



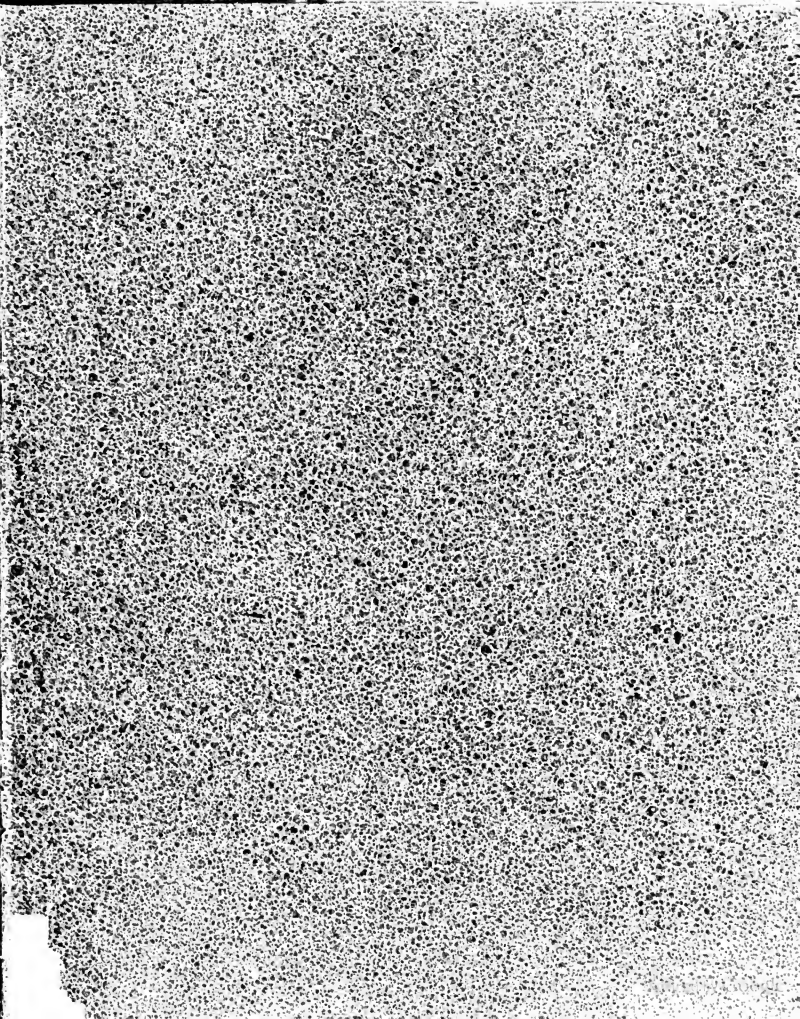


UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK GENT



900000133045

Digitized by Google



162 B 136

## PRINCIPES

Pour  
La Harpe

PAR J. B. KRUMPHOLTZ

Avec

*Ces Exercices des Préludes*  
d'une difficulté graduée

RECUEILLIS ET MIS AU JOUR,

P. A. R.

*J. C. M. P. M.*

Prix 12 s

A PARIS

---

*Bruxelles chez P. D. Plouvier, au magasin de Musique, et d'instrumens Montagne de la Croix N<sup>o</sup> 7.  
Il tient ordre de France & Italie et tout ce qui est relatif à la Musique.*

---



## MÉTHODE POUR LA HARPE.

AVIS DE L'ÉDITEUR .

La vie d'un homme de lettres est dans ses écrits, disoit Voltaire; on pourroit dire la même chose d'un habile compositeur de musique. Chacune de ses productions a un caractère, une physionomie, où son ame se peint .

Tels sont les ouvrages du célèbre Krumpholtz, connu dans toute l'Europe par ses talents et ses malheurs. Tantôt par un chant tendre et mélancolique, il vous inspire une douce rêverie; tantôt ses accords prenant une teinte plus sombre, vous communiquent une tristesse involontaire. Quelqufois son ton naïf et pastoral vous promène au milieu des campagnes riçantes, et vous rappelle le souvenir des plaisirs champêtres. Bientôt l'orage des passions vient troubler ce calme heureux, et votre ame partage alors le trouble et l'agitation de la sienne .

Tous les œuvres de Krumpholtz ont un tel caractère de vérité, qu'ils rappellent à ceux qui l'ont connu particulièrement, les époques où il les a composés. Voici quelques circonstances de sa vie dont les détails sont d'autant plus précieux, qu'ils ont été écrits par lui-même .

Ma mere n'avoit d'autre héritage à me laisser que sa passion pour la harpe. Un maître qui auroit eu besoin d'apprendre ce qu'il enseignoit, me donna les premières leçons; il ne recevoit d'autre rétribution qu'un mince repas qu'il prenoit chez nous; et comme il répétoit ses visites trois ou quatre fois par jour, sa grande exactitude peut faire juger de son talent et de sa vogue. Au bout de trois mois je jouois des menuets et des allemandes aussi-bien, ou du moins pas plus mal que mon maître. A cette époque je quittai Prague ma patrie, pour accompagner mon pere qui étoit attaché comme musicien à un régiment François. Ne pouvant aider mes dispositions pour la harpe, il préféra de me faire souffler, ainsi que lui, dans le hautbois, et racler le violon et l'alto. Il m'apprit à connoître les notes et leur valeur, mais pas un mot de composition; je donnois toujours à la harpe les momens que je pouvois dérober aux autres instrumens. A l'âge de quatorze ans, le hasard me conduisit à Paris. On me procura la connoissance de M. Hofbrucker. Il daigna me verser une douzaine de Louis; je jouai devant

lui quelques-unes de ses sonates ; il parut m'écouter avec indulgence, et me conseilla de donner à mon jeu plus de force et plus de rapidité. J'ai suivi ce conseil, et je me trouve heureux de pouvoir lui témoigner publiquement ma reconnaissance. »

« Je quittai bientôt Paris pour me rendre à Lille en Flandre. L'envie que j'avois d'appréhender la composition me tourmentoit. Un médecin qui me crut des dispositions, s'avança de vouloir être mon maître. Il s'ennuya et se fatigua inutilement pendant six mois ; pendant six mois je travaillai inutilement jour et nuit ; je barbouillai des rames de papier ; j'appris Rameau par cœur, mais je ne pus jamais le comprendre. Enfin nous perdîmes patience mon maître et moi. Je n'avois d'autre moyen pour subsister, que de suivre les régimens, et les orchestres des troupes de Comédiens de province. J'étudia le cor, je profitai du peu de leçons que me donna M. Rodolphe ; et pendant cinq ans j'oubliai totalement la harpe. J'en avois vingt cinq, lorsque je retournai à Prague. Mon père voulut m'associer à un petit commerce qu'il avoit entrepris, et qui le faisoit vivre. Me voilà donc garçon de boutique. Une nuit, passant près d'un jardin, j'entendis une sérénade dont l'ensemble me parut extraordinaire. Je distinguai facilement une clarinette, mais je ne pus reconnoître l'instrument qui l'accompagnait ; ses sons, même dans les dessus, étoient pleins et moëlleux, au point de se confondre avec ceux de la clarinette. Je m'approchai. Quelle fut ma surprise en voyant une harpe ! un enfant de douze ans en jouoit ; elle étoit de bois de noyer, sans pédales, et faite par un simple menuisier. Les cordes du haut me sembloient un peu fortes, et j'en demandai la raison. L'enfant me répondit que les cordes fines étoient rarement bonnes ; qu'il falloit en acheter un grand nombre pour avoir la facilité de choisir, et qu'une pareille dépense surpassoit ses moyens. « Je suis fâché, ajouta-t-il, d'être obligé de me servir de grosses cordes ; elles me font mal aux doigts, mais j'espère qu'à la longue je m'y accoutumerai. » Je reconnus alors que la grosseur des cordes contribuait beaucoup à la bonté des sons, mais je sentis en même-temps qu'il falloit éviter l'excès. Des cordes trop grosses fatiguent l'instrument, et donnent moins de vibrations. Des cordes trop fines ne rendent que des sons aigres ; leur mollesse ne permet ni force ni rapidité dans l'exécution, encore moins le moëlleux qu'il faut pour l'expression, genre sans doute le plus précieux. »

« Cette sérénade réveilla mon ancienne passion. Je tourmentai mon père, je le déterminai enfin à faire venir de Paris une bonne harpe à pédales. J'étudia avec plus d'opiniâtreté que jamais. Je me procurai les ouvrages des meilleurs clavecinistes. L'extrême difficulté que je trouvois à les arranger pour la harpe ne me rebuta point. Par ce travail pénible et continu je meublai ma tête, et je me familiarisai avec toutes les modulations possibles. »

« Je fus alors assez heureux pour gagner l'amitié du célèbre Vagenzail ; il me permit d'aller tous les matins étudier sous ses yeux. Il me faisoit jouer pendant deux heures, toujours de



siste, et toujours de tête. Lorsqu'il me voyoit prêt à m'arrêter, faute d'idées nouvelles, il me disoit : « Allez, forcez votre imagination, c'est le seul moyen de la rendre féconde ». Quelque-fois il m'arrêtoit pour me faire remarquer quelques idées plus heureuses que les autres, il vouloit que je les misse aussi-tôt sur le papier, et il m'apprit ainsi à écrire. Il exécutoit ensuite ces mêmes traits sur le clavecin, pour me donner une nouvelle jouissance, et pour m'accoutumer à me juger moi-même. Il interrompoit souvent la leçon par ces mots : *Quel dommage ! quel dommage !* Un jour je lui en demandai l'explication ; il me répondit : « Je vous plains et je vous félicite, votre tête est déjà trop remplie, il ne reste plus de place, pour ce qu'on voudroit y faire entrer ; vous ne serez jamais théoricien, vous ne serez jamais compositeur. Bornez-vous donc à bien connoître votre harpe ; j'ai jugé votre talent, vous n'imiterez pas, vous aurez un genre à vous, et vous réussirez ; je vous le prédis ». D'après ses conseils je ne déterminai à ne faire connoître au public, et je débutai par un concerto ; c'est le premier de mon ouvrage 4. M. Püchel, maître de musique à la Cour de Milan, et qui se trouvoit alors à Vienne, se chargea des accompagnemens. Il ne changea rien à la partie principale, il crut même devoir y laisser une faute assez grossière qui subsiste encore. Quelques jours après je jouai à Esterhaz devant la Cour Impériale, et le lendemain le célèbre Haydn, directeur du concert, me proposa de la part du prince de rester un nombre de ses musiciens. J'acceptai avec joie, et je ne me montrai pas difficile sur l'article du traitement ; heureux de pouvoir entendre et exécuter tous les jours les ouvrages du dieu de l'harmonie. Je composai un nouveau concerto, qui se trouve le premier de mon ouvrage 6. Je m'adressai encore à M. Püchel pour les accompagnemens. Je fus obligé de refaire les tutti en entier, parce qu'ils n'avoient nul rapport aux motifs de ma partie principale. Le succès m'encouragea. Je fis le deuxième concerto de cette œuvre 6, et je travaillai moi-même les accompagnemens. Je priai M. Haydn de jeter les yeux sur mon brouillon ; il ne trouva rien à corriger à ma partie principale, mais il me fit remarquer plusieurs fautes dans les accompagnemens ; je donnois à un instrument ce qui appartenoit à un autre, et cette transposition jettoit dans l'ensemble beaucoup de désordre et de confusion. Je soumis de même à son examen mes six premières sonates, et il n'y trouva pas six notes à changer. Je composai ensuite le deuxième concerto de mon ouvrage 4, avec tous les accompagnemens, et je l'exécutai sans consulter M. Haydn. Il écouta avec attention, et parut étonné de ma hardiesse. Je lui dis, qu'ayant dessein de voyager, et prévoyant le moment où je serois privé de ses conseils, j'avois voulu essayer de voler de mes propres ailes. Je desire pourtant me repêcher que vous me communiquiez ce nouvel ouvrage. Vous avez entrepris dans le solo du dernier morceau, une suite de modulations qui me paroît bien hardie, sur tout pour la harpe. Je fis un examen ma partition ; et je n'attribue qu'à son extrême indulgence les éloges qu'il me donna.

« J'étois un couple de deux ans. Je visitai plusieurs Cours, je m'arrêtai dans plusieurs villes. Chemin faisant, je composai les quatre sonates de mon œuvre 3, avec accompagnement pour un violon, deux cors et une basse. J'arrivai enfin à Paris le 14 Février 1777. J'avois des protecteurs, je me fis entendre dans quelques sociétés, et j'eus bientôt plus d'élèves qu'il n'en falloit pour occuper tous mes momens. Je fus donc obligé, pour vivre, de faire métier d'un art que j'aimois avec passion et pour lui même; je fus obligé d'enseigner, lorsque je sentois vivement le besoin et l'envie de m'instruire encore. On me reprochoit de ne jouer que du mathématique, et on reprochoit à ma musique d'être toujours trop difficile ou trop mélancolique; il n'en faut pas davantage pour décréditer un professeur. Je sentis la nécessité de détruire ces premières impressions, et je me décidai à jouer au concert spirituel. Je composai dans cette intention mon cinquième concerto, où je variaï l'air : O ma tendre musette, et que je terminai par un rondau gai. J'eus d'abord envie de faire moi-même les accompagnemens. Mais je n'avois que peu de théorie et de pratique. Il eut fallu m'enfermer pendant trois mois, abandonner mes écoliers, et négliger l'exécution qu'on ne peut conserver que par une grande habitude. Je fis donc ce qu'on a fait avant moi, ce qu'on fait encore, et ce qu'on fera toujours. Je pris un teinturier, mais je le choisis bien; ce fut M. Rigel l'aîné. J'exécutai mon concerto au concert spirituel, le jour de Noël 1778. »

« C'est toujours à M. Rigel que j'ai eu recours dans la suite pour mes accompagnemens. Il connoit mon ignorance mieux que personne, mais il conviendra lui-même que jamais il n'a trouvé de fautes dans les parties principales de la harpe. Il a voulu, comme tant d'autres, m'apprendre la composition; quatre jours ont suffi pour le convaincre de mon incapacité absolue. Il m'a gardé le secret; mais je me dois à moi-même de lui rendre la justice qu'il mérite, et de reconnaître combien son talent m'a été utile. Je déclare donc que j'ai eu pour coopérateurs M<sup>rs</sup> Püchel, Haydn et Rigel l'aîné, que j'ai meublé ma tête en Allemagne, et fermé mon goût en France. »

« On me reproche de négliger l'exécution. Il est vrai que je l'ai presque totalement abandonnée. Si c'est un tort, j'avoue qu'il devient pour moi une nouvelle jouissance. Je suis devenu trop exigeant et peut-être trop difficile pour mon propre compte, m'étant vu surpassé par ma femme: la nature lui a donné pour la harpe une facilité sans exemple. Elle joint la force à la plus grande volubilité; et ce qui vaut mieux encore, elle met dans son jeu cette expression et ce sentiment, qui font de la musique un véritable langage. Je lui laisse le soin d'exprimer mes idées. En exécutant, il m'étoit impossible de juger des effets; lorsque j'écoute, rien ne m'échappe. Je gagne donc du côté de la composition, ce que je perds du côté de l'exécution. Je n'en suis que plus utile aux Amateurs. Je n'en suis même que plus utile à mes écoliers; car avant fait répéter à ma femme les mêmes traits de

vingt manières différentes, je sais mieux que personne ce que peuvent les doigts, et ce que permet l'instrument.»

« On me reproche encore de chercher les difficultés; on se trompe; je ne cherche qu'à faire connoître toute l'étendue, et toute les ressources de la harpe. Cet instrument a ses défauts, mais il n'est inférieur à aucun, quand il est bien connu. Il ne lui manque peut-être qu'un douzaine de compositeurs habiles de plus. J'ai tâché de reculer les bornes qu'on sembloit lui fixer, et de lui donner un plus grand caractère »

Voilà tous les détails que Krumpholtz nous a laissés sur son éducation. Je les ai rapportés fidèlement, parce qu'ils doivent nécessairement intéresser toutes les personnes qui s'occupent de la harpe, et que d'ailleurs ils ont un rapport direct avec l'étude de cet instrument. On y retrouve à chaque ligne ce ton modeste qui est le vrai cachet du génie, et qui devoit toujours servir de modèle aux artistes. Il me reste à dire un mot sur ses derniers malheurs, dont le souvenir est sans cesse présent à ma pensée.

Depuis quelques années, toujours en proie à une affreuse jalousie, qui ne lui laissoit aucun repos, Krumpholtz passa enfin de l'amour à la dévotion; et chercha au pied des autels, des consolations qu'il ne trouvoit plus dans le monde. Par une suite de cette fatalité qui le poursuivoit; il choisit pour son directeur un prêtre ignorant et fanatique dont les funestes conseils, au lieu de rassurer sa conscience allarmée, ne firent qu'augmenter ses scrupules.

Nous touchions alors à cette époque mémorable où commença la révolution française. Les premiers mouvemens qui se passèrent sous ses yeux, achevèrent de désorganiser sa pauvre tête. Enfin ne pouvant plus soutenir le poids de la vie, il en abrégéa le cours.

Plusieurs mois avant sa mort, Krumpholtz, malgré ses chagrins, avoit la bonté de me donner des leçons très régulièrement, chez une Dame allemande (Mad. la Baronne Dis\*\*\*) qui aimoit beaucoup la harpe, et nous passions souvent chez elle une partie de nos soirées. Comme il étoit très attaché à cette Dame, il avoit écrit pour elle ses principes avec un grand nombre de traits, d'exercices et de préludes.

Après la mort de son maître, Mad. Dis\*\*\* voulut bien s'adresser à moi pour lui continuer des leçons de harpe; et c'est à elle que je suis redevable des matériaux qui m'ont servi à composer l'ouvrage que je mets au jour. Ces principes étoient écrits en allemand, sur des feuilles volantes; j'y trouvois des répétitions sans nombre, des détails qui n'avoient

été écrits que pour elle, et beaucoup de choses présentées avec ce désordre, qui devoit nécessairement régner dans un ouvrage, ou plutôt dans des notes qui n'étoient point destinées à voir le jour.

Malgré ces négligences qu'un peu de travail pouvoit faire disparaître, l'ensemble ne parut excellent; j'y reconnus ces utiles leçons qui ont formé une école célèbre, et je me mis à en faire la traduction; mais en suivant fidèlement toutes les idées qui y étoient exprimées, je les présentai dans un nouvel ordre; je m'attachai surtout à éviter les redites, et à exposer tous les principes avec clarté et précision; en un mot je fis une méthode.

Des occupations multipliées ont retardé le moment de la faire paroître. Je m'acquittai enfin de ce devoir envers la mémoire d'un grand artiste, avec la double satisfaction, d'être utile aux progrès de la harpe, et de m'honorer d'être le coopérateur de mon maître.

## DIVISION DE CET OUVRAGE.

Manière de tenir la harpe . . . . .	7
Son étendue . . . . .	8
Règles du doité . . . . .	8
Des accords plaqués . . . . .	9
Des arpèges . . . . .	10
Des games . . . . .	11
Doité de la harpe comparé à celui du piano . . . . .	12
Exercices particuliers pour la main gauche . . . . .	13
Des pédales . . . . .	13
Des sons harmoniques, et des sons étouffés . . . . .	15
Notes d'agrément . . . . .	17
Manière d'accorder la harpe . . . . .	19
Préludes et airs faciles dans tous les tons majeurs et mineurs . . . . .	28

(Nota) j'engage les personnes qui ne sont pas assez bonnes musiciennes, à étudier mes élémens de musique abrégés. Ce travail leur facilitera beaucoup l'intelligence de cette méthode.

## MANIÈRE DE TENIR LA HARPE.

Pour être placé à la harpe d'une manière aisée, il faut être assis sur un siège un peu plus élevé qu'une chaise ordinaire; la harpe doit être un peu penchée et soutenue par le genou droit et l'épaule droite; il faut avoir soin de tenir les deux mains à une égale hauteur, afin que les épaules restent droites, et que le corps conserve une attitude noble et aisée.

Il faut que le bras droit soit appuyé légèrement sur le corps de l'instrument, et non pas le bras gauche qui est toujours en l'air, excepté dans quelques passages particuliers qui exigent que la corde soit attachée près de la table; les poignets doivent être toujours droits suivant la direction de la ligne du bras, et ne se courber dans aucun sens.

Comme les doigts agissent en sens contraire, c'est-à-dire que le mouvement du pouce est en opposition avec celui des autres doigts, le moyen d'éviter leur rauceté est d'élever le pouce, et de le tenir droit, tandis que les autres doigts sont arqués; il faut que l'enfoncement des doigts dans les cordes, sans être trop considérable, le soit assez pour tirer un son plein et nourri; si on ne fait qu'élever la corde, le son est trop faible, et si on enfonce trop les doigts, on a le jeu lourd et gêné; ces sont deux défauts également contraires à la beauté de l'exécution.

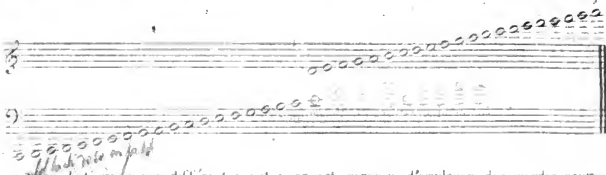
L'attitude naturelle d'une personne bien placée à sa harpe est si noble et si belle, que ce seroit grand dommage de la gâter par des manières affectées; c'est pourquoi l'on doit éviter avec grand soin de chercher à donner de l'expression, soit en penchant la tête, soit en haussant les bras ou les épaules; ces faibles moyens n'ajoutent rien à la beauté du jeu, et sont une vaine ressource pour les talens médiocres; cet avis s'adresse particulièrement aux personnes qui étudient seules, éloignées de la Capitale; car à Paris et dans les grandes villes, ces défauts sont bientôt corrigés par le rire qu'ils excitent dans la société, ou dans les Concerts.

Il est bien essentiel de choisir un instrument d'une hauteur proportionnée à la grandeur de la personne. lorsque la harpe commença à être en vogue à Paris, elle éprouva le sort de toutes les belles choses que l'envie poursuit; ses detracteurs prétendirent que cet instrument pouvoit tourner la taille des enfans; mais l'expérience a prouvé depuis long-temps, que cette crainte n'avoit aucune réalité et que l'étude de la harpe dirigée par

un maître habile, au lieu de nuire aux grâces, étoit au contraire infiniment propre à les développer .

## ÉTENDUE DE LA HARPE .

L'étendue ordinaire de la harpe est de quarante cordes, à commencer par le FA des bas jusqu'à L'UT d'en haut .



pour distinguer ces différentes notes, on est convenu d'employer des cordes rouges pour les UT, et des bleues pour les FA. On est également convenu que le ton ordinaire de la harpe seroit MI b.

## REGLES GÉNÉRALES DU DOÛTÉ .

La première règle de doûté, celle d'où dérivent toutes les autres, est d'éviter les mouvements inutiles; elle convient également à tous les instrumens, le doûté de la harpe est un des moins compliqués: les principes en sont en petit nombre; mais aussi on ne peut s'en écarter, sans tomber dans les plus grands défauts .

1<sup>o</sup> Avant de faire un arpège ou un trait quelconque, placez les doûts sur les notes qui sont à leur portée .

2<sup>o</sup> Avant de quitter une position, préparez la position suivante, en plaçant d'avance le doût qui doit être employé; ou si le trait que vous exécutez ne le permet pas, approchez du moins le doût de sa note, autant qu'il vous sera possible .

3<sup>o</sup> Par la même raison, ne placez jamais d'avance les doûts sur les notes qu'ils ne doivent point faire, puisque ce seroit un double emploi de temps, pour retirer les doûts, et les porter sur d'autres notes .

4<sup>o</sup> Évitez avec soin de changer la position de la main sur les notes breves; employez au contraire tous les doûts disponibles jusqu'au premier repos, c'est-à-dire jusqu'à une note moins breve, ou un silence .

5<sup>o</sup> Ne changez la position de la main, qu'autant de fois que le passage l'exige; car un doûté seroit mauvais, s'il n'avoit pour but essentiel, l'économie du temps et de la peine .

6.° Ne faites jamais deux notes de suite avec le même doigt, excepté lorsque vous voulez les pointer, ou les étouffer. Il y a cependant un petit nombre de passages qui se font en glissant le ponce et le quatrième doigt, comme dans l'exemple suivant :



Outre ces règles générales, il y en a plusieurs qui appartiennent d'une manière plus particulière aux trois principaux genres d'exécution, savoir les accords plaqués, les arpegges, et les passages diatoniques.

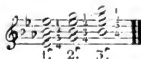
### DES ACCORDS PLAQUÉS.

On entend par accord plaqué celui qui fait entendre plusieurs notes à la fois; il est très facile à saisir le doigté. 1.° La note la plus élevée se fait toujours avec le ponce; 2.° la quarte, la tierce et la seconde se font avec le second doigt et le ponce; 3.° la sixte et la quinte, avec le troisième et le ponce; 4.° la septième, l'octave, la neuvième, et dixième, avec le quatrième doigt et le ponce. (S.° le chiffre 1 désigne, le ponce, et les chiffres 2, 3, 4, désignent le second, le troisième et le quatrième doigt.)



Ce doité est une règle générale, qui néanmoins souffre quelques exceptions, comme on peut voir dans les positions de l'accord de septième; mais dans ces cas particuliers il suffit d'un peu d'intelligence et d'attention, pour placer les doigts d'une manière convenable.

### POSITIONS DE L'ACCORD PARFAIT.



Il y a trois positions de l'accord parfait; la 1.° Composée de tierce, quinte et Octave; la 2.°, de tierce, sixte et Octave; la 3.° de quarte, sixte et Octave.

### POSITIONS DE L'ACCORD DE SEPTIEME.



Il y a quatre positions de l'accord de septième; la 1.° composée de tierce, quinte, et sep-

tième; la 2.<sup>e</sup> de tierce, quinte, et sixte; la 3.<sup>e</sup> de tierce, quarte, et sixte; la 4.<sup>e</sup> de seconde, quarte, et sixte. V. les exercices sur ces différentes positions: p. 20

## DES ARPÈGES .

Un arpegge ou arpégio, est la manière de faire entendre successivement les divers sons d'un accord, au lieu de les frapper tous à la fois. Cette manière d'exécuter est d'un grand effet sur la harpe, qui lui a donné son nom; mais il faut que, même dans la plus grande vitesse, tous les sons se fassent entendre très distinctement, et avec une égale force.

Il faut, avant de commencer un arpegge, placer tous les doigts sur les notes qui le composent, le doité est le même que celui des accords plaqués; on doit néanmoins observer l'instant de placer les doigts dans les différens passages, suivant la méthode qui est indiquée dans les leçons p. 20

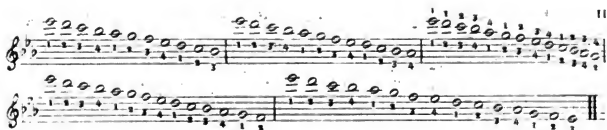
## PASSAGES DIATONIQUES .

Outre le doité des accords plaqués et des arpegges, il y a celui des passages diatoniques, en montant et en descendant, tel qu'il est indiqué dans les RX. suivans. Ceux qui peuvent se doiter de différentes manières, sont chiffrés au dessus et au dessous des notes.

### PASSAGES DIATONIQUES EN MONTANT .

### PASSAGES DIATONIQUES EN DESCENDANT .

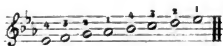




## DES GAMES . .

Le moment difficile pour exécuter les games en montant, est celui de passer de la quatrième à la cinquième note, sans retarder le mouvement. Il faut donc commencer à étudier ce passage posément, de manière à ne laisser aucun intervalle entre les notes, et ce n'est que lorsque ce pas est franchi, qu'on doit se permettre d'employer plus de vitesse.

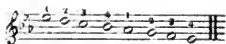
Ainsi, il faut d'abord placer les quatre doigts sur les notes MI, FA, SOL, LA ; les faire ensuite partir successivement, ayant soin de ne pas faire de grands-mouvements, et de donner une égale force à toutes les notes. 2<sup>o</sup> Passer les trois doigts sous le pouce, avant qu'il ait fait sa note, et les approcher de la place qu'ils doivent occuper, pour continuer la game. 3<sup>o</sup> aussitôt que le pouce a donné la note LA, placez promptement les quatre doigts sur les notes SI, UT, RE, MI, et achevez la game.



J'ai vu des harpistes qui vouloient que le quatrième doigt fût placé avant de lever le pouce à-fin de faciliter le passage de la quatrième à la cinquième note. C'est une méthode beaucoup plus difficile ; 1<sup>o</sup> en ce qu'elle forcée la main à faire une contorsion pénible. 2<sup>o</sup> Le quatrième doigt contracte l'habitude de dépasser les deux autres, puisqu'il est obligé de s'allonger le premier, ce qui exige un second mouvement pour mettre les autres à leur place. 3<sup>o</sup> cette méthode est impraticable dans bien des circonstances, par ex : dans la double octave, où la huitième note ne produiroit aucun son, si le quatrième doigt embarrassoit la corde avant qu'elle eût fait entendre sa vibration, comme dans le 1<sup>er</sup> EX. suivant ; on éproueroit de même une difficulté insurmontable lorsqu'il s'agiroit de franchir la tierce comme dans le second EX :



Quant à la game descendante, elle présente très peu de difficulté, il faut seulement avoir attention de passer le pouce au dessus des autres doigts, et l'approcher d'avance de la note qu'il doit frapper.



Voyez p. 27 les leçons qui servent à disposer la main à l'exécution des games en montant et en descendant.

### DOÛTE DE LA HARPE COMPARE À CELUI DU PIANO.

1<sup>o</sup> La différence dans la position des bras, au piano et à la harpe, consiste principalement en ce que la harpe étant beaucoup plus rapprochée, il faut ployer les bras beaucoup d'avantage.

2<sup>o</sup> Au piano, les poignets sont élevés au dessus du niveau des doigts; à la harpe au contraire, ils sont placés dans la direction du bras, et la main est plus élevée.

3<sup>o</sup> Il est à observer que la pression sur les notes, qui donne le son au piano, ne sert à la harpe que de préparation, et c'est au moment où le doigt quitte la corde, que la vibration commence. Par conséquent au piano la main est presque toujours en l'air, et à la harpe au contraire presque toujours appuyée sur les cordes. Voilà pourquoi la première difficulté à vaincre, pour les pianistes qui se livrent à l'étude de la harpe, est de prendre de bonne heure l'habitude d'avoir toujours des doigts placés sur les cordes et de préparer les notes autant qu'il est possible.

4<sup>o</sup> Le jeu de la harpe exigeant beaucoup plus de force que celui du piano, il est nécessaire d'arquer d'avantage les doigts pour bien attaquer les cordes, et éviter des mouvements trop grands, car au piano, les doigts sont presque droits, et s'ils étoient ainsi à la harpe, ils décriraient une ligne considérable, et ne pourroient jamais acquérir ni la force, ni la volubilité nécessaires.

5<sup>o</sup> Les passages diatoniques en montant, sont plus difficiles à exécuter sur la harpe que sur le piano; parce qu'au piano, le pouce peut passer sous les autres doigts pour se placer sur la touche suivante; à la harpe au contraire, c'est trois doigts qu'il faut faire passer ensemble sous le pouce.

6<sup>o</sup> Au piano les mouvements du pouce sont dans la même direction que ceux des autres doigts; et à la harpe, ils agissent dans un sens opposé; de sorte que c'est une grande difficulté pour les commençans que d'éviter leur rencontre.

7<sup>o</sup> Pour bien attaquer la corde et tirer un son plein, on est obligé d'employer pour la harpe une certaine force, qu'il faut modérer cependant avec une grande précision, pour empêcher que la main n'en soit dérangée et ne s'éloigne des cordes. Cette difficulté n'existe point dans le piano.

8° D'un autre côté, le doité du piano est infiniment plus compliqué, surtout pour les gammes qui ont presque toutes un doité particulier, au lieu que sur la harpe, il est toujours le même. Cette différence vient évidemment de ce que les touches noires qui forment les demi tons au piano, et qui font toute la difficulté du doité, sont suppléées dans la harpe par les pédales, qui ne dérangent rien au mouvement des doigts.

9° L'usage du petit doigt qui est si essentiel au piano, devient presque nul à la harpe, parce que malgré tout l'exercice possible, il reste toujours beaucoup plus foible que les autres doigts, qui n'ont pas toujours eux-mêmes assez de vigueur, pour donner une bonne qualité de son. En second lieu, une des grands difficultés pour les personnes qui ne sont pas encore très habiles, étant de passer trois doigts sous le pouce, pour exécuter les gammes, s'il falloit en faire passer quatre, cela seroit bien plus difficile; C'est un passage interdit, même dans le doité du piano, puisque c'est une règle constante de ne point employer le petit doigt à côté du pouce. Enfin tout le monde est d'accord que le moyen de rendre le doité plus parfait, est de le simplifier autant qu'il est possible, toutes les fois que par un moyen plus facile, on peut atteindre au même résultat; or il n'est aucune gamme ni passage diatonique, ni arpège qu'on ne puisse parfaitement exécuter sur la harpe avec quatre doigts. Du reste les personnes que j'ai vu se servir du petit doigt, se gardoient bien de l'employer dans les traits difficiles.

Malgré les différences remarquables qui existent entre le jeu de la harpe et celui du piano, il faut convenir que ces deux instrumens conservent entr'eux beaucoup de rapport, de sorte que celui qui possède l'un, fait de rapides progrès sur l'autre, pourvu toutefois que dès le commencement de son étude il s'applique avec une attention scrupuleuse à prendre une bonne position.

### DE LA MAIN GAUCHE

La main gauche n'étant point soutenue comme la main droite, il est encore plus nécessaire de tenir, autant qu'il est possible, les doigts placés d'avance sur les notes qu'ils doivent faire, ainsi, pour exécuter des arpèges ou batteries, il faut placer d'avance les doigts sur les notes qui les composent. 2° avant de quitter une position, porter un doigt sur la position suivante. 3° s'appliquer à tirer un son égal, et ne pas éloigner les doigts, des notes qu'ils ont fait sonner. 4° Éviter les mouvemens du bras, qui ne servent qu'à donner de la roideur. V. les exercices pour la main gauche p. 41.

### DES PÉDALES

La harpe a sept pédales dont l'effet est de hausser d'un demi ton, les notes qui

qui répondent, savoir: quatre à droite qui sont MI, FA, SOL, LA, et trois à gauche, SI, UT, RR, Elles servent à changer le ton, de la manière suivante:

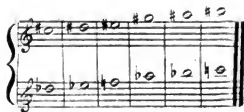


1.<sup>o</sup> La harpe, sans pédales employées, est dans le ton de MI ♯. 2.<sup>o</sup> en tirant la pédale de LA, c'est à dire en rendant le LA naturel, il ne reste que deux bémols, SI, MI, par conséquent vous êtes en SI ♭. 3.<sup>o</sup> tirez la pédale MI, vous serez en FA 4.<sup>o</sup> ajoutez la pédale SI, vous serez en UT. 5.<sup>o</sup> la pédale FA, vous serez en SOL. 6.<sup>o</sup> la pédale UT, vous serez en RR. 7.<sup>o</sup> la pédale SOL, vous serez en LA. 8.<sup>o</sup> la pédale RR, et vous serez en MI naturel.

On voit d'après l'ex. ci-dessus que les trois pédales LA, MI et SI ne servent qu'à détruire les trois bémols, c'est à dire à rendre ces trois notes naturelles; les quatre autres pédales FA, UT, SOL, RR, forment chacune un dièse.

Les tons praticables sur la harpe depuis trois bémols jusqu'à quatre dièses, renferment huit combinaisons, qui en comptant les tons relatifs, offrent seize modulations. On peut encore dans certains cas accorder la harpe en SI ♯, en haussant le LA d'un demi ton; ce qui donne la facilité de faire le LA ♯ par le moyen de la pédale. On peut aussi baisser le RR d'un demi ton, pour jouer en LA ♭. Cette manière de préparer la harpe est quelque fois très commode, on peut même, s'il est nécessaire, hausser ou baisser plusieurs notes.

Mais quelque facile que soit ce petit dérangement dans la manière d'accorder la harpe, il faut ne l'employer que dans les morceaux où il est indispensable: souvent, lorsqu'il se présente un signe passager, relatif à une note dont la pédale est déjà occupée, on peut y suppléer par une autre pédale, d'après la table suivante, où l'on voit les notes qui peuvent se remplacer l'une par l'autre.



La théorie des pédales est comme on voit, très facile à saisir; la pratique exige une grande habitude. J'ajouterai ici quelques observations sur la manière de les employer.

1.<sup>o</sup> Il ne faut jamais attendre le dernier moment pour mettre une pédale, ou la décrocher; car le passage ne permet pas de la disposer d'avance, il faut avoir le pied posé dessus, pour

appuyer, ou lâcher au moment convenable, afin de ne point gêner la précision de la mesure.

2<sup>o</sup> Lorsque la pédale a produit son effet, il ne faut point se hâter de la quitter, quoiqu'on n'en ait plus besoin; car les dernières vibrations de la note se continuent quelque fois, et l'on entend un son faux, ou un ferraillement désagréable; il faut donc la retenir jusqu'à ce qu'on ait fait sonner une note ou deux.

3<sup>o</sup> On doit aussi éviter les mouvemens brusques, dont l'effet est de fatiguer la mécanique, et de faire entendre un cliquetis qui n'est rien moins qu'harmonieux.

4<sup>o</sup> Les pieds doivent agir sans que le corps partage leurs mouvemens; et les harpistes qui mettent à cela un certain charlatanisme, pour faire voir la difficulté des morceaux qu'ils exécutent, devraient bien songer que les tourmens apparens qu'ils se donnent, ne vont ni à l'oreille ni au cœur, et ne sont pour les yeux qu'un spectacle pénible, plus propre à déceler l'impuissance, que la supériorité du talent. V. les exercices pour les pédales p.58 et la sonate suivante.

### PÉDALE DE RENFORCEMENT

Outre les sept pédales dont je viens de parler, qui servent à hausser d'un demi ton les notes qui leur repondent, il y a une huitième pédale qui est placée derrière la cuvette; elle sert à renforcer les sons en faisant ouvrir des soupapes pratiquées dans le corps de la harpe. Lorsqu'on a fait sonner un accord, et que les vibrations conservent encore leur force, si on agit à plusieurs reprises cette pédale, le son se prolonge avec des ondulations qui sont d'un grand effet, surtout dans les adagio; mais si on veut tirer parti de ce moyen, il faut l'employer à propos, et ne point le prodiguer sans discernement; car alors, l'effet en est perdu, et le mouvement continuel qu'on donne à cette pédale n'est plus qu'un jeu d'enfant qui ne signifie rien.

Voici les signes employés pour l'usage des soupapes. Le premier désigne la gradation du son depuis l'état naturel de la harpe jusqu'au renforcement . . . . . <

le second est pour tenir les soupapes ouvertes . . . . . [r]

le troisième pour les refermer par degrés . . . . . >

le quatrième pour renforcer subitement le son, et le diminuer aussitôt . . . . . v

le cinquième pour onduler le son . . . . . w

V. p.63. la 6<sup>e</sup> sonate composée principalement pour l'emploi des soupapes.

### DES SONS HARMONIQUES

L'effet des sons harmoniques est connu pour tous les instrumens à cordes, et c'est lui

qui inspira au célèbre Rameau le principe de son système d'harmonie. Par un phénomène applicable, en appuyant légèrement sur trois points différens d'une même corde qui vibre, vous entendez trois sons parfaitement distincts; savoir: l'octave, la quinte, et la tierce à l'aigu, c'est à dire la dixième. Les notes intermédiaires ne donnent aucun son harmonique. Le même phénomène est extrêmement sensible sur le cor, qui dans les octaves inférieures, ne fait entendre que les notes de l'accord parfait; les autres notes sont factices, et on réussit difficilement à leur donner le même éclat qu'aux sons primitifs.

Les sons harmoniques usités dans la harpe, se font en appuyant légèrement, au milieu de la corde, la partie grasse du pouce, tandis que la première phalange la fait ressonner. Ils se pratiquent également des deux mains.

### EXERCICES POUR LES SONS HARMONIQUES.



Le second exercice se fait des deux mains alternativement, en commençant par la main gauche.



Le 3<sup>e</sup> se fait également en sons harmoniques des deux mains.

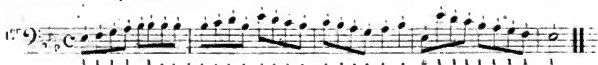


## DES SONS ÉTOUFFÉS .

Les sons étouffés, quoique moins agréables à l'oreille que les sons harmoniques, produisent quelquefois beaucoup d'effet, surtout dans les basses. Ils se font en appuyant la paume de la main sur chaque corde, aussitôt qu'elle a été attaquée par le pouce. Pour bien étouffer les sons avec la main gauche, il faut 1.<sup>o</sup> que les doigts s'appuyent sur les cordes sans s'y enfoncer; car il faudroit perdre du temps pour les dégager 2.<sup>o</sup> on lève légèrement la paume de la main, jusqu'au moment où la vibration a commencé, si non, sans le vouloir, on ferait souvent des sons harmoniques 3.<sup>o</sup> ne replacez point le pouce sur la note que vous voulez étouffer, portez le au contraire sur la note qui suit; de sorte que le même mouvement qui prépare la note suivante, sert à étouffer la première.

### EXERCICES POUR LES SONS ÉTOUFFÉS .

Toutes les notes de l'exercice suivant se font avec le pouce, excepté le MI de l'avant dernière mesure qui se fait avec le 4.<sup>o</sup> doigt .



Les sons étouffés de la main droite se font avec la première phalange du second doigt, tandis que la seconde phalange étouffe par le même mouvement la note qui a déjà vibré; mais en descendant, c'est le pouce qui étouffe la note, lorsqu'elle a été attaquée par le second doigt .



Quoique la plus grande partie des sons étouffés de la main gauche se fassent avec le pouce, il y a cependant plusieurs passages qu'on peut exécuter avec les autres doigts. Il y a aussi des notes qui sont trop éloignées pour que la paume de la main puisse les atteindre, on les étouffe alors, avec les mêmes doigts qu'on remet promptement sur les cordes, comme dans la jolie marche de Delplanque V page. 48.

### DES NOTES D'AGREMENT

Les notes d'agrément servent à corriger la sécheresse des notes trop simples, qui, dénuées de tout ornement, n'attiroient beaucoup moins l'oreille, et seroient quelquefois insipides. Ainsi les notes d'agrément employées avec sagesse donnent beaucoup de grace et d'expression; mais celui qui en abuse s'expose souvent à faire des contresens ridicules, en altérant le caractère de la musique qu'il exécute.

La plupart de ces ornemens n'étant point écrits, n'ont d'autres règles que celles du goût; mais il en est d'autres qui sont annoncés par des signes, c'est à dire par des espèces d'abréviations qu'il est nécessaire de connaître, pour les exprimer suivant l'idée du compositeur; tels sont les ports-de-voix, les coulés, les petites notes, les brises, les trilles ou cadences.

Les ports-de-voix s'annoncent par une petite note, comme dans l'ex. suivant. 1.<sup>o</sup> On ne doit jamais les employer sur la note qui commence un chant, ni sur celle qui suit un silence. 2.<sup>o</sup> Leur valeur doit se prendre sur la note qui les suit, de sorte que s'il se trouve une basse à faire, c'est avec la petite note qu'il faut la faire partir, et cette règle a lieu pour toute espèce de petites notes, qui ne doivent jamais déranger la mesure. 3.<sup>o</sup> La durée du port de voix dépend en grande partie du goût et de l'intention de la personne qui exécute.

Le coulé se marque par une liaison qui couvre toutes les notes qu'il doit embrasser. Quoique ce genre d'agrément semble impossible à pratiquer sur la harpe, on vient cependant à bout de le faire sentir par un toucher doux et lié, en appuyant un peu plus sur la première note que sur la seconde. L'effet du coulé est très difficile à décrire, et l'écuyer l'apprend plus facilement de l'exemple du maître, que de ses discours. On appelle quelquefois notes coulées celles qu'on fait de suite avec le pouce, en descendant, comme dans certains passages diatoniques.



### DE LA CADENCE ET DES BRISÉS.

La cadence simple se fait de deux manières, savoir: avec le pouce et le second doigt, ou avec trois doigts **XX**:

Cadence simple en descendant



Effet



Cadence en montant



Effet



Cadence simple  
avec trois doigts





Cadence double

Brises ordinaires

Effet

Brises à la tierce

Effet

Brises en montant

Effet

Brises en descendant

Effet

Brises à la sixte

Effet

Aussitôt que l'élève a acquis assez d'habitude pour saisir facilement les distances des cordes, c'est-à-dire après environ un mois de leçons, il est essentiel qu'il commence à accorder sa harpe sous les yeux de son maître, à fin de prendre de bonne heure cette utile habitude.

### MANIÈRE FACILE D'ACORDER LA HARPE.

1<sup>o</sup>. Accordez les deux MI. 2<sup>o</sup> MI SI. 3<sup>o</sup> MI, SOL. 4<sup>o</sup> essayez MI, SOL, SI, et ensuite MI, SOL, SI, MI. 5<sup>o</sup> accordez MI LA. 6<sup>o</sup> LA UT. 7<sup>o</sup> essayez MI, LA, UT, et ensuite MI, LA, UT, MI. 8<sup>o</sup> accordez UT, FA. 9<sup>o</sup> essayez FA, LA, UT. 10<sup>o</sup> accordez SI, RE. 11<sup>o</sup> essayez FA, SI, RE. v. la partition suivante.

Accordez ensuite par Octaves en montant et en descendant, ayant soin de faire sonner d'abord la note qui est déjà accordée.

Pour mettre une harpe au ton d'un autre instrument, on prend ordinairement le LA naturel, qui se fait en pressant la pédale du LA. Lorsqu'il est bien d'accord avec le LA de l'autre instrument, quittez la pédale, et avec ce LA redevenu bémol, accordez sa quinte MI; et suivez la méthode ci-dessus.

Si l'on veut accorder la harpe en LA b ce qui devient quelquefois indispensable, lorsque la clef est armée de quatre bémols, mettez d'avance la pédale du RE, et accordez à l'ordinaire; ôtez ensuite la pédale, et le RE se trouvera bémol.

## EXERCICES POUR LA HARPE

1<sup>re</sup> Leçon

Il faut avoir soin de replacer le 4<sup>e</sup> doigt avant de lever le ponce.

2<sup>e</sup> Leçon

Il faut replacer le ponce aussitôt qu'il a fait sa note, et avant de lever le 2<sup>e</sup> doigt.  
Les autres doigts se placent ensemble.

3<sup>e</sup> Leçon

Replacez le 4<sup>e</sup> doigt comme dans la 1<sup>re</sup> leçon.

4<sup>e</sup> Leçon

Replacez le ponce comme dans le N<sup>o</sup> 2.



5<sup>e</sup> Leçon

L'octave se fait presque toujours avec le pouce et le 4<sup>e</sup> doigt .

6<sup>e</sup> Leçon

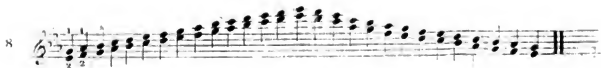
Le 4<sup>e</sup> doigt se place avant de faire partir le pouce .

7<sup>e</sup> Leçon

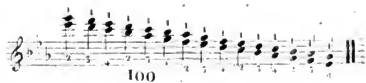
Après avoir fait le note mi le 4<sup>e</sup> doigt se place sur le fa qui suit avant que le pouce ait fait sonner le second mi et ainsi des autres .

8<sup>e</sup> Leçon

La manière de faire les tierces est ordinairement d'employer le pouce et le second doigt .



Autre manière de doiter les tierces en descendant



9<sup>e</sup> Leçon

9

10<sup>e</sup> Leçon

10

11<sup>e</sup> Leçon

11

12<sup>e</sup> Leçon

12

13<sup>e</sup> Leçon

13

13

14<sup>e</sup> Leçon

14

14

1<sup>er</sup> PRÉLUDE VARIÉ .

pour s'exercer sur les premières leçons .

The image displays a musical score for a piece titled "1<sup>er</sup> PRÉLUDE VARIÉ" intended for exercise on the first lessons. The score is written for piano and consists of several systems of music. The first system features a treble and bass staff with a complex, rhythmic accompaniment. The second system continues this accompaniment. The third system introduces a "1<sup>ere</sup> var." (first variation) in the treble staff, characterized by a rapid, ascending and descending eighth-note pattern, while the bass staff continues the original accompaniment. The fourth, fifth, and sixth systems further develop this variation, showing the treble staff's intricate pattern and the bass staff's supporting accompaniment. The score concludes with a final cadence in the sixth system. The page number "100" is printed at the bottom center.

2<sup>c</sup>  
Var.



3<sup>c</sup>  
Var.



First system of a musical score, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes in both hands.

4.  
Var.

Second system of the musical score, labeled '4.' and 'Var.'. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 3/4 time and continues the complex, rhythmic accompaniment from the first system.

Third system of the musical score, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 3/4 time and continues the complex, rhythmic accompaniment.

Fourth system of the musical score, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 3/4 time and continues the complex, rhythmic accompaniment.

Fifth system of the musical score, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 3/4 time and continues the complex, rhythmic accompaniment.

Sixth system of the musical score, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 3/4 time and concludes with a double bar line and repeat dots.

5.  
var.

The first system of musical notation for the 5th variation. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass clef part provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation for the 5th variation. It continues the complex melody in the treble clef and the accompaniment in the bass clef.

The third system of musical notation for the 5th variation. The treble clef part shows some rhythmic variation, including triplets and sixteenth-note patterns.

The fourth system of musical notation for the 5th variation. The treble clef part continues with intricate sixteenth-note passages.

The fifth system of musical notation for the 5th variation. The treble clef part features a series of sixteenth-note runs.

The sixth system of musical notation for the 5th variation. The treble clef part continues with fast sixteenth-note passages.

The seventh system of musical notation for the 5th variation. The treble clef part concludes with a final sixteenth-note run and a double bar line. The bass clef part ends with a few quarter notes.



15<sup>e</sup> Leçon

15

16<sup>e</sup> Leçon

16

17<sup>e</sup> Leçon

17

18<sup>e</sup> Leçon

18

Ces 18 leçons doivent être jouées, d'abord avec, la main droite, ensuite avec la main gauche à l'8<sup>e</sup>, et enfin avec les deux mains ensemble. 100

## PRELUDES ET AIRS FACILES.

DANS LES TONS MAJEURS ET MINEURS USITÉS SUR LA HARPE.

Prélude en Mi<sup>2</sup>.

Allegro

## Prélude en Ut Mineur.

Andante

This page of musical notation consists of eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The first system shows a complex texture with many sixteenth notes. The second system continues this texture. The third system features a section titled "ROMANCO" in a smaller font, with a "rallentando" marking and a change in dynamics to "p". The fourth system continues the "ROMANCO" section. The fifth system shows a change in dynamics to "F" and "p". The sixth system continues with "FP" and "F" markings. The seventh system continues with "F" markings. The eighth system concludes the piece with a double bar line and a "D.C." marking.

moderato

Prélude  
en si

Air de Mozart

Andante

Andantino

Prélude  
en sol  
mineur

Foiles d'Espagne

This musical score is for the piece 'Foiles d'Espagne'. It is written for piano and guitar. The score consists of seven systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef for the piano and a single staff for the guitar. The piano part is characterized by a steady eighth-note accompaniment. The guitar part features a melodic line with frequent triplets and slurs. A 'Var.' (variation) section begins in the third system, marked with a double bar line and a change in the guitar's rhythmic pattern. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Prélude  
en Fa

Musical score for 'Prélude en Fa'. The score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The first system is marked 'Prélude en Fa'. The second system begins with a treble clef change to a 2/4 time signature. The third system continues in 2/4. The fourth system includes the tempo marking 'Allegretto' and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The fifth, sixth, and seventh systems continue in 2/4 with two flats. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The page number '100' is printed at the bottom center.

prélude  
en re  
Mineur

The image shows a page of musical notation for two pieces. The first piece, 'prélude en re Mineur', is written in a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second piece, 'Romance', is also in a grand staff but with a 2/4 time signature. It has a more rhythmic and chordal texture. The score includes various dynamic markings such as *p*, *fp*, and *f*, and includes a double bar line with repeat dots at the end of the 'Romance' section. The page number '100' is printed at the bottom center.

Prélude  
en ut  
Majeur

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

## Air Béarnais

The second system, titled 'Air Béarnais', features a more complex texture. The upper staff has a dense, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The lower staff continues with a steady accompaniment. A 'Fin' marking is present at the end of the system.

The third system, labeled '1. var.', shows a variation of the previous piece. The upper staff has a more active melody with some grace notes. The lower staff accompaniment is simpler, focusing on the harmonic structure.

The fourth system, labeled '2. var.', continues the variation. The upper staff features a melody with a mix of eighth and sixteenth notes. The lower staff accompaniment is consistent with the previous system.

The fifth system, also labeled '2. var.', shows further development of the variation. The upper staff has a more melodic line with some rests. The lower staff accompaniment remains steady. The system concludes with a double bar line and a final chord.



Prélude  
en la  
Mineur

Prélude  
en sol

The image displays a musical score for a piece titled "Prélude en sol". The score is written for piano and is organized into seven systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the title. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melodic development. The third system features a more complex texture with multiple voices. The fourth system shows a change in texture with some notes held in the bass. The fifth system is characterized by a dense, rhythmic texture with many sixteenth notes. The sixth system includes a section marked "Andante" in the treble clef, where the tempo slows down. The seventh system concludes the piece with a final cadence. The page number "100" is printed at the bottom center.

First system of a musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated figures. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the bass line.

prélude  
en mi  
mineur

Second system of the musical score, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Third system of the musical score, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Fourth system of the musical score, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Allegretto

Fifth system of the musical score, starting with the tempo marking *Allegretto*. It features a grand staff with treble and bass clefs, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Sixth system of the musical score, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Seventh system of the musical score, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Prelude  
en re

Musical score for "Prelude en re". The score is written for piano and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked "Prelude en re". The second system is marked "Andantino". The score features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

100



Prélude  
en mi

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Allegro

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a more active melodic line with eighth notes and some slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The tempo marking 'Allegro' is placed above the first measure of the upper staff. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

1.<sup>r</sup>

2.<sup>c</sup>

3.<sup>c</sup>

4.<sup>c</sup>

5.<sup>c</sup>

6.<sup>c</sup>

7.<sup>c</sup>

8.

100

1<sup>re</sup>

2<sup>de</sup>

3<sup>e</sup>



4<sup>o</sup>

Musical score for measures 31-42, marked 4<sup>o</sup>. It consists of three systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system has a 4-measure rest in the treble clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs.

5<sup>o</sup>

Musical score for measures 43-52, marked 5<sup>o</sup>. It consists of two systems of grand staff notation. The music is more melodic and features a variety of note values including eighth and sixteenth notes.

6<sup>o</sup>

Musical score for measures 53-64, marked 6<sup>o</sup>. It consists of three systems of grand staff notation. The music is highly rhythmic and dense, featuring many sixteenth notes and slurs.

The image displays a musical score for a piano piece titled "2<sup>e</sup> PRELUDE VARIÉ". The score is arranged in eight systems, each representing a variation. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The variations are labeled as follows:

- 1<sup>re</sup> var
- 2<sup>e</sup> var
- 3<sup>e</sup> var
- 4<sup>e</sup> var
- 5<sup>e</sup> var
- 6<sup>e</sup> var
- 7<sup>e</sup> var
- 8<sup>e</sup> var

The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The variations show a progression of increasing technical difficulty, particularly in the right hand, with the final variation featuring complex sixteenth-note patterns and trills. The left hand provides a steady accompaniment of quarter and eighth notes.

33 9<sup>o</sup> var

10<sup>o</sup> var

45

11<sup>o</sup> var

12<sup>o</sup> var

13<sup>o</sup> var

14<sup>o</sup> var

15<sup>o</sup> var

16<sup>o</sup> var

17<sup>o</sup> var

18. var

19. var

20. var

21. var

22. var

23. var

Musical score for piano, measures 35-100. The score is written for two hands (treble and bass clefs) and consists of seven systems of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music features complex, dense textures with many beamed notes and slurs. A double bar line is present at the end of the first system, and another at the end of the seventh system. The number '4' is written above the first system. The number '24. var' is written above the third system. The number '100' is written below the seventh system.

## marché

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked *pp* and includes the instruction "sans étouffies". The second system features a *crescendo* marking. The third system contains a repeat sign. The fourth system is marked *FR*. The fifth system contains a repeat sign. The sixth system continues the piece with a similar rhythmic pattern.

First system of musical notation on page 49, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and features a complex texture with many beamed notes and chords.

Second system of musical notation on page 49, continuing the piece with similar complex textures and beamed notes.

Third system of musical notation on page 49, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with a piano (*p*) dynamic.

Fourth system of musical notation on page 49, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with a piano-piano (*pp*) dynamic.

Fifth system of musical notation on page 49, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

Sixth system of musical notation on page 49, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with a *smorz* (ritardando) and a piano-piano-piano (*ppp*) dynamic.

Allegretto

SONATE

I

Musical notation for the first system of the sonata. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked 'Allegretto'. The first measure of the upper staff is marked 'Poco p' and the first measure of the lower staff is marked 'p'. The system concludes with a measure marked 'f p'.

Musical notation for the second system of the sonata. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The system begins with a measure marked 'p' and 'Forz' in the upper staff. The lower staff has a 'p' dynamic. The system concludes with a measure marked 'f p'.

Musical notation for the third system of the sonata. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The system begins with a measure marked 'p' and 'Forz' in the upper staff. The lower staff has a 'p' dynamic. The system concludes with a measure marked 'p' and 'Forz' in the upper staff.

Musical notation for the fourth system of the sonata. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The system begins with a measure marked 'p' in the upper staff. The lower staff has a 'p' dynamic. The system concludes with a measure marked 'f p'.

Musical notation for the fifth system of the sonata. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The system begins with a measure marked 'Forz' in the upper staff. The lower staff has a 'p' dynamic. The system concludes with a measure marked 'p f'.

Musical notation for the sixth system of the sonata. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The system begins with a measure marked 'f p' in the upper staff. The lower staff has a 'p' dynamic. The system concludes with a measure marked 'Forz' in the upper staff.

Musical notation for the seventh system of the sonata. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The system begins with a measure marked 'p' in the upper staff. The lower staff has a 'p' dynamic. The system concludes with a measure marked 'p' in the upper staff.



This page of musical notation is for a piano piece, likely in a minor key. It consists of seven systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols and dynamics:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Features a forte (*f*) dynamic in the bass line, followed by a piano (*p*) dynamic. There are some dotted lines in the bass line.
- System 3:** Continues the melodic and accompanimental lines.
- System 4:** Shows a melodic line in the treble clef with some grace notes.
- System 5:** Includes a *fp* (fortissimo piano) dynamic marking.
- System 6:** Contains two measures marked "1<sup>re</sup> fois" and "2<sup>e</sup> fois", indicating a first and second ending.
- System 7:** Concludes the piece with a double bar line and a fermata.

## ROMANCE

The image displays a musical score for a piece titled "ROMANCE" and a section titled "Rondo".

The "ROMANCE" section consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics including *p* (piano), *Forz* (forzando), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also markings for *smorz* (smorzando) and *rit* (ritardando). The first system includes a first ending bracket labeled "2." and a second ending bracket labeled "1.". The second system includes a first ending bracket labeled "1.". The fifth system includes a first ending bracket labeled "2 3 / 1 2 1".

The "Rondo" section follows, marked "Allegretto". It consists of two systems of piano accompaniment, also in 2/4 time. The first system begins with a dynamic marking of *p*. The second system includes a dynamic marking of *Forz*.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics are indicated by letters: *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *p f* (piano-forte). Performance markings include *rit. smorz.* (ritardando and smorzando) and *Fin* (Finis). The page is numbered "100" at the bottom center and "D.C." (Da Capo) at the bottom right.

SONATA  
II

*Allegretto*

Musical score for Sonata II, page 54. The score is in 6/8 time and consists of seven systems of piano music. The first system is marked "Allegretto" and includes dynamic markings *p*, *f*, and *fp*. The second system has *fp* markings. The third system has *fp*, *p*, *fp*, *fp*, and *p* markings. The fourth system has *p*, *fp*, *fp*, and *f* markings. The fifth system has *p* and *p* markings. The sixth system has *p* and *pp* markings. The seventh system has *p*, *p*, *f*, and *f* markings. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

First system of musical notation, measures 1-4. Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic. A 'smorz.' marking is present in the bass line.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic.

Seventh system of musical notation, measures 25-28. Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic.

Andante

Pia FP FP FP

FP FP FP FP

FP FP FP FP

FP FP FP

F P P F P F P F P FP

FP FP FP P P FP FP FP

FP FP FP FP FP

FP FP FP

All.<sup>o</sup> scherzetto

p

p F

p

p

1? 2?

ST. C. C. Z.

1<sup>er</sup>

2<sup>e</sup> Il faut accrocher les pédales à mesure qu'elles sont employées.



The first system of the prelude consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features a continuous eighth-note melody with frequent triplets, indicated by 'H' markings above the notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment of quarter and eighth notes.

The second system continues the piece. The upper staff maintains the eighth-note melody with triplets. The lower staff accompaniment includes some chords and rests, following the harmonic structure of the first system.

The third system shows a change in key signature to two flats (B-flat and E-flat). The eighth-note melody continues with triplets. The lower staff accompaniment adapts to the new key.

The fourth system continues in the key of two flats. The upper staff's melody remains consistent with eighth notes and triplets. The lower staff accompaniment provides a steady harmonic base.

The fifth system continues the prelude. The upper staff's eighth-note melody with triplets is prominent. The lower staff accompaniment consists of quarter and eighth notes.

The sixth system continues the piece. The upper staff's melody is consistent. The lower staff accompaniment includes some chords and rests.

The seventh system concludes the prelude. The upper staff's melody ends with a final triplet. The lower staff accompaniment ends with a final chord. The piece concludes with a double bar line.

## MORCEAU DÉTACHÉ, POUR S'EXERCER AU JEU DES PÉDALES.

The image displays a musical score for a piece titled "Morceau détaché, pour s'exercer au jeu des pédales." The score is written for piano and consists of seven systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including accents (acc.), piano (p), and forte (f) markings. The notation includes slurs, ties, and dynamic hairpins. The word "RITÓRIZ." is written in the bass staff of the third and fifth systems. The score concludes with a double bar line and a final cadence.

This page of musical notation, numbered 61, features seven systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various dynamic markings: *smorz* (ritardando), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *cra* (crescendo), and *pizz* (pizzicato). The piece concludes with a *Finale* section, indicated by a double bar line and repeat signs.

1<sup>er</sup>

Ayez soin en terminant chaque arpège d'avoir le 4<sup>e</sup> doigt placé d'avance sur l'arpège suivant.

2<sup>e</sup>

3<sup>e</sup>

4<sup>e</sup>

5<sup>e</sup>

6<sup>e</sup>

7<sup>e</sup>

8<sup>e</sup>

9<sup>e</sup>

10<sup>e</sup>

ÉTUDE DU RENFORCEMENT.

SONATE

Adagio

The musical score consists of seven systems of piano and forte parts. The piano part is written in treble clef, and the forte part is in bass clef. The tempo is marked 'Adagio'. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *pp*, *fp*, and *ppp*. There are also accents (*acc*), *smorz* (smorzando), and *cres* (crescendo) markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. At the bottom of the page, there are some handwritten or printed markings: '100 V', 'V', 'V', and 'V'.

Musical score for a piano piece, page 64. The score consists of six systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Dynamics and performance markings include:

- p* (piano)
- f* (forte)
- smorz* (ritardando)
- pia* (pianissimo)
- pp* (pianissimo)
- cresc* (crescendo)
- Forz* (forzando)
- accroissez peu à peu le mouvement* (increase the movement little by little)

The page number 100 is printed at the bottom center of the page.

First system of musical notation. The piano part begins with a fortissimo (FF) dynamic. The bass part features a 'smorz' (ritardando) marking. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of musical notation. The piano part starts with a forte (F) dynamic. The bass part includes a 'smorz' marking. The system ends with a fermata.

Third system of musical notation. The piano part begins with a fortissimo piano (Fp) dynamic. The bass part features several accents (V) and a fortissimo piano (FP) marking. The system concludes with a fermata.

Fourth system of musical notation. The piano part starts with a forte (F) dynamic. The bass part includes fortissimo piano (FP), piano (P), and fortissimo (FF) markings. The system ends with a fermata.

Fifth system of musical notation. The piano part begins with a forte (F) dynamic. The bass part includes piano (P) and 'smorz' markings. The system concludes with a fermata.

Sixth system of musical notation. It features a first ending (1<sup>er</sup> fois) and a second ending (2<sup>e</sup> fois). The piano part includes forte (F) and fortissimo piano (FP) markings. The system concludes with a fermata.

V V 100 V

All.<sup>o</sup> molto

*poco* *p*

*P Forz*

*poco a poco forte*

*crescendo*

*FF*

*p*

*p*



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass clef part includes the dynamic marking *p* and the tempo marking *Forz*.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs.

Third system of musical notation, including the tempo marking *smorz* in the bass clef part.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *F*, *smorz*, *p*, *FP*, *V*, *Forz*, and *crescendo*.

Fifth system of musical notation, including the tempo marking *smorz* in the bass clef part.

Sixth system of musical notation, featuring the dynamic marking *p* in both staves.

Seventh system of musical notation, including dynamic markings *V*, *F*, *smorz*, and *p*.

This page of musical notation, numbered 68, contains seven systems of staves. The notation is for piano and includes various dynamics and performance instructions.

- System 1:** Treble and bass clefs. Dynamics include *pp* and *Forz*. A *r* (ritardando) marking is present in the bass staff.
- System 2:** Treble and bass clefs. Dynamics include *F* and *fortissimo*. A *r* marking is present in the bass staff.
- System 3:** Treble and bass clefs. Dynamics include *pp*. A *smorz.* (smorzando) marking is present in the bass staff.
- System 4:** Treble and bass clefs. Dynamics include *P* and *pp*. A *ff* (fortissimo) marking is present in the bass staff.
- System 5:** Treble and bass clefs. Dynamics include *p* and *pp*. A *ff fortissimo* marking is present in the bass staff.
- System 6:** Treble and bass clefs. Dynamics include *para forte*, *forz*, and *smorz.*. A *premiere mouvement* marking is present in the treble staff.
- System 7:** Treble and bass clefs. Dynamics include *forz*, *smorz*, *P*, *Forz*, and *fortissimo*. A *segue* marking is present in the treble staff.

111

*p* *mf* *f* *fortissimo*

*poco a poco forte*

*crescendo*

*forz*

100

en ralentissant

smorz

Forz

Premier mouvement

Forz

FP

smorz

p

F

smorz

p

V

V

The musical score is arranged in seven systems, each with a treble and bass clef. The notation includes complex rhythmic patterns, often with slurs and accents. Dynamic markings are placed throughout: *p* (piano), *F* (forte), *smorz* (smorzando), *crescendo*, and *Forze*. Performance instructions include hairpins for dynamics and square boxes containing the letter 'r' for accents. The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef.





