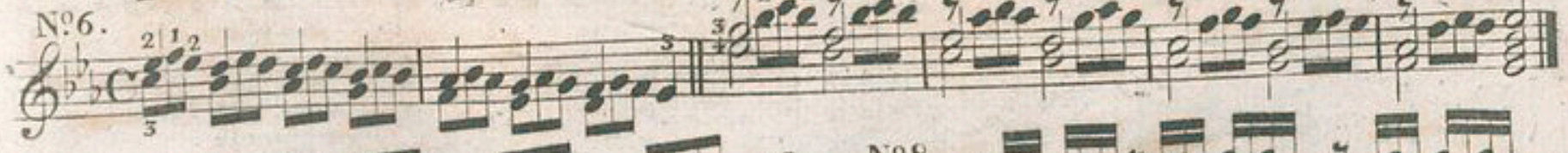
N°. 4.



N°. 5.



N°. 6.



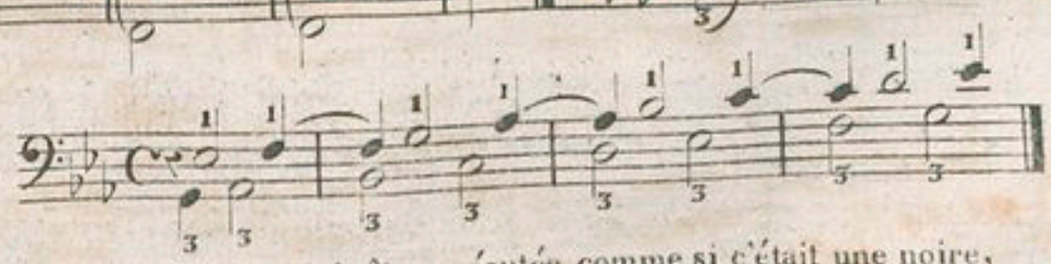
N°. 7.



N°. 8.



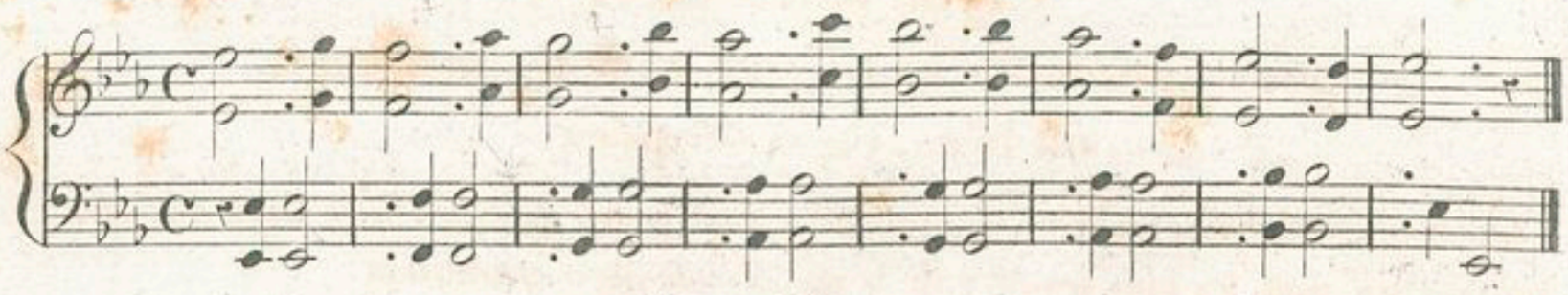
N°. 9.



Chaque blanche doit être exécutée comme si c'était une noire, en observant les regles prescrites pour les notes soutenues.

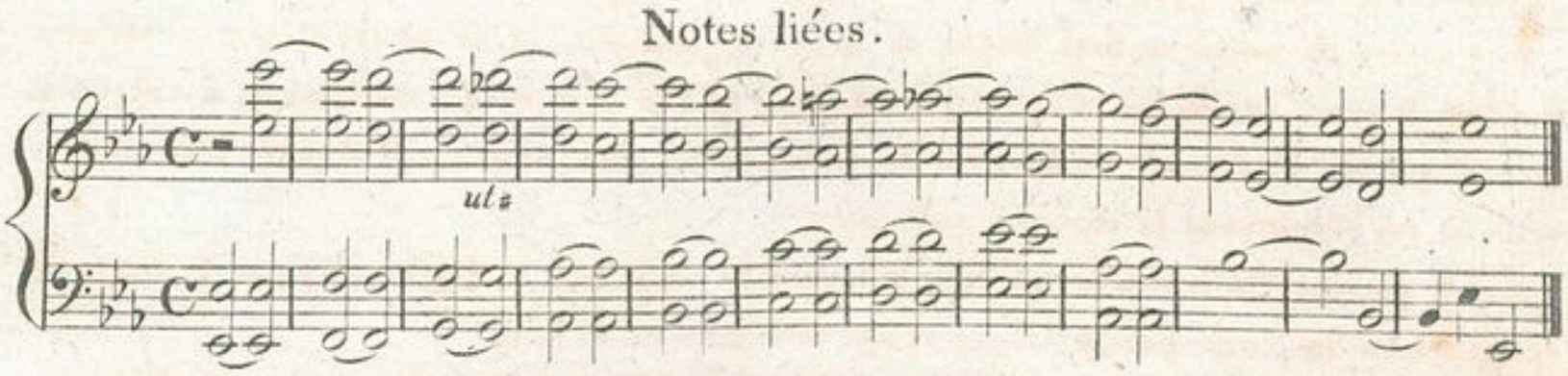
Notes soutenues.

N° 10.



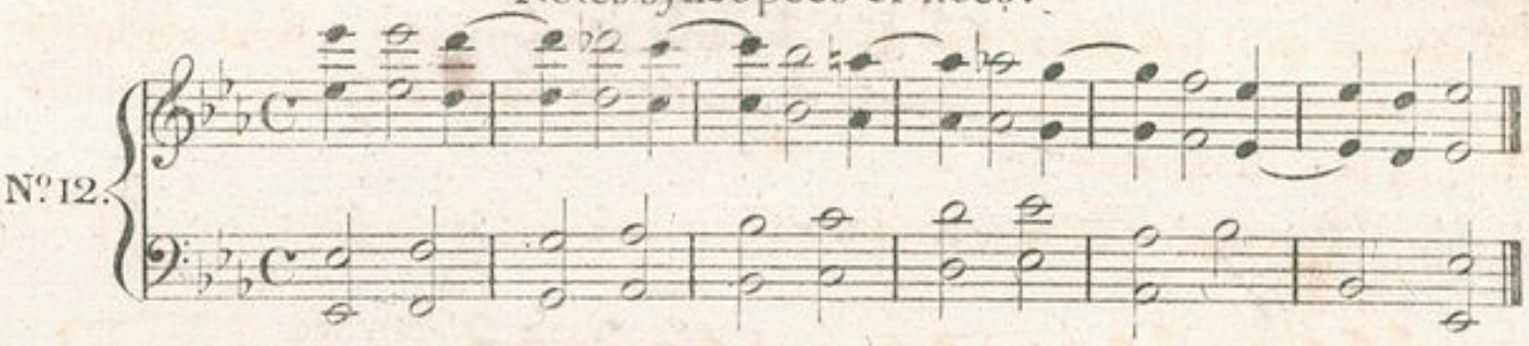
Notes liées.

N° 11.



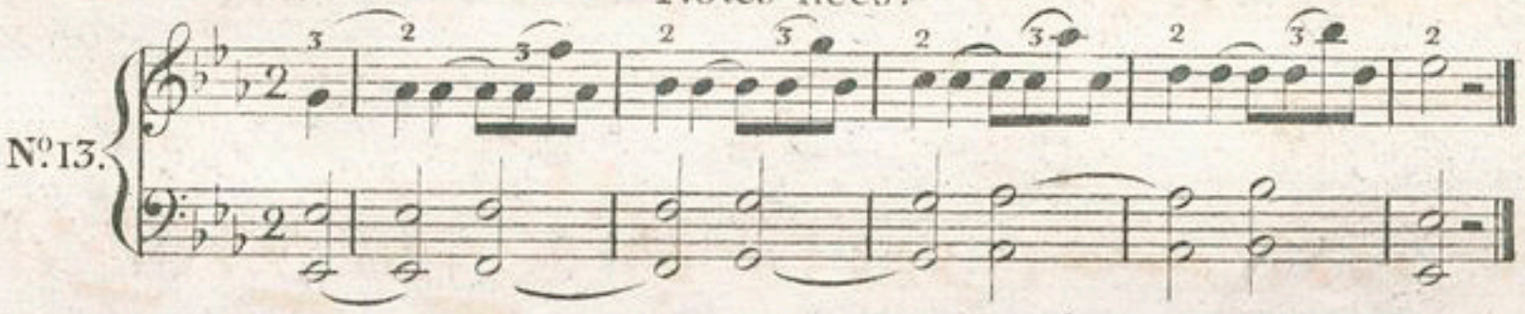
Notes syncopées et liées.

N° 12.



Notes liées.

N° 13.



N° 14.



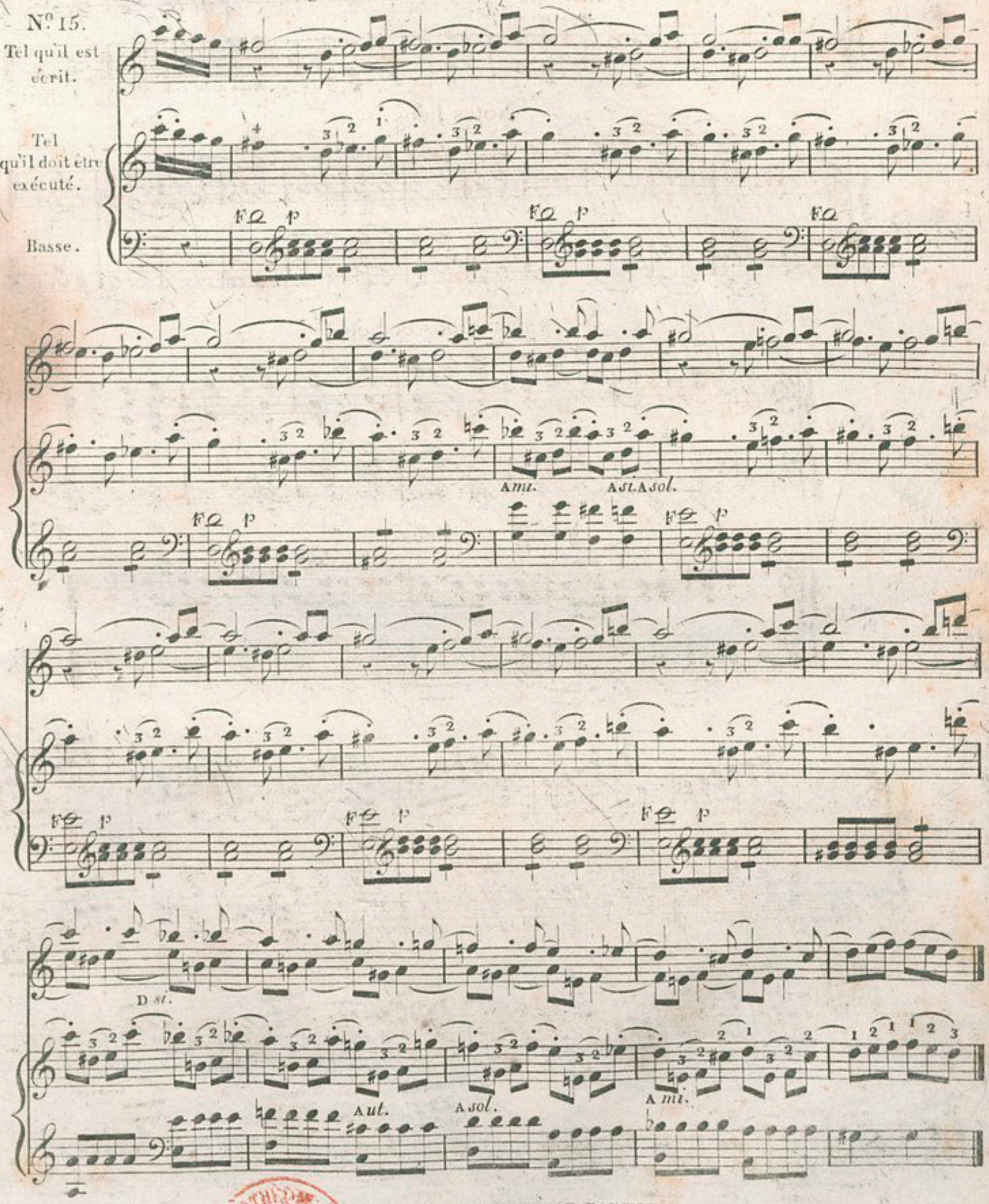
Fragment de l'ouverture d'Iphigénie arrangé tel qu'il doit être joué sur la harpe.

N.° 15.

Tel qu'il est écrit.

Tel qu'il doit être exécuté.

Basse.



FIN DE LA PREMIERE PARTIE.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS R.F.

C

1

Premier Recueil

de la Seconde Partie

DU TRAITÉ GÉNÉRAL

sur l'Art de jouer de la Harpe

par

XAVIER DESARGUS.

Il contient une suite de leçons progressives telles que, petits Préludes, Airs connus avec des variations en forme de Solfèges, Andante, Marches, Airs de danse, Walses variées, Polonaises et Rondeaux; avec le doigté chiffré sur tous les passages à l'usage des commençans.

Prix 9ᶠ.

Propriété de l'Auteur.

Déposé à la Direction.

A PARIS,

Chez { l'Auteur, *Rue du Port Mahon, N.° 3, près celle de la Michodière.*
Lafillé, *M.d de Musique, Rue Vivienne, N.° 6.*
Carli, *M.d de Musique, Boul.d Montmartre, N.° 14.*
Bruloy Gerdret *M.d de Musique, Rue du Bac N.° 28.*

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS R.F.

Vm.8 T.19 (2,1)

AVERTISSEMENT.

Ce Recueil contient une suite de leçons progressives telles que, petits préludes, airs connus, andante, airs de danse, walses, polonaises et airs variés en forme d'études, avec le doigté indiqué sur tous les passages.

J'ai cru devoir placer beaucoup d'airs de ce genre dans ce Recueil, parceque l'expérience m'a prouvée que quand il fallait adapter un doigté convenable aux phrases musicales qui présentent un caractère vif et léger, les élèves éprouvaient bien plus de difficultés que pour exécuter les traits qu'on rencontre ordinairement dans les sonates.

Cependant avant d'entreprendre l'étude de ce Recueil, il faut non seulement avoir bien travaillé les principaux exercices contenus dans les quinzes premières leçons de la première partie de cet ouvrage, mais en même tems continuer l'étude des leçons suivantes, car pour obtenir un vrai talent sur la harpe, il est indispensable de pratiquer tous les jours les exercices relatifs au maniement des pédales, aux gammes, aux arpéges, aux cadences, aux sons harmoniques et aux sons étouffés.

Alors par ce travail les doigts parviendront à acquérir l'agilité nécessaire pour exécuter les traits les plus difficiles; tandis que les airs chantants leur donneront la clef de tous les doigtés possibles.

Pour s'habituer à bien observer la mesure, il faut connaître la signification des mots italiens employés ordinairement pour indiquer l'expression des différents caractères et des mouvements qui conviennent aux morceaux qu'on veut exécuter.

C'est ce qui se trouve expliqué dans le tableau ci-après.

Des mouvemens et de leur expression.

Termes Italiens.	Significations.
LARGO	Le plus lent des mouvemens.
LARGHETTO	Un peu moins lent que Largo.
ADAGIO	Moins lent que Larghetto. Mouvement tendre et pathétique.
GRAVE	Gravement, ce qui indique plus de sévèrité.
LAMENTABLE	Mouvement de tristesse.
ANDANTE	Moins lent que Ladagio, d'une expression moins sévère.
AFFETTUOSO	Mouvement moyen entre L'andante et l'Adagio.
AMOROSO	Tendrement. Mouvement lent et doux.
CANTABILE	Mouvement qui exige beaucoup de goût et de sensibilité.
ANDANTINO	Un dégré de lenteur de plus que l'Andante.
MODERATO	Mouvement moyen entre le gai et le lent.
GRAZIOSO	Gracieusement, avec sensibilité.
ALLEGRO	Gai. Son expression varie suivant les modifications que lui donnent les différens mots dont il est par fois accompagné, telsque Fieramente, Fièrement: Maestoso, Majestueux: Brillante, Brillant: Agitato, Agité: Moderato, Modéré: ces sortes de modifications s'ajoutent aussi à d'autres mouvemens, et les changent selon leurs qualités.
ALLEGRETTO	Moins vite qu'Allegro, son expression doit avoir plus de grace.
VIVACE	Vif, animé plus de feu que l'Allegro.
PRESTO	Plus encore que le Vivace.
PRESTISSIMO	C'est le dernier dégré de vitesse.
ASSAI	Ce mot signifie qu'il faut ajouter quelque chose de plus vif ou de plus lent au mouvement ou il est employé, tel que Allegro assai, ou ou Largo assai.
COMMODO	Mouvement que l'on juge le plus convenable à la phrase ou au morceau qu'on exécute.
CON BRIO	Ajoute encore de la force et de la vivacité.
CON MOTO	Ajoute plus de chaleur et d'agitation.
CON EXPRESSIONNE / CON EXPRESSIVO	S'ajoutent à une phrase ou à un morceau tout entier, pour y donner un caractère particulier d'expression.
SOSTENUTO	Pour soutenir le même mouvement jusqu'à la fin.
MESTO	Triste et faible.
MEZZA VOCE	A demi voix, à moitié fort.
SCHERZANDO	Exige une manière badine et légère.
TEMPO DI MARCIA	Indique un mouvement de marche.
TEMPO DI MINUETTO	Mouvement de menuet, trois tems bien égaux.

NON TROPPO F ALLEGRO P. . . . Pas trop fort, pas trop vite, pas trop doux :

MOLTO DI MOLTO ALLEGRO F. . . Signifie beaucoup, c'est-à-dire très vite, très fort .

UN POCO F ALLEGRO . . . . . Un peu fort, un peu vite .

LEGATO . . . . . Notes ou passages liés .

SEMPRE . . . . . Toujours .

SEGUE . . . . . Suivez .

Il est essentiel en même tems de s'attacher à bien connaître et à observer tous les signes qui servent à donner des nuances à la musique .

Ces signes sont un P, c'est-à-dire qu'il faut adoucir son jeu; deux PP, qu'il faut jouer encore plus doux; et trois PPP, le plus doux possible .

Le mot DOLCE a la même signification que le mot PIANO .

Un POCO F, qu'il faut jouer un peu fort; un MEZZO F, à moitié fort; un F, tout-à-fait fort; deux FF, le plus fort possible .

Les lettres RF signifient qu'il faut subitement enfler le son .

Le mot RITARDENDO . . . . Qu'il faut diminuer le mouvement pour jouer un peu plus lent .

Le mot CRESCENDO . . . . Annonce qu'il faut jouer en augmentant depuis le plus doux jusqu'au plus fort: Il se marque souvent ainsi . 

Les mots SMORZANDO ou DIMINUENDO . . . . Signifient qu'il faut laisser mourir le son peu à peu, depuis le plus fort jusqu'au plus doux: On le marque souvent ainsi . 

STACCATO . . . . . Signifie à la harpe qu'il faut pincer les cordes près de la table .

AFFOGATO . . . . . Qu'il faut étouffer les sons .

C'est par l'observation de tous ces différens signes, qu'on pourra aussi apprendre peu à peu à faire usage de la pédale de la soupape, et à l'employer à propos, soit en l'agitant pour lourer et onduler les sons, soit en l'ouvrant subitement et en l'accrochant si l'on veut, pour donner plus de force et de vigueur à la phrase musicale, selon le caractère qui lui convient .

Quand aux signes de convention, tels que les renvois et autres qu'on rencontre ordinairement dans la musique, ils seront tous expliqués dans les leçons suivantes, à mesure qu'on en trouvera l'occasion, afin que les élevès puissent s'y habituer peu à peu en les pratiquant .

NOTA . Tous les morceaux de musique contenus dans cette seconde partie, porteront le nom de leur auteur .

PREMIER RECUEIL

DE LA SECONDE PARTIE

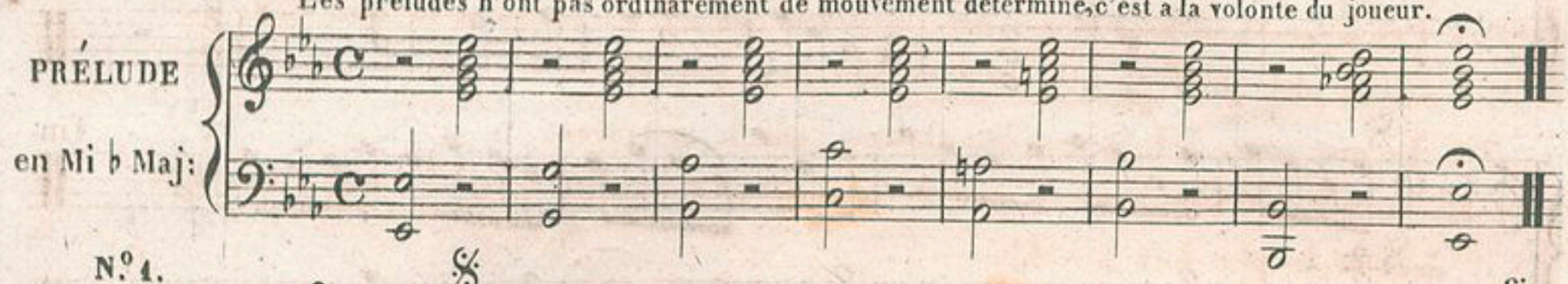
DU TRAITÉ GÉNÉRAL SUR L'ART DE JOUER DE LA HARPE.

PAR XAVIER DÉSARGUS.

Prix 9.f

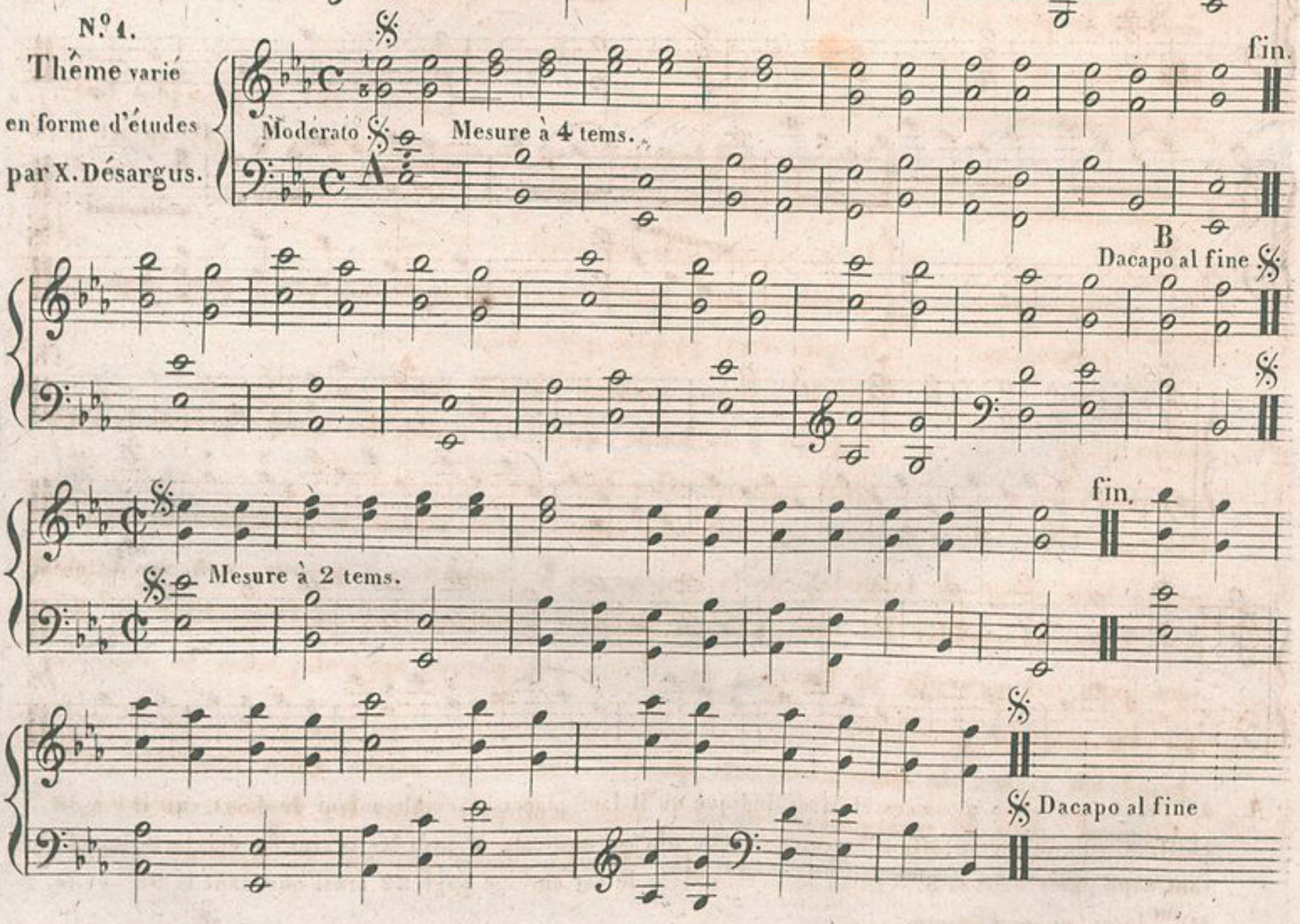
Les préludes n'ont pas ordinairement de mouvement déterminé, c'est à la volonté du joueur.

PRÉLUDE en Mi ♭ Maj:



N.o 1.

Thême varié en forme d'études par X. Désargus.



A. Voyez la 15.me leçon de la 1.re partie de cet ouvrage page 51 sur la manière de tenir la main gauche.

B. Les mots italiens et les deux signes 𝄋 indiquent qu'il faut recommencer le morceau en reprenant à l'endroit ou se trouvent les mêmes signes jusqu'au mot Fin.

1.e Var:

2.e Var:

A. Un cercle qui réunit plusieurs chiffres, indique qu'il faut placer ensemble autant de doigts qu'il y a de chiffres sous le cercle, afin d'exécuter chaque phrase musicale d'après les règles du doigté, telles qu'elles sont expliqueés dans la 8.me leçon de la 1.re partie de cet ouvrage page 22 ainsi que dans la 9.me et la 10.me leçon, pages suivantes.

B. Deux points placés sous un cercle au dessus de deux notes qui descendent ou qui montent diatoniquement, indiquent qu'il faut glisser le pouce d'une corde sur l'autre en descendant et les autres doigts d'une corde à l'autre en montant d après les principes expliqués dans la 11.me leçon de la 1.re partie de cet ouvrage page 32 sur la manière de couler le pouce en descendant et les autres doigts en montant.

fin.

Dacapo al fine.

3.e Var:

fin.

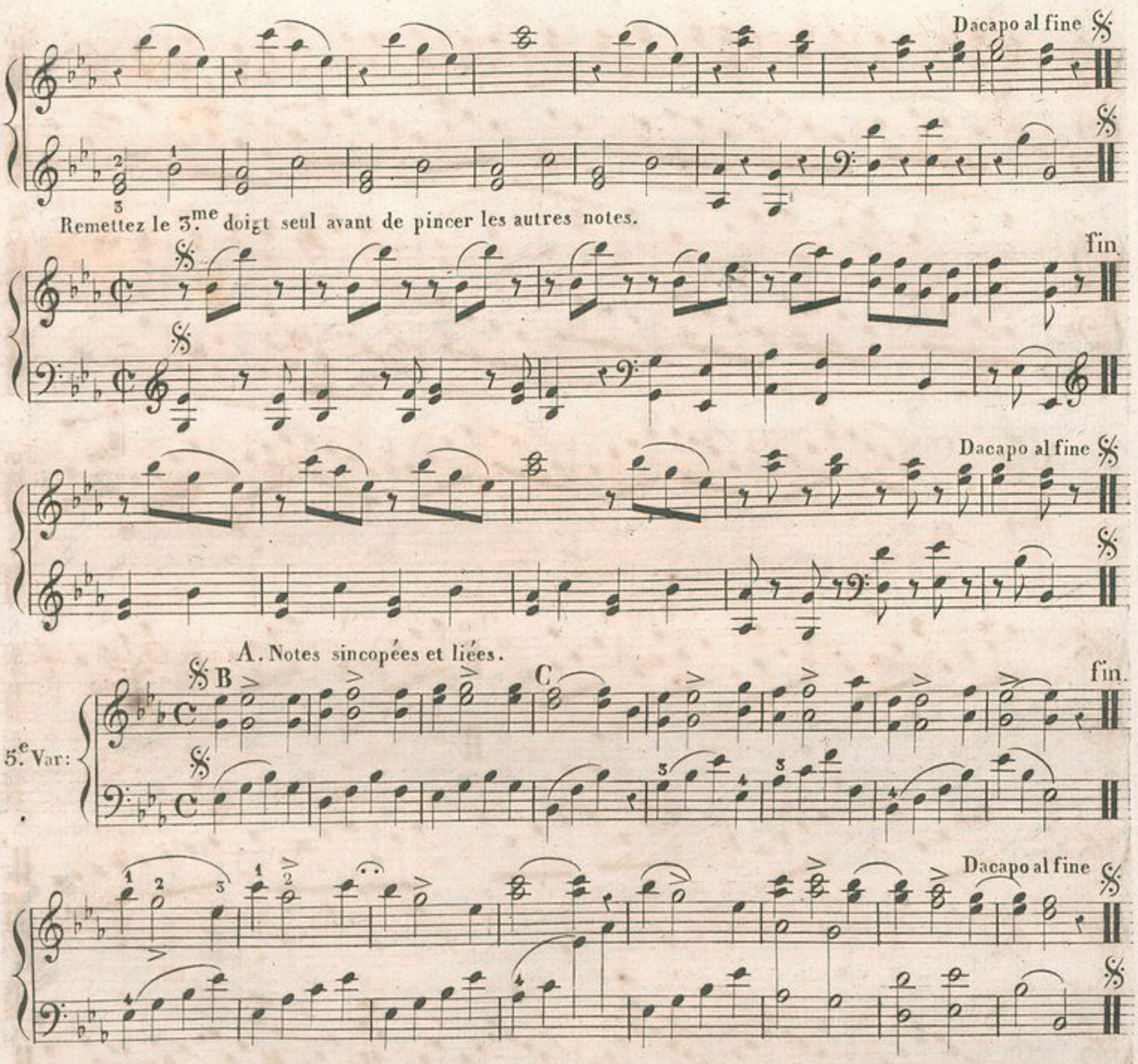
Dacapo al fine.

fin.

Dacapo al fine.

4.e Var:

fin.



A. Voyez la leçon particulière relative aux notes soutenues, sincopées ou liées; 1.re partie de cet ouvrage page 108.

B. Ce signe > indique qu'il faut pincer la note sincopée plus fort que les autres, afin d'en faire sentir la valeur.

C. Deux notes qui portent le méme nom, n'en forment qu'une seule, quand elles ont une liaison qui les réunit; alors on ne pince que la première des deux notes un peu plus fort, afin de faire mieux sentir les deux: il en est de même pour les accords, on ne pince que le premier des deux accords qui sont liés.

fin

Dacapo al fine

6.e Var:

Passez la gauche par dessus la droite.

fin.

A

Dacapo al fine

Dacapo al fine

fin.

Dacapo al fine

A. Une ou plusieurs barres telles que 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 sont des abréviations qu'on emploie pour indiquer qu'il faut répéter les mêmes notes pour compléter la mesure, soit croches simples, ou doubles ou triples croches.

ut♯

fin.

7.e Var:

FF

D.C.

fin

Dacapoalfin.

8.e Var:

2 3 fin.

1 2

Ritardando

Dacapo al fine

fin.

Ritardando

D.C.

9.e Var:

fin.

Dacapo al fine

fin.

Dacapo al fine

PRÉLUDE
en Ut Min:

D G D G

fin.

N.°2.
Thême en Ut Min:
varié en forme d'études
par X. DES:

Andante.

Dacapo al fine

Les notes pointées à la basse se font avec le pouce seul.

fin.

1.e Var:

trois croches pour deux.

Dacapo al fine

2.e Var:

fin.

Dacapo al fine

3.e Var:

fin.

Dacapo al fine

4.e Var:

fin.

Dacapo al fine

5.e Var:

ff

fin.

Dacapo al fine

PRÉLUDE
en Si ♭ Maj:

A.la.

N.o 3.
THÊMA
en Si ♭ Maj: varié
par X.DES:

Andante

Mesure à 3 tems.

fin.

Dacapo al fine

fin.

Mesure à $\frac{3}{8}$.

Dacapo al fine

fin.

1.e Var:

Dacapo al fine

Dacapo al fine

fin.

Dacapo al fine

fin.

2.e Var:

D.C. 𝄋

fin.

D.C. 𝄋

3.e Var:

fin.

D.C. 𝄋

fin.

Grazioso. Mesure à 𝄋.

N.° 4.

fin.

Dacapo al fine

1.e Var:

fin.

Dacapo al fine

2.e Var: FF Fin.

Dacapo al fine

N.o 5.
ANDANTE
de
MOZARD

1.er R.l

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

Air italien, sul margine d'un Rio.

N.°6.

Andantino

Dolce legato

Petits oiseaux, air de Rigel.

N.°7.

Grazioso

MF.

FF

Air, ah! vous dirai-je maman. Varié par X. DÉS.

N°. 8.

Moderato

Dacapo.

1re. Var.

Dolce legato.

FIN.

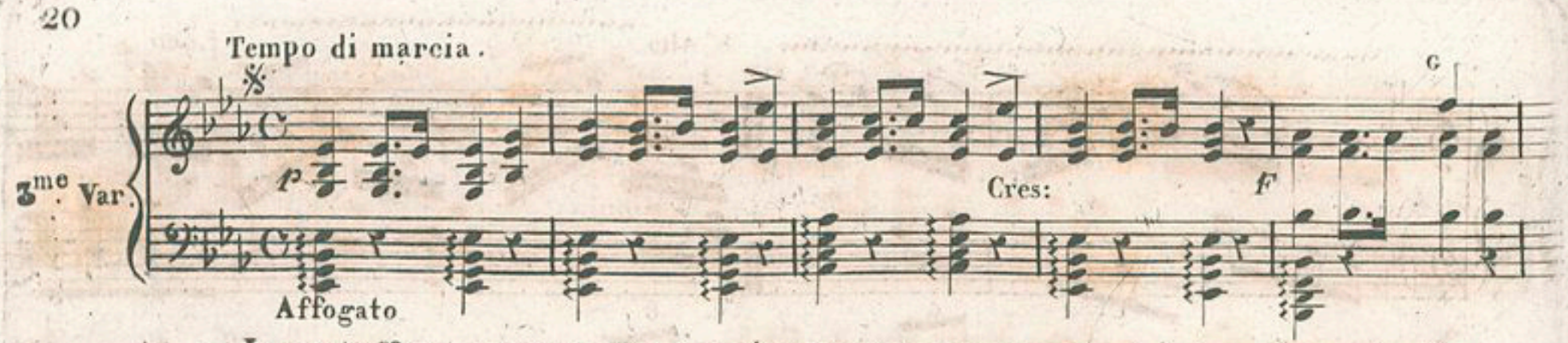
Dacapo

2e. Var.

Moderato.

FIN.

Dacapo



Le mot affogato indique qu'il faut étouffer tous les accords qui sont accompagnés d'une barre. Voir la manière d'étouffer une ou plusieurs notes 1re. partie 24me. leçon page 100. 101. 102. 103.



Toutes les notes marquées d'un o se font en sons harmoniques c'est ordinaire-ment le signe qu'on emploie pour les indiquer. Voir la manière de les faire 1re. partie 23me. leçon page 95.

A. Le signe 8a. alta ~~~ placé au dessus d'une suite de notes, indique qu'il faut jouer une octave au dessus tout le passage sur lequel il s'étend, jusqu'à ce qu'on rencontre le mot loco qui annonce qu'il faut jouer les notes telles qu'elles sont écrites.

8ª Alta. FIN Loco

Dacapo al fine.

Walse de la Reine de Prusse.

N°. 9.

FIN.

Dolce legato.

Sons har-

- moniques.

Dacapo al fine.

1.er R.

RONDEAU arrangé pour la harpe d'après Nicolai par X. DES.

N.° 10.

Allegretto

p

FF

fin

F

Mf. A.la. *Cres.*

FF

Mf.

Lent

N.° 11.

AIR:
des mystéres
d'Isis.

Grasiozo. dolce legato.

mF.

F.

mF.

F.

FF.

8 alta. loco

mF

mF

FF

1.er R.l

Rondeau de Mozard.

N.º 12.

p *F* *FF* *p* *FF* *p* *F* *p* *FF*

8alta loco

8alta loco

8alta loco

8alta loco

Prélude en Sol min:

A. fa.

Air des folies d'Espagne varié en forme d'étude par X. DES.

N.° 13. Thêma. A fa.

D. fa.

D. fa.

1re. Var:

2me. Var: Grazioso.

8 Alta. mim

Poco allegro

3me Var

FF

Poco lento.

4 Var: exercice de Cadences

A fa.

8 alta

loco.

A

5 Var:

8Alta.

Allegretto.

6me Var.

8Alta ..... Loco.

Grazioso.

7me Var:

P

sons harmoniques du pouce de la main gauche et sons naturels du 4me. doigt.

Ritard.

Tempo.

Allegro.

8me Var.

8 Alta

Loco

FF

8 Alta

Loco

8

8 Alta

Loco

8 Alta

Loco.

Ritard

FF
Tempo 1o.

8 Alta

Loco

8 Alta

8 Alta

Loco

Loco

Après avoir travaillé ces variations, on pourra en même tems entreprendre l'étude du second Recueil, afin de s'habituer a jouer des morceaux avec accompagnement de violon.

(1.er Rl.)

Prélude en Fa Maj:

8alta loco

8alta loco

Polonaise de Viotti arrangée par X. DES:

N.o 14.

P > Mf.

FF

Mf.

f P

Ritard. P tempo 1.o

1.er R.!

Air de danse de la caravane.

N.º 15. Allegretto

lento mf. tempo 1.º

FF

1.er R.

p

cres:

F

Prélude

en Ré Min:

G D G D

1.er R.l

Air des deux Jaloux il est vrai que Thibeau. arrangé par X. DES:.

N°. 16.

Graziozo.

A Ut.

Le pied sur le Fa
Ralentissez. et sur le Si.

Lachez les Pédales.
Tempo 1°.

1.er R.

Air de Danse.

N°. 17.

F

Dolce legato.

mF

FF

D.C.

Prélude

en Ut Maj.

Andante d'Haydn. arrangé par X. DES:

N°. 18.

Dolce.

sF

F

P

P

FF

P

Dolce.

F

P

F

P

Mineur.

P

P

F

FF

Majeur.

Remettez les pedales.

sF P F

Dolce. F

Dolce. P Ritardando con espressione. zmorzando.

Prélude en La Min.

Dr G Dr G Dr G

Dr G Dr G Dr G

Andante de Krumpholtz.

N°. 19.

Con exp. A. Sol.

F

sF P sF

P

Marche de Tancrede musique de Rossini.

N°. 20.

PP

etouffez la basse.

F

FF

mF

F

FF

1.er R.

Dolce

mF

Diminuendo.
Etouff.

N.° 21.

WALSE variée

par X. DÉS.

Moderato.

P la 1re fois F la 2me fois

P

Cres.

DC

Grazioso.

1re Var.

mF.

8 alta

FIN

8 alta.

Loco.

F.

DC

Poco Allotto.

2me Var.

8 alta

P.

FIN

F

Loco

FF.

Rifar.

DC.

Amabile.

3me Var.

FIN.

lent

DC

Skerzando.

Loco.

4me Var.

8 alta

Staccato

8 alta

Loco.

FF

DC.

. Mouvem^t de Polonaise.

5me Var.

FF

FIN 8 alta.

Loco.

DC

All.^o 8 alta

6.me Var.

FF

Loco

FF

8 alta

FF

Loco

P

cres

FF

FF

F

8 alta

Loco

mF

FF

mF

FF

FF

1.er R.!

PRÉLUDE
en
Sol maj:

espress:

Rondeau du prisonnier arrangé pour la harpe par X. DES:

N.° 22.

Allegretto

Mf.

FF

F

p

Ritard: 1.° tempo

FF

8alta loco

FF

Dolce legato

8alta loco 8alta

loco

F

lent

Ritard: Ritard:

tempo 1.o

Sons harm:

1.er R.!

FF

Dolce legato

Mf

Cres:

F

FF

8alta

loco

FF

8alta

P

loco

FF

fin du Premier Recueil.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

DEUXIÈME RECUEIL

De la Seconde Partie du Traité Général

SUR L'ART DE JOUER DE LA HARPE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS.

par

Xavier DES ARGUS.

Il contient un choix de morceaux de différens caractères, tels que, Préludes, Sonates, Andante, Rondeaux & Airs variés, avec une partie de Violon placée au dessus de la partie de Harpe, afin d'habituer les élèves à jouer avec un accompagnement et pour donner aux maîtres la facilité de les suivre en les accompagnant.

Propre de l'Auteur.

PRIX 9^F.

Dépt à la Direction

à Paris,

Chez { L'Auteur, *Rue du Port Mahon, N.° 3, près celle de la Michodière*.
Lafillé, *M.d de Musique, Rue Vivienne, N.° 6*.
Carli, *M.d de Musique, Boulevard Montmartre, N.° 14*.
Bruloy Gerdret *M.d de Musique, Rue du Bac, N.° 28*.

Vm.8 T. 19 (2, 2)

DEUXIÈME RECUEIL

DE LA SECONDE PARTIE DU TRAITÉ GÉNÉRAL SUR L'ART DE JOUER DE LA HARPE

PAR XAVIER DÉSARGUS.

avec accompagnement de Violon.

Prix 9.f

PRÉLUDE
en Si ♭ Maj.

Ut ♯

Sonate composée et arrangée d'après KRUMPHOLTZ par X. DÉSARGUS.

VIOLON.

N.° 1.

HARPE.

mF

P

F

F

A Mi.

mF

D Mi.

A Mi

Cres

mF

F

tr

tr

FF

FF

P.

2me R.1

P

Dol.

D. Mi.

F

A. Mi.

D. Mi.

8. alta

mF

D. La.

loco.

A. La.

F

tr

8. alta

loco.

8. alta

tr

FF

loco

mF

ANDANTE D'HAYDN varié par X. DÉS: avec accompagnement de Violon.

VIOLON.

N.° 2.

HARPE.

Moderato.

mF. p

F mf. Cres: F mF F

Dol:
Un peu plus vite.

1.re Var:

mF. tr tr F

mF Cres. Cres. F P F

2.me Var:

Allegretto.

Staccato

C'est à-dire qu'il faut pincer les cordes près de la table 2.me R.

8 alta

Loco.

P

P

8ª alta loco.

F

Tempo di marcia.

3.me Var

PP la I.re fois très fort jusqu'au FF à la 2.me fois.

F

étouffez avec le pouce

Affogato.

F

F

P

FF

etouffez.

Moderato. mF

4.me Var. mF

FF

F

FF

V.no taect. Grazioso.

8a loco.

5.me Var. Sempre. oP

Sons harmoniques.

6.me Var.

FF

8.a loco.

8. alta loco.

FF

FF

Rondeau composé et arrangé d'après Krumpholtz, par X. DÉS: avec accomp.t de Violon.

VIOLON

Pizzicato.

N.o 3.

HARPE

p

f

mf.

Pizzicato. *col arco.*

p *F* *Mf.* *f* *p*

cres.

p

F

col arco.

FF

FF

FF

p

p

cres.

MF.

p FF MF. FF

p cres.

F F F

FF MF.

FF FF

p

p.

FF

Cres.

FF

D

G

D

G

D

Ritardando

pp

tempo 1.o

2.me R.l

col arco

8alta

FF

loco

PRÉLUDE
en Mi♭ maj.

FF

Cres.

F

A.la.

FF

Fa♯

Si♭

Si♭

Mi♭

A.la.

loco.

8alta

D.la.

A. tierces coulées

A. Voyez la 1.re partie de la méthode page 77, sur la manière de faire les tierces coulées.

Si♭

N.° 4.

Sonate composée et arrangée d'après Cardon par X. DÉSARGUS avec accomp.t de Violon.

Violon.

Harpe.

All.° maestoso.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Dolce

Mf.

Mf.

Mf.

Cres.

ff

tr

MF.

FF

FF

FF

Dolce

FF

FF

p

FF

8alta loco

Assi

F

FF

Dr.

G

MF.

tr

F

tr

Dolce.

F

FF

G

Dr.

Dr.

Dolce

Mf.

Mf.

Cres.

tr

FF

FF

Mf.

F

F

ff

Dolce

ff

N.o 5.

AIR

O ma tendre musette!

varié par X.DÉS:



1.e Var:



2.e Var:



3.e Var:



Mouvement de Polonaise.

4.e Var:

F Staccato c'est-à-dire près de la table.

fin

mF.

Légérement.

5.e Var:

Sons harmoniques.

6.e Var:

mF.

cres.

FF

MF.

Cres.

FF

Andante suivi d'un Rondeau arrangé et composé d'après Cardon par X. DÉS.

Violon

N.°6.

Andante sostenuto.

Harpe

Mf.

Mf.

F

FF

Cres.

F

FF

D

G

D

G

lent.

Rondeau, Allegretto.

ritard.

p

F

F

FF

p

dol.

Mf. A la.

FF

p

p

ff

F p

FF FF p

Rf. Mf. Ritard.

FF 8alta loco

FF FF Mf. FF Mf.

FF 8alta loco FF F

F

FF

Mf.

2me R!

A la

fa ♯

Ritard.

p

p tempo 1.°

FF

FF

FF

MI.

Allegro.

PRÉLUDE
en Fa Maj.

8alta

loco.

D G D G D G D G

2.me R!

N.° 7. Violon.

Sonate composée et arrangée d'après CARDON par X. DÉS:

avec accomp.t de violon.

Harpe.

All.° maestoso.

FF

Mf.

FF

p F p

p F p Cres.

FF

Dolce Asi

sF

Mf.

2me R!

FF

P

FF

P

F

P

Cres.

F

FF

Dolce

FF

FF

p

FF

Dolce

p

F

sf.

sf.

sf.

ff

Dolce

ff

Cres.

8alta

loco

8alta

Dolce

FF

loco

F *P* *FF*

N.° 8.

DIVERTISSEMENT
composé d'airs connus
avec accomp.t de violon
arrangé par X. DÉS:

Violon

Air O Richardo mon Roi!

Harpe

Maestoso.

FF

MF

P A si

legato espressivo

Cres.

Air de don Juan.

Allegretto.

FF

FF

FF

Ritard:

p

Plus vite

F

F

M.G.

2.me R!

FF

harm.

8alta

loco

2.me R.l

Air de la Vestale.

Allegro.

FF MF. FF

Pizz:

p

col arco.

MF. FF

MF. FF FF

p

sF.

2.me R!

sF. sF. sF. sF.

p

p

Pizzicato.

MF.

col arco.

F F

Pizzicato.

col arco.

8alta

loco

8alta

pp

ff

loco.

ff

Mf.

2.me R.!

1

tr

cadence ou batterie

tr tr tr tr

FF

Cres.

F

Cres.

F

FF

FF

p

p *FF*

Sons harm:

p *FF*

F *F*

Volte loco

FF

2.me R!

PRÉLUDE
en
Ut Majeur.

D. mi.

8alta loco.

G D G D D G D

2.me R.l

Ouverture d'Iphigénie en Aulide, musique de Gluck arrangée p.r la harpe avec accp.t de V.lon par X. DES:

Nota. Je ne puis trop recommander l'étude de cette ouverture aux élèves qui aspirent à un vrai talent sur la harpe pour en faciliter l'exécution, on fera bien de consulter les pages 107, 108 et 109 de la 1.re partie de cet ouvrage.

Violon

N.o 9.

Harpe

Sons harmoniques du pouce de la main gauche, et sons naturels du 4.me doigt.

Allegro.

Majeur.

p

Dolce

Cres. *F*

A.mi. A.sol

A. si.

ff

2.me R!

Dolce.

p

MF.

tr

tr

ff

2.me R.

FF

FF

Fin du second Recueil.

VIOLON.

Des morceaux contenus dans le deuxième Receuil de la seconde partie du traité général sur l'art de jouer de la Harpe par Xavier Desargus.

N° 1.

SONATE.

FF

P

FF

N°. 2. Moderato. VIOLON.

ANDANTE.

F

Un peu plus vite.

1.e Var: dol: mF tr tr F

mF cres cres F P F

2.e Var: P

3.e Var: F

Moderato.

4.e Var:

5.e tacet.

6.e Var: FF

N°. 3.

RONDEAU.

pizzi.

colarco.

1

pizzi.

colarco.

pizzi.

colarco.

FF P P cres

FF P P cres

FF

P

4

pizzi:

colarco.

Nº. 4.
SONATE.

All.º maestoso.

P F FF P mF FF tr FF P F cres F FF dolce. mF

FF

tr

N°. 6.

ANDANTE.

P

P cres F FF

Allegretto.

RONDEAU.

P

F

P

P

F

FF

F P

FF

mF FF mF FF dolce

P FF

mF

N°.7. All.° maestoso.

SONATE. FF P FF P F P F P

P sF P

mF F FF tr dolce

F FF P FF

sF P sF

P mF

F tr dolce F FF

N°. 8. Air, o Richard! o mon Roi!

DIVERTISSEMENT.

F Maestoso. P

P

Air de don Juan.

F P Allegretto.

F

F

ritard.

P F

7

Air de la Vestale.

F Allegro. pizzi. F colarco.

P

F

FF

P sF sF sF sF

P

pizzicato.

P

colarco.

F

P pizzicato.

colarco.

F

7

cres

F FF

2

FF

2

OUVERTURE D'IPHIGÉNIE EN AULIDE.

N.° 9.

P

Majeur. Allegro.

FF

P

cres F FF

FF

P

FF

FF

P

FF

FF

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS. R. F.

