

PREMIÈRE PARTIE

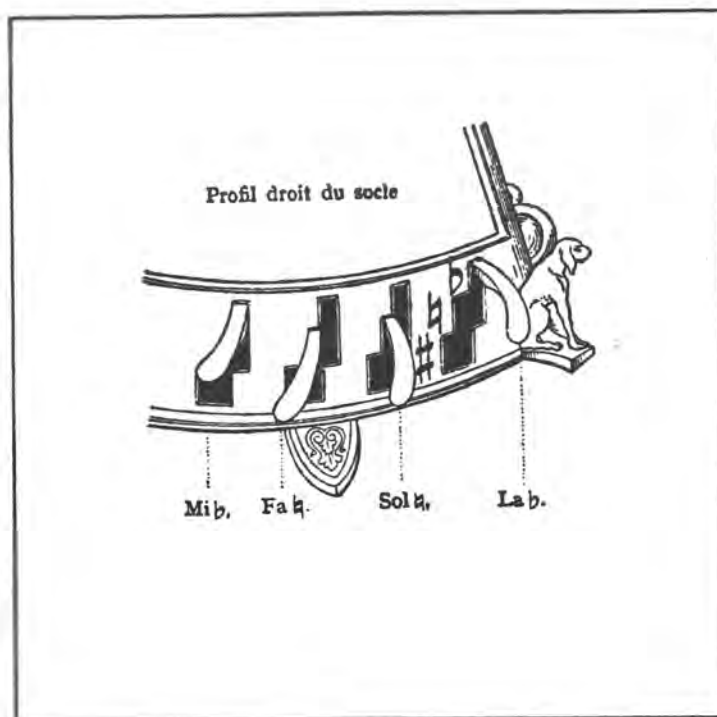
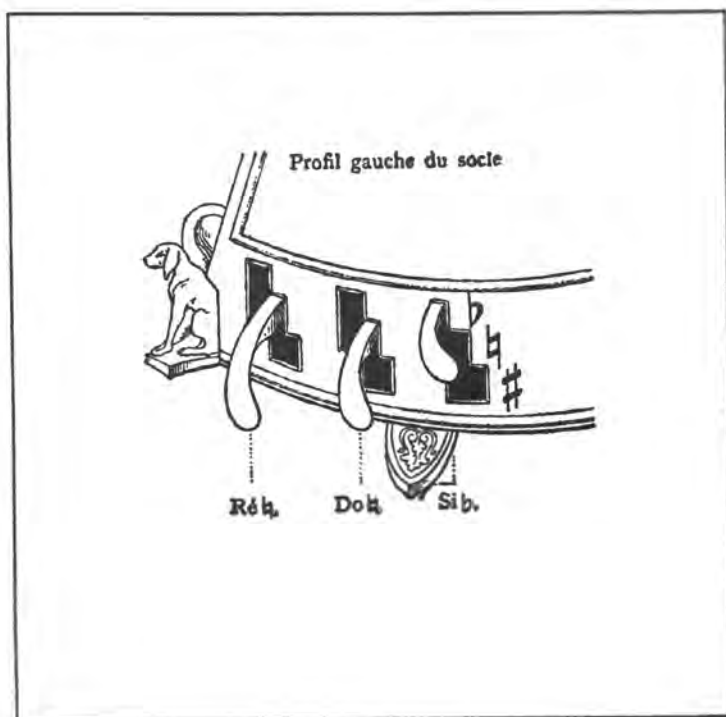
TECHNIQUE

PREMIÈRE LEÇON

SOMMAIRE: La Harpe. Son plan de cordes et le nom des diverses parties qui la composent (voir dessin page précédente.) - Les pédales.- L'accord; manière de remettre les cordes.- La place de l'instrument.- Position des mains, des poignets et des bras.- Exercice sur les quatre degrés conjoints.- Exercice à trois doigts sur les renversements.

LES PÉDALES

Chaque pédale porte le nom d'une note à laquelle elle correspond; elle en modifie le son sur toute l'étendue de la harpe.



Selon les cas, on accroche les pédales, (comme par exemple pour se mettre dans le ton;) ou bien les pédales sont seulement appuyées, quand l'altération est passagère.

Pour mettre la harpe dans la tonalité indiquée par l'armure de la clef:

1^o Dans le ton avec des ♭: laisser comme elles sont les pédales correspondant aux ♭ qui sont à la clef; et mettre les autres au premier cran.

2^o Dans le ton avec des ♯: accrocher au cran du bas, les pédales correspondant aux ♯ qui sont à la clef, et au premier cran toutes les autres.

où l'on se ressert de cette même corde, l'endroit pincé est fort abîmé.

Les cordes filées cassent bien rarement. Cependant, cela peut arriver : à la place du bouton, il y a en dessous une petite barrette de métal que l'on passe dans l'anneau d'acier qui termine la corde filée; et on remet la corde comme d'habitude.

LA PLACE DE L'INSTRUMENT

Mettre l'instrument bien droit, en face l'épaule droite; de façon à ce que, le penchant sur elle, on ne soit pas obligé de le faire légèrement virer, et de le mettre en biais relativement à soi. Malheureusement, on a souvent tendance à le faire pour regarder ses cordes de face, et non en longueur; ce qui a pourtant un grand avantage, puisqu'on peut embrasser à la fois la presque totalité du plan de cordes: donc, regarder les deux mains à la fois. Tandis que si l'on veut regarder les cordes de face, on n'en voit qu'une douzaine, au plus. La harpe doit être en équilibre sur l'épaule, avec l'aide du genou droit qui soutient un peu le corps sonore. Trop loin, elle peserait trop sur l'épaule, trop près, cela forcerait le poignet à la retenir pour qu'elle ne tombe pas en avant. Cette position (droite) comporte de grands avantages.

1° Ainsi qu'il est dit plus haut, on peut voir les deux mains à la fois.

2° La lecture est facilitée: le pupitre pouvant être bien de face, un simple regard suffit des cordes à la musique, et vice versa. Cela évite ainsi ce mouvement perpétuel de la tête, nuisible et si disgracieux.

3° Liberté du bras droit pour se déplacer sans effort vers le grave ou vers l'aigu; sans balancement de l'instrument, parce que celui-ci pouvant être plus éloigné, c'est la partie étroite du corps sonore qui pose sur l'épaule sans empiéter sur le bras.

4° Les yeux sont à la hauteur de la première octave, et voient les dernières cordes sans presque tourner la tête.

5° Les pédales se mettent plus facilement, (Si, Mi surtout) sans mouvement de genoux, parce que la harpe n'est pas entre les jambes.

6° Enfin, le corps sonore est plus libre, donc plus vibrant. La tenue générale du buste et ces épaules est infiniment meilleure, plus dégagée et plus agréable à voir.

La position de la harpe relativement au corps a beaucoup d'importance; en grande partie, c'est d'elle que viennent: la raideur de l'épaule et du bras droit; la fatigue pour jouer les cordes hautes; le balancement de la harpe; la maladresse pour mettre les pédales; la difficulté pour lire et regarder ses mains et enfin la tenue, parfois désagréable à voir, et souvent mauvaise pour la santé.

Pour la hauteur à laquelle on doit s'asseoir, en principe l'œil droit doit se trouver environ à la hauteur du Do aigu quand on se tient bien droit (pour les adultes). Mais cela peut-être sujet à modifications selon le physique des uns ou des autres. Avant tout, il faut que le ou la harpiste soit à la hauteur qui favorisera une bonne position "naturelle" et sans fatigue: les principes sont le fruit de l'expérience, c'est évident; mais ils sont enseignés pour servir à l'élève, et non pour lui apporter une difficulté nouvelle. C'est ici la base de ma manière d'enseigner, on la retrouvera plus d'une fois au cours de cet ouvrage.

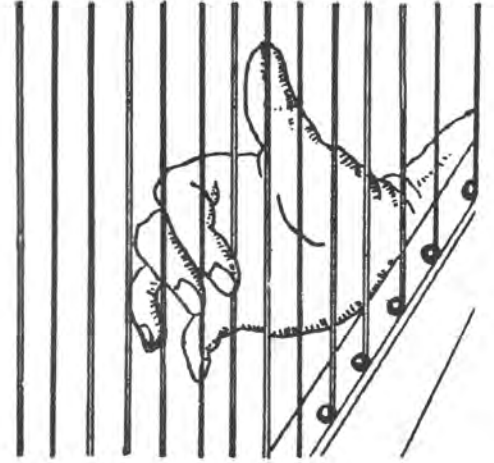


POSITION

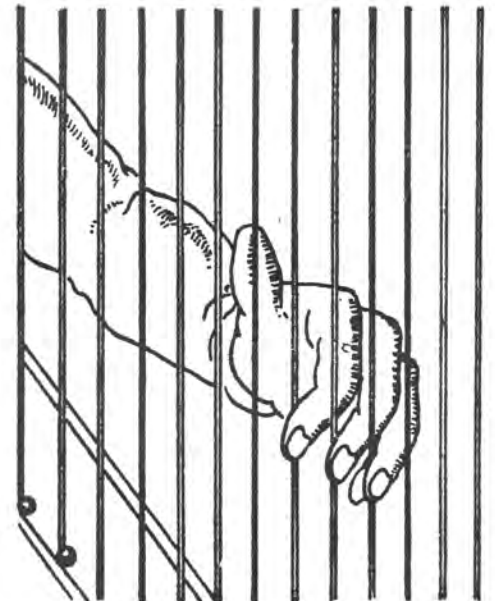
LES MAINS, LES POIGNETS

On se sert de quatre doigts; le cinquième, trop court, obligerait à une position crispée qui nuirait à la sonorité. Les trois doigts sont inclinés sans se serrer entre eux. Le poignet, ni creux ni rond; naturel comme lorsque la main et l'avant bras sont posés sur une table. A la main droite le poignet est posé de côté ou en entier, selon la position du bras. Le bout du pouce légèrement en biais sur la corde; sa base reste éloignée.

La main est creuse à l'intérieur, ronde à l'extérieur. La base du pouce est au milieu des cordes.

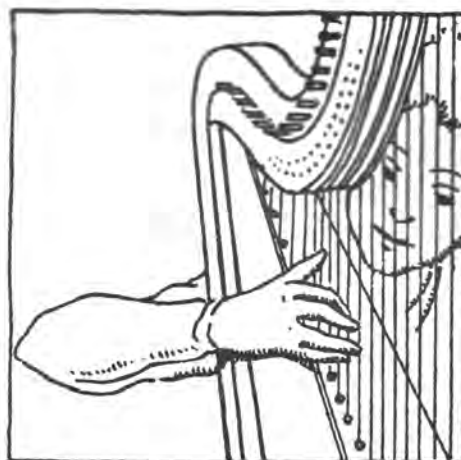


Pour la main gauche, même position, mais quelques différences: Les doigts plus parallèles aux cordes. Le pouce plus droit; le bout est posé toujours en biais, mais la base est moins éloignée; elle est au milieu des cordes. La main est plus serrée, le poignet comme à droite, mais il n'est pas posé sur la table, et se trouve de face, prolongé par l'avant-bras.



LES BRAS

Les bras ne sont jamais collés au corps, ils sont toujours soulevés. Les avant-bras, prolongement des poignets, agissent toujours de concert avec eux. Mais pour l'arrière-bras, cela dépend des cas, à droite. Quand le poignet est posé sur le côté intérieur, le bras se lève et entraîne le coude en arrière: c'est la position pour monter ou descendre, et pour les passages chantants.



Quand le poignet se pose en entier sur la table, l'arrière bras se baisse, et avance un peu pour donner plus de jeu à l'avant-bras. Sauf exception, cette position est bonne pour les passages où la main n'a pas à aller et venir sur les cordes.

Creuser trop les poignets risque de rendre l'articulation plus difficile, et de se raidir. D'autre part, le coude trop bas alourdit le mécanisme et donne souvent un son dur ou mou. En résumé, ici aussi, il faut tenir compte de l'élève et de la conformation de ses bras. (L'arrière-bras, surtout, diffère souvent dans ses proportions.)



EXERCICE SUR LES QUATRE DEGRÉS CONJOINTS

(voir figures 2 et 3)

Après hésitations, j'ai choisi cette formule, (la plus difficile peut-être) parce qu'elle est la "position-type" sur laquelle se greffent les autres, plus ou moins modifiées.

Il faut d'abord travailler chaque doigt avec les notes tenues, cela accoutûme tout de suite à l'articulation.




Chaque doigt, avec la phalange libre, joue en pinçant la corde avec le bout du doigt. 4^e, 3^e et 2^e doivent rentrer dans la main en jouant, puis se replacer aussitôt.⁽¹⁾


- (1) - Le troisième doigt enfoncé entre le deuxième et le quatrième, et plus long qu'eux, joue plus difficilement. Il faut le placer bien en biais, pas trop bas, et un peu écarté du quatrième. Si c'est nécessaire au début, soulever un peu le poignet pour l'aider à quitter la corde.


Le pouce, ni creusé ni en crochet; s'il est trop haut et rigide, il ne peut jouer qu'avec la main, ce qui rend le son dur. Après avoir joué du bout du doigt, il tombe sur le second doigt, et reprend ensuite la corde. (Raïdir la phalangette, c'est annihiler l'articulation.)


Le même exercice pour la main gauche:



La deuxième étude consistera à jouer chaque doigt l'un après l'autre sans le replacer; dans un sens, puis dans l'autre. En montant:  Accompagner l'articulation du pouce d'un petit mouvement souple du poignet qui relève un peu la main, en quittant légèrement la table. Il faut, dès la première leçon, s'exercer à la souplesse avec des mouvements aussi naturels que possible.

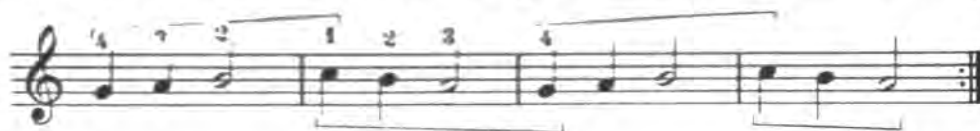
Main gauche:  mouvement analogue, mais le poignet n'ayant pas à quitter la table, un petit mouvement de l'avant-bras accompagne celui du poignet.

En descendant:  quitter après le quatrième, mais au lieu de relever la main en arrière, c'est plutôt le poignet qui, en se soulevant légèrement, fait tomber la main et rentrer le quatrième.

Main gauche:  comme à la main droite.

Quand l'élève aura bien compris, et exécuté les formules ci-dessus, il travaillera la dernière qui consiste à monter et descendre les quatre degrés sans quitter les cordes.

C'est là une des grandes difficultés de la harpe, et le cerveau se fait parfois avec peine à cette nécessité de poser à l'avance. Aussi, avant de faire l'exercice à trois temps, sera-t-il bon de l'étudier d'abord à quatre temps: pendant le quatrième temps, l'élève prépare les trois doigts à se reposer d'un seul coup.



Avant de jouer le pouce (deuxième et quatrième mesure) faire un peu osciller la main vers lui, en dégageant les doigts du fond de la main, et les préparer à se reposer exactement ensemble; une nouvelle oscillation de poignet en sens contraire remet la main dans sa position normale et aide les doigts à se reposer comme un bloc. - Dans la descente, avant de jouer le Sol, (troisième mesure) il faut reposer trois, deux, un, ensemble; pour que le troisième doigt, plus long que les autres, se dégage plus facilement du fond de la main, il faut parfois un petit mouvement de poignet du côté du quatrième, mais infiniment moins sensible que dans le sens contraire. Le mouvement inverse replace les doigts dans la position initiale.

Main gauche:



La position de face ne demande pas les mêmes mouvements de poignet qu'à droite. En revanche, le débutant fera bien attention à replacer ses doigts sans les relever, ce qu'il est tenté de faire pour voir les cordes qu'il doit reprendre, et que la main lui cache, ce qui n'arrive pas à droite.

Quand l'élève répète plusieurs fois ses formules, il doit veiller à ce que la position initiale ne se modifie pas, au fur et à mesure qu'il prolonge l'exercice.

EXERCICES A TROIS DOIGTS SUR LES RENVERSEMENTS

Dans les exercices à trois doigts, le troisième se trouve libre, du fait de l'absence du quatrième. Il prend alors une position plus naturelle qui favorise la souplesse, et par conséquent rend la sonorité plus facile. C'est pourquoi je mets tout de suite cet exercice dans la première leçon; d'autre part, cela familiarisera assez vite l'élève avec la connaissance des cordes, et lui fera faire une succession agréable à l'oreille. Les mains un peu obliques sur les cordes.



Main gauche:



Pour donner l'effet du legato, les mains accompagnent l'articulation du troisième et du second, en reculant très légèrement les bras. (A droite, coude en arrière.) Le pouce joue sans effort, et tombe sur le second, tandis que la main se relève un peu en arrière. (A droite, le poignet se détache de la table.)

En descendant, dès que le pouce joue, remonter le côté intérieur du poignet, comme si la main allait s'appuyer sur le second; jouer le second dans la direction du fond; c'est le troisième qui complète son mouvement, tandis que le poignet fait tomber la main avec souplesse.

Main droite:



Main gauche:



Les mêmes exercices, faits avec une main souple, mais immobile, et une ferme articulation donneront à la sonorité un caractère de "non legato" très marqué. C'est aussi très employé, mais je commence par le legato.

Retravailler les exercices précédents qui sont une préparation pour les suivants.

Essayer de mettre les deux mains ensemble, pour s'habituer sans tarder à les regarder en même temps; et remarquer les petites différences de position entre elles.. Si cela raidit, ou fait tort à la position, ou à l'articulation, attendre encore pour jouer les deux mains ensemble.

DEUXIÈME LEÇON

SOMMAIRE : Exercice sur les quatre degrés conjoints (Suite).- Exercices à trois doigts sur les renversements (Suite).- Intervalles.- Doigté des intervalles.- Règle pour jouer les divers intervalles.- Exercice sur les intervalles.- Chanson de berceau de H. Renié. - Air populaire.

EXERCICE SUR LES QUATRE DEGRÉS CONJOINTS (Suite)

Main droite  Main gauche 

Replacer les doigts de la même façon que plus haut, mais plus rapidement; il faut arriver à reposer les doigts avec souplesse, et sans modifier la position.

EXERCICES A TROIS DOIGTS SUR LES RENVERSEMENTS (Suite)

Poser les deux mains sur les cordes, et jouer chaque main l'une après l'autre. Quand une main a joué, elle se prépare à se replacer pendant que l'autre joue.

Poser tous les doigts ensemble; c'est une bonne habitude à prendre tout de suite.

Articuler sur place le troisième et le second: Pour ces premiers enchaînements, les mouvements nécessaires pour le legato seraient trop compliqués. Le pouce accompagnera toujours son articulation du petit mouvement de poignet habituel.





Il est bon pour l'égalité de l'articulation de rythmer cet exercice tantôt à $\frac{3}{2}$ (deux notes par temps) tantôt à $\frac{6}{4}$ (trois notes par temps.)

Travailler le même exercice, de la même façon, mais en commençant par le pouce.



INTERVALLES

DOIGTÉ DES INTERVALLES
sauf exception. (Ceci pour les deux mains)

(1) -

2 et pouce	3 et 1	4 1 ou 3 1	1 et au delà
------------	--------	------------------	--------------

-(1)- Dans certains cas, on ne se sert pas du pouce, mais seulement de trois et deux, -trois et quatre, - ou deux et quatre, selon les cas.

RÈGLE POUR JOUER LES DIVERS INTERVALLES

Tous les intervalles, (et plus tard, les accords,) doivent être joués de bas en haut; ensemble, sans doute, mais en donnant l'élan par le bas, et jamais par le pouce.


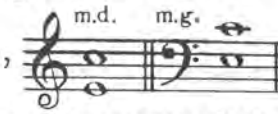
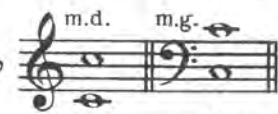
C'est pourtant ce qui arrive souvent à l'élève, par manque d'articulation du pouce. On appelle cela "jouer à l'envers".- Le pouce manque d'articulation quand, pour serrer la corde au moment de jouer, il appuie et immobilise les articulations au lieu de pincer la corde par le bout du doigt seulement.

Quel que soit l'intervalle à faire, les doigts qui ne jouent pas (y compris le cinquième) doivent "accompagner" celui qui se pose, avec une position aussi naturelle que possible. Ils doivent également suivre son mouvement quand il rentre au fond de la main.

Remarque pour poser les doigts: à mesure qu'un intervalle est plus large, les doigts se placent moins bas relativement au pouce, pour éviter de le rendre rigide. Pour les petites mains, il n'est pas rare que dans l'octave, le quatrième se trouve à la hauteur du pouce.

Pour jouer l'intervalle, serrer un peu fort la note inférieure avec le bout du doigt et le rentrer avec les trois autres doigts, tandis que le pouce joue comme dans les notes tenues. En quittant les cordes, la main se relève avec le petit mouvement de poignet habituel.

Après avoir joué chaque intervalle, quelqu'il soit, la main doit se retrouver très naturellement fermée, sans contrainte des muscles et préparée à se rouvrir sans effort, les quatre doigts d'un côté, le pouce de l'autre.

Travailler d'abord un seul intervalle avec le second,  avec le troisième,  avec le quatrième,  répéter plusieurs fois chacun, jusqu'à ce que la main se repose sans chercher ses cordes, et avec une position identique chaque fois.

EXERCICE SUR LES INTERVALLES

Pour commencer, travailler les mains séparément.

Dans les successions ascendantes ou descendantes pour la main droite, mettre le poignet légèrement sur le côté intérieur, le coude "en arrière".

La main bien ronde entre le second et le pouce; les autres doigts à côté du second, mais pas collés. Veiller à ne pas grincer en reposant le second doigt.



Même position que dans l'exercice à trois doigts sur les renversements. Le second doigt ne jouant pas, reste "pendant" au milieu, ni tendu vers le bas, ni en crochet vers le haut.



La position de l'octave dépend du caractère qu'on veut lui donner. Dans l'octave ordinaire, la main, étant bien creusée, le quatrième se trouve allongé; il joue avec une courte contraction de la phalange; le petit doigt suit le mouvement du quatrième.



On peut encore s'exercer utilement sur les intervalles à deux doigts en étudiant ces petits morceaux enfantins. Ce sera l'application des divers doigtés. (Pour les jeunes élèves, ce sera déjà un encouragement.)

CHANSON DE BERCEAU

H. RENIÉ

A musical score for a lullaby titled "CHANSON DE BERCEAU" by H. Renié. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is written in a 3/4 time signature. The piece features a series of intervals, primarily thirds and fourths, with various fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords and intervals. A "poser" instruction is present in the right hand, indicating a moment of rest or a specific fingering technique.

AIR POPULAIRE

A musical score for a popular air titled "AIR POPULAIRE". It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is written in a 2/4 time signature. The piece features a series of intervals, primarily thirds and fourths, with various fingerings indicated by numbers 1, 2, and 4. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords and intervals. Two "poser" instructions are present, one in the right hand and one in the left hand, indicating moments of rest or specific fingering techniques.

Revoir toujours les exercices à quatre doigts. C'est le fondement de la position et de l'articulation dans la majorité des traits de virtuosité. Au début, ils doivent être comme des exercices journaliers.

TROISIÈME LEÇON

SOMMAIRE: Exercices à trois doigts sur les renversements.- Quelques nouveaux exercices en tierces, sixtes et octaves.- Accords à trois doigts.- Formules d'arpèges à quatre doigts.

EXERCICES A TROIS DOIGTS SUR LES RENVERSEMENTS

Il faudrait s'exercer à la sonorité liée sur l'exercice de la deuxième leçon, mais en se servant de la manière expliquée dans la première, au sujet du legato. Seulement, cette fois, les groupes s'enchaînent, et il faudrait que les mouvements de la main fassent de même entre chaque mesure. A la harpe le jeu paraît plus facile, plus naturel et plus joli quand le geste avec lequel on quitte s'achève dans celui qui repose; ou semble plutôt s'achever car on le continue presque toujours sans l'interrompre.

Pour enchaîner les mouvements.-

Dans l'exercice montant, le pouce fait un demi-cercle vers le haut, après avoir joué comme de coutume.

The image displays four systems of musical notation for harp exercises. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are written in 6/8 time and feature ascending and descending eighth-note patterns. The first system shows a treble staff with a slur over the first six notes and an accent on the seventh, and a bass staff with a similar pattern. The second system is similar but with a different fingering or articulation. The third and fourth systems continue the exercise with variations in the bass staff pattern. The notation includes slurs, accents, and repeat signs at the end of each system.

En sens contraire: Dans l'exercice descendant, après avoir penché la main vers le troisième, il faut la relever en demi-cercle vers le groupe suivant.

The image shows four systems of piano exercises. Each system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The exercises are written in 6/8 time. The right hand plays a descending eighth-note pattern, and the left hand plays an ascending eighth-note pattern. A large slur is placed over each system, indicating that the exercises should be played as a continuous piece.

Retravailler les intervalles (deuxième leçon.)

QUELQUES NOUVEAUX EXERCICES EN TIERCES, SIXTES ET OCTAVES

d'après NADERMANN

The image shows two systems of piano exercises. Each system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The exercises are written in 6/8 time. The right hand plays chords and intervals, and the left hand plays single notes. The exercises are designed to practice thirds, sixths, and octaves.



ACCORDS A TROIS DOIGTS

Il y en a beaucoup de sortes; (syntaxe.) Mais les deux plus ordinaires sont les accords brisés et les accords arpégés. Je commence par les faire travailler à trois doigts pour faciliter l'étude.



Tenir le pouce sur Sol; jouer plusieurs fois les notes du bas; pour assurer leur bonne articulation, il est préférable de les faire légèrement arpégées; ensuite, jouer les trois notes, toujours un peu arpégées. Il faut fermer les deux doigts sans effort, dans le creux de la main, tandis que le pouce joue en tombant le second doigt.



On peut aussi s'exercer sur le précédent exercice des renversements à trois doigts. A dessein, je varie très peu les formules, pour que toute l'attention de l'élève soit concentrée seulement sur la difficulté technique.

Travailler seulement les mains séparées, et très lentement.



FORMULES D'ARPÈGES A QUATRE DOIGTS


Les quatre positions proposées par le bon Nadermann me paraissent très propices aux premiers exercices de ce genre, à cause des différents écarts, qui sont les plus courants. Sa forme de "Prélude-cadence" ne présente pas l'enseignement d'une façon aride aux débutants.


Dans la première, la deuxième et la quatrième position, les trois doigts sont beaucoup plus hauts que dans la position type sur quatre degrés conjoints. Le pouce quoiqu'un peu moins haut, garde sa position normale.


Plus les extensions sont grandes, plus les doigts sont contraints à se placer plus haut: c'est une règle générale.⁽¹⁾


-(1)- Plus les mains sont petites, plus les doigts sont obligés de remonter dans les cordes, afin que le pouce ne soit pas trop tenu.

A cause de l'irrégularité des distances, il y a des petites différences dans la position des doigts. Bien les remarquer pour les appliquer en toute occasion.

1^{re} position:  Les trois doigts sont à peu près à la même hauteur; Le second, incliné; le troisième moins; et le quatrième presque à plat.

2^e position:  Le second est plus bas et toujours très incliné, le troisième et le quatrième sont à la même hauteur, et plus haut que le second.

3^e position:  Elle se rapproche beaucoup de celle qu'on a dans l'exercice sur les degrés conjoints.

4^e position:  Le second doigt aussi bas que dans la deuxième position, mais le troisième est un peu plus haut que le quatrième.

A la main gauche, travailler les mêmes positions à l'octave inférieure.

Dans le sens contraire:  etc. la position est la même, naturellement que dans l'exercice ascendant.

Pour jouer ces positions, remarquer qu'à droite la main à une position oblique qui n'est pas naturelle. Si la main est souple, en articulant chaque doigt, il est logique que la main reprenne sa position normale sur l'intérieur du poignet, dans l'exercice ascendant.



Dans le sens contraire, la main tendra logiquement à retrouver une position normale sur le côté extérieur du poignet, si le pouce ne l'en empêche pas par sa raideur. Cette règle se vérifie en toute occasion; on peut ne pas la suivre; mais c'est aux dépens de la souplesse.



Enchaînement de la montée et de la descente et vice versa:

 Avant de jouer le pouce, il faut reposer 2, 3 et 4 d'un seul mouvement.

Au début, c'est assez difficile, à droite surtout: en jouant les trois premiers doigts, la main a repris sa position normale des trois doigts groupés près du pouce. Pour reposer les trois doigts à la fois, le quatrième semble trop court! Mais il suffit de relever un peu la main en pivotant sur le pouce, pour pouvoir dégager les trois doigts: la main reprend alors sa position oblique, et les doigts peuvent se poser ensemble sans trop de difficultés.

Travailler chaque position en enchaînant la montée et la descente:

1^{re} position:  **2^e position:**  Attention à bien allonger le quatrième pour qu'il se repose avec les deux autres.

3^e position:  Moins difficile. **4^e position:** 

Bien relever le troisième pour reposer, sans cela il empêche le quatrième de se reposer en même temps que lui.

Dans l'enchaînement de la descente avec la montée, la difficulté est analogue, mais dans l'autre sens :



En jouant les trois premiers doigts, la main a repris sa position normale: 3^e et 2^e groupés près du quatrième, et le pouce auprès d'eux;

à son tour celui-ci se trouvera trop court, ne pouvant reculer sans un mouvement raide. Il doit faire alors, aidé par le poignet, un mouvement en demi-cercle en s'écartant et en remontant: la main se trouvera plus ouverte, et le troisième et le second dégagés du fond de la main pourront se replacer sans difficulté, en même temps que le pouce.



Dans la descente, bien veiller à ne pas renverser la main extérieurement; et surtout ne pas relever le second doigt en le crispant, pour jouer le troisième. Le second doigt joue incliné, et reste incliné sans tension après avoir joué. En cas de difficulté pour jouer le troisième, soulever un peu le poignet avec le bras, cela aide généralement le troisième et l'empêche de s'accrocher et de se crispier, ce qui arrive souvent lorsque le poignet est trop creusé.

A la main gauche, étant donné sa position de face, les mouvements de poignet sont presque inexistant dans les enchaînements.



PETITE ÉTUDE



Revoir: Exercices à trois doigts sur les renversements: un peu plus vite avec des rythmes différents. ($\frac{3}{4}$). Essayer de faire un crescendo dans les montées, et diminuendo en descendant.

Les tierces, les sixtes, les octaves.

Les accords à trois sons sur les renversements.

QUATRIÈME LEÇON

SOMMAIRE: Accords à trois doigts avec les deux mains ensemble.- Enchaînement des quatre positions.- Arpèges à trois doigts en croisant les mains.- Petite berceuse de Hasselmans.

ACCORDS A TROIS DOIGTS AVEC LES DEUX MAINS ENSEMBLE

Donner l'accord de main droite et le Sol de main gauche.

On peut aussi essayer tout de suite les deux mains ensemble:

Mais souvent il est préférable pour l'articulation d'ajouter note par note.

ENCHAÎNEMENT DES QUATRE POSITIONS

J'indique avec des notes en losanges le moment exact où la basse qui suit doit se reposer; cela facilite ensuite l'enchaînement de main droite.

Remarques indispensables:

Il faut s'habituer tout de suite à poser les quatre doigts bien ensemble. Le moyen le plus facile c'est de

penser d'abord aux deux notes du milieu, regarder d'abord les notes du milieu; avancer d'abord les deux doigts non pliés sur les notes du milieu: tout naturellement, le deuxième et le troisième se baissant pour prendre les cordes, le quatrième et le pouce se trouveront à leur place sans effort; tout au moins pour les formules d'arpèges (ou d'accords) ordinaires.

Pour la main gauche, les positions sont interverties pour des raisons musicales.

1^{re} 4^e 2^e 3^e terminaison

4^e terminaison

ARPÈGES A TROIS DOIGTS EN CROISANT LES MAINS

8 8 8 8

8 8 8 8

Les queues en bas indiquent la main gauche; les queues en haut, la main droite. Cette règle est générale dès que les mains se croisent ou se mélangent; au moins pour les débuts, et pour les passages où il peut y avoir doute.

Il faut transporter les mains sans mouvements brusques. Pour que le geste puisse se faire avec souplesse, il faut avoir regardé d'avance l'endroit où la main va se transporter. Ici plus que jamais, les mouvements doivent se faire suite les uns aux autres: la sonorité, le charme, et aussi la sûreté s'en trouveront augmentés.

Arpèges montants et descendants à travailler avec le même principe :

La main gauche ne peut pas se préparer d'avance, mais elle doit regarder d'avance.
Le même exercice en sens contraire est un peu plus difficile pour la main gauche :

Les doubles queues en dessous indiquent la main gauche. Si l'écriture était conçue avec toutes les queues en dessous, les doubles queues indiqueraient la main droite. Ces deux exercices sans interruption étaient déjà plus difficiles ; celui qui suit l'est davantage, parce qu'il impose des changements de position continuels.

Et l'exercice contraire :

C'est pour la raison que j'ai dite plus haut que je varie le moins possible les formules.

PETITE BERCEUSE

HASSELMANS

(A. LEDUC Ed.)

Cette petite pièce très facile résume néanmoins une partie de ce qui vient d'être enseigné. C'est un excellent travail, et cela donne tout de suite l'habitude de faire des nuances. Ne pas poser la main gauche trop tôt pour ne pas arrêter la vibration du Sol dans les mesures répétées, mais laisser la main bien en face des cordes, et jouer le pouce en le relevant un instant, par un petit mouvement de poignet.

Je conseille à l'élève de ne pas se hâter de prendre la cinquième leçon avant d'avoir bien revu ce qui est nécessaire dans les leçons précédentes.

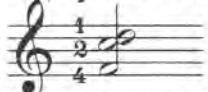
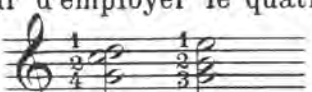
Pour l'exercice d'accords à trois sons sur les renversements, (page 16) travailler les deux mains à la fois, en les arpégeant l'une après l'autre.

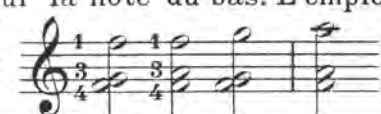
CINQUIÈME LEÇON

SOMMAIRE: Doigtés divers pour les accords à trois sons, et en formules brisées. - Quelques nouveaux exercices sur les quatre positions. - Accords à quatre doigts. - Exercices pour les accords à quatre doigts. - La gamme. - Exercices sur les gammes simples. - Sons harmoniques. - Aperçus des effets de glissandi avec synonymes.

DOIGTÉS DIVERS POUR LES ACCORDS A TROIS SONS ET EN FORMULES BRISÉES

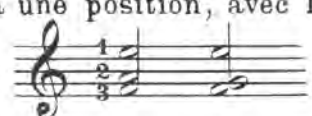


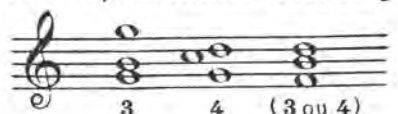
Quand les notes extrêmes ne dépassent point la sixte, on emploie 3, 2, 1; cependant, quand l'intervalle entre le deuxième et le troisième dépasse la quarte, le quatrième doigt est préférable  et même en certains cas, il est meilleur d'employer le quatrième lorsqu'il y a une seconde entre le second et le pouce, et une quarte en dessous.  Ce n'est plus la distance extrême qui détermine alors le doigté, mais la relation des deux intervalles.

Quand les notes extrêmes dépassent la sixte, on emploie le quatrième pour la note du bas. L'emploi du troisième ou du second pour la note du milieu est déterminé comme il suit:  etc.

Le troisième est employé quand l'intervalle avec le quatrième ne dépasse pas la tierce.

Pour tous les autres intervalles:  etc.
Le second toujours.

Il y a une position, avec la distance de septième où l'emploi du troisième est préférable pour la note du bas: 

Et même avec l'octave, certaines mains peuvent les faire plus facilement avec le troisième, quand la tierce est en bas:  cela dépend de l'écart des mains, de ce qui précède ou de ce qui suit.

Tous ces doigtés sont les mêmes dans les formules brisées des accords à trois doigts.

Quelques nouveaux exercices sur les quatre positions :



(1^{re} partie, méthode de Nadermann, ainsi que l'exercice en commençant par le pouce.)



Pour monter et descendre (Le coude droit suit exactement la montée ou la descente.)





ACCORDS A QUATRE DOIGTS

Même procédé de travail que pour les accords à trois notes.

C'est une erreur assez répandue, de croire qu'un accord arpégé peut être obtenu par un débutant, en augmentant progressivement la vitesse de l'arpège à quatre doigts.



Cela exige une rapidité de mécanisme dont il est incapable. L'accord arpégé doit être "pensé" avec une sorte de mouvement unique de la main : de la façon dont elle aide l'articulation, dépend la régularité de l'accord arpégé.



C'est sur les notes du milieu que la main doit prendre son appui, pour que l'accord ait toute sa plénitude sonore. (A droite, il faut veiller à éviter le mouvement instinctif qui porte la main sur le pouce.) Dans les accords, la main doit se fermer plus encore que dans les quatre positions. Comme toujours, il faut jouer avec un mouvement de poignet en dehors.

EXERCICE POUR LES ACCORDS A QUATRE DOIGTS



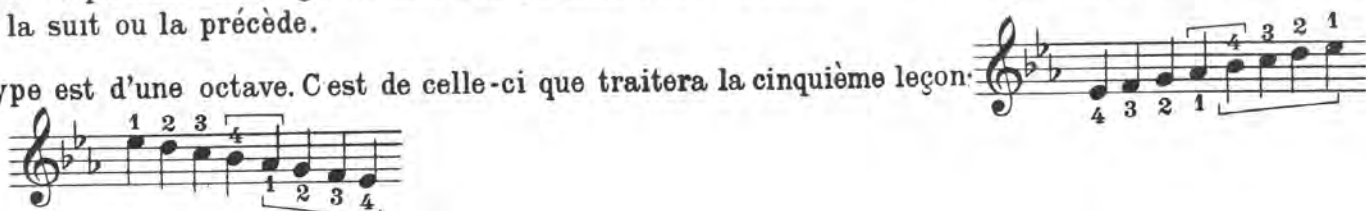
Reposer autant que possible les deux mains ensemble; pour cela, penser d'abord à l'écartement des doigts du milieu. Ne jamais placer la main droite avant la main gauche, ce qui empêcherait de vibrer celle qui joue en dernier.

Faire entre chaque accord un mouvement de poignet en dehors, bien en face, sans "tirer" en arrière; et rentrer les doigts avec force, en attaquant franchement les cordes.

LA GAMME

L'enseignement en est très complexe. C'est un des plus délicats de la harpe. D'autant plus que la gamme proprement dite, difficile par elle-même, trouve l'application de ses principes dans la majeure partie des traits de virtuosité alors même que ce ne sont pas des gammes. De plus, si les tonalités n'entraînent aucune difficulté (elles dépendent de l'agencement des pédales,) les manières de l'exécuter dépendent de sa façon d'être, de ce qui la suit ou la précède.

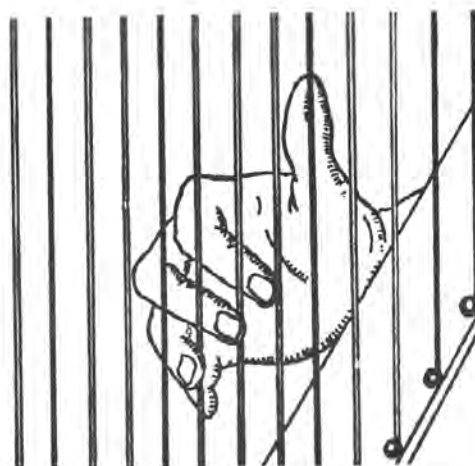
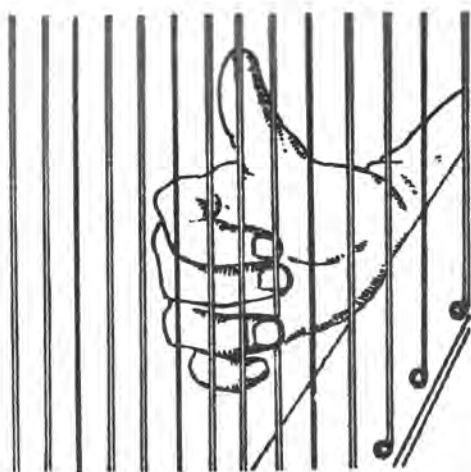
La gamme type est d'une octave. C'est de celle-ci que traitera la cinquième leçon. et la descente :



Remarques générales pour la gamme ascendante de main droite. Poser les quatre premières notes comme dans l'exercice par degrés conjoints. Jouer davantage avec la phalangette. (c'est moins lourd.)

Rentrer les doigts, mais moins au fond que dans le premier exercice; le quatrième surtout, ressort un peu tout de suite, entraînant le troisième.

Reculer insensiblement en jouant chaque doigt. (coude en arrière) Au moment où le pouce va jouer, le poignet a légèrement tourne; le quatrième doit se trouver très naturellement en face du Si. Le tournant proprement dit, c'est le pouce qui le fait: en jouant, il décrit vers le haut un demi-cercle bref qui remet la main dans la position oblique normale, et entraîne le poignet à reculer, tandis que les trois doigts se reposent ensemble sur les notes supérieures. C'est pour éviter un recul trop brusque qu'il est préférable de commencer un peu le mouvement dès les premières notes.



Regarder bien soigneusement la figure au moment où le quatrième passe sous le pouce; remarquer que le quatrième est plutôt en travers sur la corde, sans la serrer; et que le troisième et le second sont auprès de lui, prêts à se replacer dès que le pouce aura joué.

Ensuite, regarder bien soigneusement la figure après le passage; remarquer que le quatrième se trouve plus haut que dans la figure précédente. C'est le mouvement tournant du pouce, et la reprise de la position normale, qui ont entraîné le quatrième à remonter en glissant imperceptiblement sur la corde, et à reprendre sa position

Reposer autant que possible les deux mains ensemble; pour cela, penser d'abord à l'écartement des doigts du milieu. Ne jamais placer la main droite avant la main gauche, ce qui empêcherait de vibrer celle qui joue en dernier.

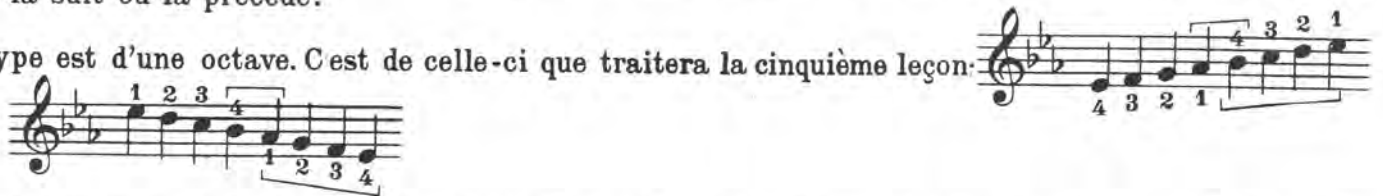
Faire entre chaque accord un mouvement de poignet en dehors, bien en face, sans "tirer" en arrière; et rentrer les doigts avec force, en attaquant franchement les cordes.

LA GAMME

L'enseignement en est très complexe. C'est un des plus délicats de la harpe. D'autant plus que la gamme proprement dite, difficile par elle-même, trouve l'application de ses principes dans la majeure partie des traits de virtuosité alors même que ce ne sont pas des gammes. De plus, si les tonalités n'entraînent aucune difficulté (elles dépendent de l'agencement des pédales,) les manières de l'exécuter dépendent de sa façon d'être, de ce qui la suit ou la précède.

La gamme type est d'une octave. C'est de celle-ci que traitera la cinquième leçon:

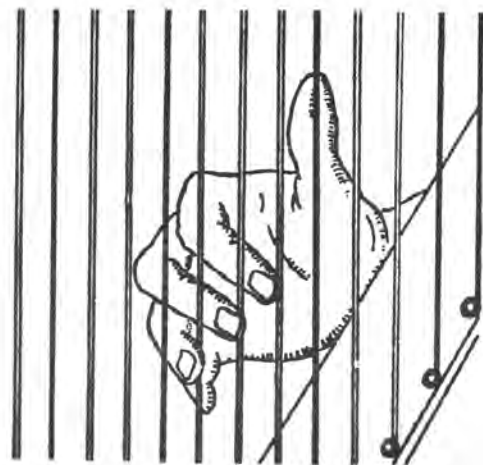
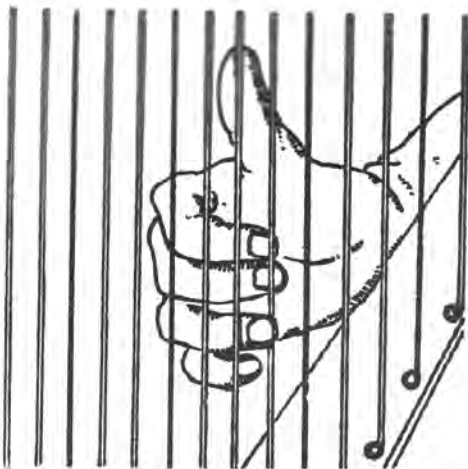
et la descente:



Remarques générales pour la gamme ascendante de main droite. Poser les quatre premières notes comme dans l'exercice par degrés conjoints. Jouer davantage avec la phalange. (c'est moins lourd.)

Rentrer les doigts, mais moins au fond que dans le premier exercice; le quatrième surtout, ressort un peu tout de suite, entraînant le troisième.

Reculer insensiblement en jouant chaque doigt. (coude en arrière) Au moment où le pouce va jouer, le poignet a légèrement tourne; le quatrième doit se trouver très naturellement en face du Si. Le tournant proprement dit, c'est le pouce qui le fait: en jouant, il décrit vers le haut un demi-cercle bref qui remet la main dans la position oblique normale, et entraîne le poignet à reculer, tandis que les trois doigts se reposent ensemble sur les notes supérieures. C'est pour éviter un recul trop brusque qu'il est préférable de commencer un peu le mouvement dès les premières notes.



Regarder bien soigneusement la figure au moment où le quatrième passe sous le pouce; remarquer que le quatrième est plutôt en travers sur la corde, sans la serrer; et que le troisième et le second sont auprès de lui, prêts à se replacer dès que le pouce aura joué.

Ensuite, regarder bien soigneusement la figure après le passage: remarquer que le quatrième se trouve plus haut que dans la figure précédente. C'est le mouvement tournant du pouce, et la reprise de la position normale, qui ont entraîné le quatrième à remonter en glissant imperceptiblement sur la corde, et à reprendre sa position

en biais. Ce mouvement du quatrième, seulement posé sur la corde, et glissant sur elle, est surtout nécessaire dans les gammes prolongées; mais il aide toujours à la souplesse: rien n'est mauvais comme de se cramponner sur la note qui "passe"

Quand la main est reposée sur les quatre notes supérieures, sa position doit être identique à celle qu'elle avait sur les quatre inférieures.

Pour s'en rendre bien compte, il est bon parfois que l'élève s'exerce "à la muette", sans faire sonner les cordes. Les notes noires quitteront ensemble les cordes, sans jouer; et le 4^e ira se reposer, sans bouger leur position. Les notes en losange sont celles qu'on repose.



Remarques générales pour la gamme ascendante de main gauche.

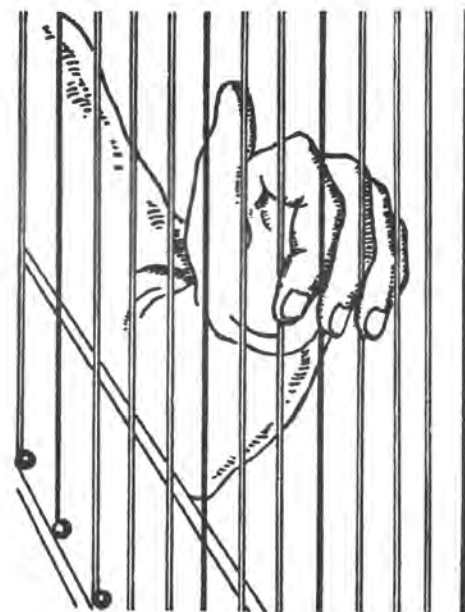
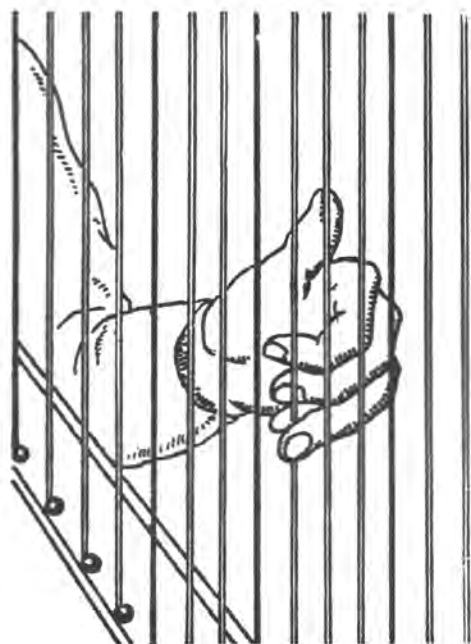
Pour suivre l'inclinaison de la table, tout le bras droit manœuvre; à gauche, seul l'avant-bras accompagne la main: l'arrière-bras est une sorte de pivot qui lui sert de point d'appui:



Les doigts sont plus inclinés qu'à droite. Le pouce toujours dirigé vers le haut est plus rapproché du second. Les doigts articulent avec l'extrême bout.

Le poignet se trouvant face aux cordes, (et non oblique, comme à droite,) recule légèrement sans avoir besoin de tourner la main pour amener le quatrième devant Si.

Pour que le pouce ait de la force sans raideur, (il n'est pas soutenu comme à droite,) il doit faire un peu corps avec la main quand il fait sonner la corde, exécutant ensuite le rapide mouvement tournant qui aboutit à Do, Ré, Mi, lesquels doivent être posés comme un bloc.



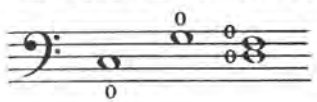
Quoique moins nécessaire à gauche, l'étude de la gamme muette ne peut être qu'utile.

Essayer les deux mains ensemble; bien remarquer la différence de mouvement des deux mains:



SONS HARMONIQUES

A la harpe, seul, l'harmonique de l'octave est pratiqué. Il est indiqué par un petit zéro sur la note, au-dessus ou au-dessous. Dans les sons harmoniques doubles ou triples, il est à gauche des notes, le plus souvent.



Sauf dans deux ou trois auteurs peut-être, le harpiste joue l'harmonique sur la note marquée; elle sonne à l'octave supérieure.

L'harmonique a un timbre beaucoup plus spécial que dans tout autre instrument; quand il est très pur, il s'apparente à certains instruments à vents: la Flûte et le Cor surtout.

Main droite :

C'est le côté de la phalange du second doigt qui sert à partager la corde par le milieu, comme un sillet, plutôt près de la phalangette.

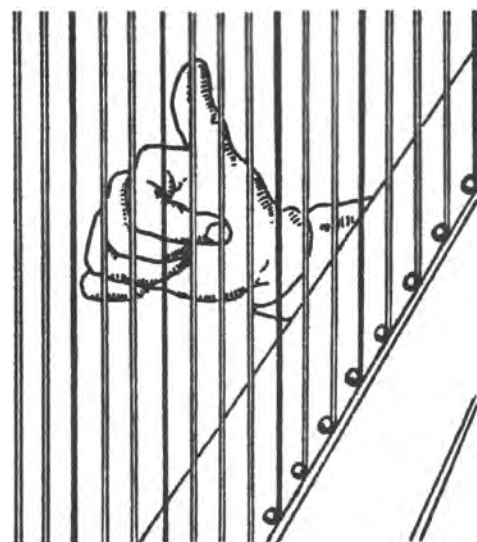
Avant de jouer, écarter tant soit peu le second doigt-sillet; il est ramené sur la corde par un brusque petit mouvement de poignet, au moment précis où joue le pouce, en dehors; la main quitte la corde en même temps pour ne pas gêner les vibrations.

La précision de ce mouvement peut paraître difficile au début, mais la pratique le rendra vite facile à comprendre et à exécuter.

Remarque: Plus une corde est mince, moins il faut prolonger le contact du "sillet", et pour cela il est préférable de jouer l'harmonique directement sans le petit coup de poignet



Pour le Mi et Sol, supprimer presque le mouvement de poignet qui pourrait durcir le son.



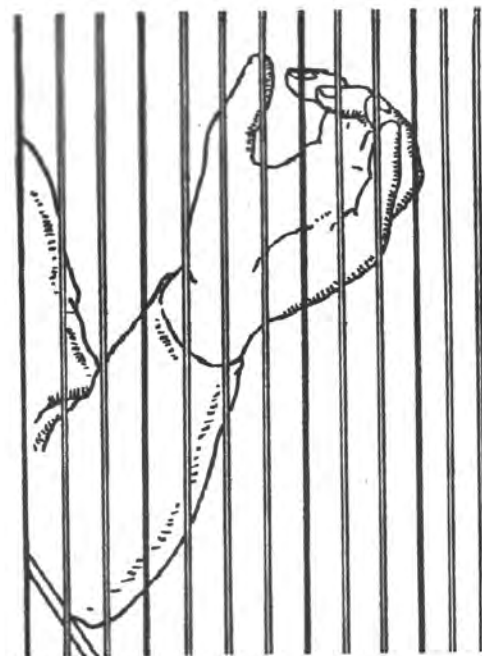
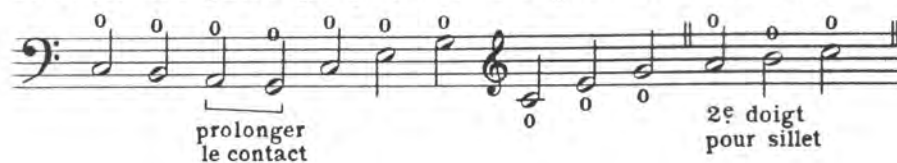
Main gauche: La main est renversée.

Quand l'élève sera familiarisé avec les harmoniques, il placera d'abord le pouce, et la paume après.

Pour commencer, il se rendra mieux compte en plaçant d'abord la paume de la main qui sert de sillet, à mi-hauteur, et le pouce ensuite. Procéder comme à droite: écarter un peu la paume; la ramener brusquement sur la corde au moment où l'on joue le pouce; puis retirer vite la main pour ne pas gêner les vibrations.

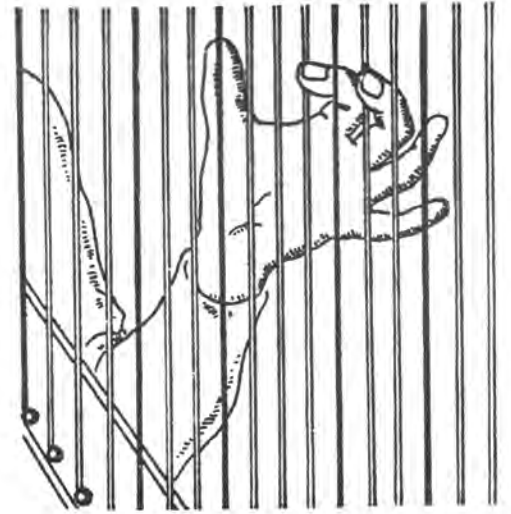
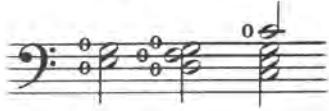
A mesure que les sons harmoniques montent, la main gauche peut les faire avec le système de la main droite, (le second replié, formant sillet.) si cela lui est plus commode; il est certain cependant que la sonorité y perd un peu de son ampleur veloutée

Remarque: A mesure que les cordes sont plus grosses, il faut tant soit peu prolonger le contact si l'on veut que l'harmonique soit pur. (Pour les cordes filées, sans harmoniques peu usités, le contact doit être plus prolongé encore; cela ne se rencontre guère que pour les deux premières notes filées.)



A la main gauche, on peut faire plusieurs harmoniques ensemble, seconde, tierce, quarte; au-delà, c'est moins usité. Les harmoniques peuvent aussi être triples.

Enfin, le ou les sons inférieurs d'un accord peuvent être en sons naturels, et le ou les notes du haut en harmoniques. Pour toutes ces variétés de sons harmoniques, il faut prendre la position spéciale de la main gauche c'est à dire la main renversée, et les doigts relevés en haut. (Syntaxe)



APERÇUS DES EFFETS DE GLISSANDI AVEC SYNONYMES

Pour faire connaître au débutant une nouvelle richesse sonore dont la magie poétique ou éblouissante est unique, et pour augmenter son admiration et son amour pour la harpe, je donne trois exemples d'agencements de pédales. Il pourra en chercher et en trouver d'autres à son gré.

Pour monter, l'élève fera glisser le second doigt, et le pouce pour descendre, surpris lui-même de l'effet obtenu.

1^o Glissé de l'accord parfait de Sol bémol (Accrocher Fa #, La #, Do #)



2^o Ajouter un Mi b: on obtient un glissé de l'accord de septième de dominante sur Sol b.



3^o Remettre Fa b, accrocher Sol b, c'est alors l'accord de septième diminuée sur Sol b.



Selon les élèves, les matières groupées maintenant dans chaque "leçon" peuvent exiger plusieurs semaines d'études, un mois peut-être, car chaque enseignement nouveau s'ajoute aux anciens qu'il faut continuer à travailler pour se les assimiler mieux.

J'indiquerai donc :

Les exercices à retravailler.

Le développement de certaines matières déjà enseignées.

Et s'il y a lieu, je traiterai alors un ou plusieurs sujets nouveaux.

Exercices à retravailler :

Arpèges à trois doigts sur les renversements, plus vite. (troisième leçon.)

Accords à trois doigts avec les deux mains ensemble, sur les renversements. (quatrième leçon.)

Arpèges à trois doigts en croisant les mains. (quatrième leçon.)

Les exercices divers sur les quatre positions.

SIXIÈME LEÇON

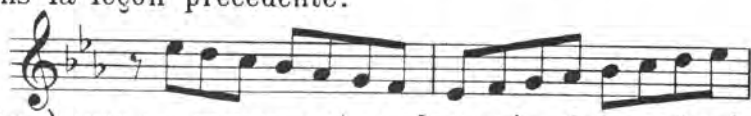
Sommaire : Développement de l'enseignement de la gamme : Exercices pour les enchaînements de gammes montantes et descendantes. - Les gammes prolongées. - Sur les arpèges à quatre doigts. - Accords à quatre doigts sur une octave basse. - Mélange d'arpèges et d'accords arpégés à deux mains, (sur les 4 positions de Nadermann.) Enseignement nouveau : le glissé. - Exercices; petite étude pour les glissés. - Pédales à mettre en jouant. - Menuet de Jean-Jacques Rousseau. - Petite étude en sons harmoniques (fragment tiré de Bertini jeune.)

DÉVELOPPEMENT DE L'ENSEIGNEMENT DE LA GAMME


Enchaînement des gammes montantes avec les descendantes.



Pour enchaîner la montée et la descente, reposer 2, 3, 4, (Ré, Do, Si;) avant de jouer le pouce et faire la descente comme il a été indiqué dans la leçon précédente.

Pour enchaîner la descente et la montée:  avant de jouer le quatrième, reposer 3, 2, 1, (Fa, Sol, La,) avec un mouvement analogue à celui employé dans les quatre positions: c'est à dire, relever un peu le troisième en le jouant avec la phalange; le mouvement pour le reposer ne gênera pas alors le quatrième qui débute la montée.

Pour la main gauche:  pas de difficulté à signaler; se rapporter à la cinquième leçon.

Dans le sens contraire:  même observation pour le troisième gauche que pour le troisième droit; il doit être aidé, quand il joue, par un tout petit renversement de la main vers le quatrième, pour le même motif qu'à droite.

EXERCICES POUR LES ENCHAÎNEMENTS DE GAMMES MONTANTES ET DESCENDANTES

LES GAMMES PROLONGÉES

Pour prolonger la gamme au-delà d'une octave, continuer le recul du poignet après le premier passage, au lieu de retourner la main en jouant sur place, comme dans la gamme d'une octave :

Gamme de douze notes (un passage de plus.)

Si la gamme continue, le recul continue :
Gamme de seize notes. (deux passages de plus.)

Les gammes proprement dites procèdent quatre doigts par quatre doigts. Si la gamme a quinze notes ou un multiple de quatre moins une note, on la commence par le troisième :

Et si la progression se présente de telle sorte qu'elle oblige à mettre le quatrième au début, on finit plutôt sur le second, pour éviter de passer soudain le troisième sous le pouce :

Pour les passages du troisième et du second, ils seront traités dans la huitième leçon.

EXERCICES POUR LES ENCHAÎNEMENTS DE GAMMES MONTANTES ET DESCENDANTES

LES GAMMES PROLONGÉES

Pour prolonger la gamme au-delà d'une octave, continuer le recul du poignet après le premier passage, au lieu de retourner la main en jouant sur place, comme dans la gamme d'une octave :

Gamme de douze notes (un passage de plus.)

Si la gamme continue, le recul continue ;
Gamme de seize notes. (deux passages de plus.)

Les gammes proprement dites procèdent quatre doigts par quatre doigts. Si la gamme a quinze notes ou un multiple de quatre moins une note, on la commence par le troisième :

Et si la progression se présente de telle sorte qu'elle oblige à mettre le quatrième au début, on finit plutôt sur le second, pour éviter de passer soudain le troisième sous le pouce :

Pour les passages du troisième et du second, ils seront traités dans la huitième leçon.

Exercices pour prolonger la gamme de quatre notes :

NADERMANN

The first exercise consists of a four-note scale in the right hand, starting on G4 and ending on B4, with a repeat sign. The left hand plays chords corresponding to the notes of the scale: G4, A4, B4, and C5.

A la descente (ci-après) il est seulement préférable de ne replacer 2, 3, 4, qu'en jouant le pouce, et non avant de le jouer; cela leur permet de baisser plus facilement dans les cordes, quand le pouce joue en se penchant en avant.

NADERMANN

The second exercise is a descending four-note scale in the right hand, starting on B4 and ending on G4, with a repeat sign. The left hand plays chords corresponding to the notes of the scale: B4, A4, G4, and F4.

Gamme de seize notes :

The third exercise is a sixteen-note scale in the right hand, starting on G4 and ending on G5, with a repeat sign. The left hand plays chords corresponding to the notes of the scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6.

A la main gauche, les gammes prolongées se font comme celles d'une octave, soit en montant, soit en descendant, mais il y a lieu de faire une remarque :

A droite, le mouvement du bras est commandé par la table: Il remonte ou redescend en suivant son inclinaison.

A gauche, la main joue en ligne droite, sans tenir compte de l'inclinaison de la table. Le rôle de l'arrière-bras est de servir de pivot à l'avant-bras, et il bouge à peine; en ramenant à soi l'avant-bras, la main se trouve baisser dans les cordes. Dans la descente, c'est le contraire, elle remonte dans les cordes.

NADERMANN

The fourth exercise is a sixteen-note scale in the right hand, starting on G4 and ending on G5, with a repeat sign. The left hand plays chords corresponding to the notes of the scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6.

The fifth exercise is a sixteen-note scale in the right hand, starting on G4 and ending on G5, with a repeat sign. The left hand plays chords corresponding to the notes of the scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6.

Quand une gamme montante est prolongée plusieurs fois, il est prudent de placer, au début, la main un peu au-dessus du milieu des cordes, de façon à ne pas terminer trop près de la table. Pour la descente, l'observation contraire, pour ne pas finir trop haut dans les cordes.

Dans l'exercice suivant, il vaudra donc mieux commencer la gamme avec la main gauche un peu au-dessus du milieu des cordes :

Pour finir

SUR LES ARPÈGES A QUATRE DOIGTS

Pour bien poser les quatre doigts ensemble à chaque main, se reporter aux conseils donnés dans la quatrième leçon, (page 21)

Et le même exercice en sens contraire :

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is a series of eighth-note patterns, likely exercises for finger technique. The patterns are arranged in four systems, each showing a sequence of notes that descend and then ascend, or vice versa, across the octaves of the instrument.

Travailler ces deux exercices de la même façon que ceux à trois doigts sur les renversements, c'est-à-dire :

1^o Articuler sur place, rentrer les doigts tout en conservant le petit mouvement habituel du poignet quand les groupes finissent par le pouce. Quand l'exercice descendant se fait ainsi, (non legato) bien veiller à ce que le second doigt rentre dans la main et ne se crispe pas en jouant le troisième.

2^o Exécuter les mêmes exercices en liant les sons comme dans les exercices à trois doigts. (Voir troisième leçon; au besoin, relire les explications pages 16 et 17.)

Remarques: dans les exercices à quatre doigts, les mouvements qui accompagnent l'articulation pour lier, sont plus accusés que dans les mêmes à trois doigts.

Mêmes gestes arrondis pour enchaîner les renversements.

Pour la descente, le poignet se soulève un peu, et prend plus encore son équilibre sur le second, mais sans renverser la main.

ACCORDS A QUATRE DOIGTS SUR UNE OCTAVE BASSE

Travailler à la main droite un accord brisé à quatre doigts; "brisé", c'est-à-dire arpégé très rapidement; et le jouer sur une octave de main gauche. Ce cas, extrêmement fréquent appelle une remarque au point de vue rythmique; la main droite doit jouer en arpégeant très rapidement, mais néanmoins sans jouer les quatre doigts ensemble; alors, quand l'octave de main gauche jouera-t-elle? - Sur le quatrième doigt de main droite? - La note du haut paraîtra à contre-temps. - Sur le pouce droit? - Il faudrait donc commencer l'accord avant la basse? Musicalement, c'est souvent impossible ou mauvais; et pour l'oreille, cela sonne creux.

Pour y remédier, il faut très légèrement arpéger l'octave gauche en la portant un peu sur le pouce; les quatrièmes des deux mains jouent ensemble, et le pouce gauche, (un peu appuyé) se trouvant jouer "dans" l'accord, rétablit l'équilibre rythmique.

Je fais faire cet exercice sur les quatre positions connues pour concentrer l'esprit sur la difficulté elle-même.



Il y a beaucoup de façon de faire les accords, et chacune leur confère un caractère spécial, une valeur particulière pour les divers effets à produire. J'ai commencé, (leçon précédente) par l'accord arpégé, les deux mains l'une après l'autre, parce que c'est celui qui donne le mieux la perception égale de chaque note. Mais la formule brisée est la plus employée; elle exige une articulation égale à la première formule, seulement elle est plus difficile à vérifier.

MÉLANGES D'ARPÈGES ET D'ACCORDS ARPÉGÉS A DEUX MAINS (sur les quatre positions de Nadermann)



LE GLISSÉ

Dans l'art du doigté c'est un artifice qui ajoute en quelque sorte un doigt. Il est surtout usité avec le pouce.

LE GLISSÉ DU POUCE



Le pouce, au lieu de jouer en dehors, appuie le bout du doigt sur la corde, en donnant l'impulsion en avant, vers la note inférieure suivante sur laquelle il se trouve glisser.

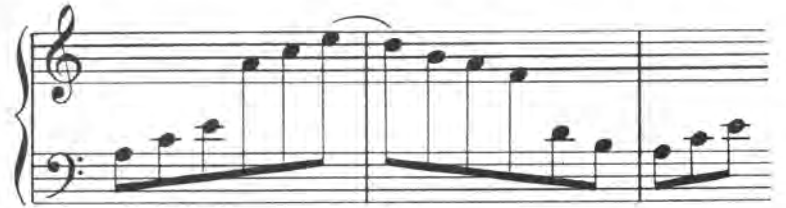
Ne pas glisser avec l'aide de la main ni du bras: le pouce doit avoir assez d'indépendance pour glisser par lui-même; il joue ensuite la seconde note comme à l'ordinaire.

En principe, il faut placer d'avance les autres doigts avant de glisser. La façon de glisser est la même à gauche. Le glissé est indiqué par une petite liaison qui réunit les deux notes faites par le pouce:

Exercice pour les glissés simples par le pouce:



1) Le glissé se présente parfois dans le courant d'un trait ou d'un passage: Quand le glissé ne débute pas le passage il est plus souple de placer les doigts en jouant, et non pas avant de jouer; il ne faut pas les placer après le glissé, mais en même temps que le glissé.



2) Le glissé suit un accord.



ou termine une formule:



dans les deux cas, faire un mouvement de poignet après le second pouce.

3) On peut aussi glisser le pouce plusieurs fois de suite:



Il arrive même


(plus rarement) que l'on glisse trois fois de suite; on ne place alors les doigts qu'en faisant le dernier glissé.



Malgré certains auteurs, Labarre en particulier, le glissé est inusité avec le second et le troisième, si ce n'est dans les traits appelés glissandi.

LE GLISSÉ DU QUATRIÈME

Le glissé du quatrième est beaucoup moins usité que celui du pouce, surtout à la main gauche. Pour la manière de le faire, il y a deux méthodes: la meilleure est celle qui réussit! Les uns posent les doigts a-

vant de glisser le quatrième,  les autres posent en jouant, ni avant, ni après, pour laisser

plus de liberté au quatrième. En ce cas, préparer en dehors des cordes, 3, 2, 1, avec les écarts voulus, mais un degré au dessous des notes que l'on doit poser en jouant. Pour faire, par exemple:



on pose, Ré quatrième, et l'on prépare en dehors Fa, La, Si. (3, 2, 1,) Le petit déplacement en arrière, que la main fait instinctivement pour aider le quatrième à glisser, amène les trois doigts devant Sol, Si, Do.



PETITE ÉTUDE POUR LES GLISSÉS



PÉDALES A METTRE EN JOUANT

Altérations de passage dénommées "accidents".

Remarques: Du bémol au bécarre, appuyer la pointe du pied vers l'extérieur jusqu'au petit cran d'arrêt; pour revenir au bémol, laisser remonter. Cela évite d'accrocher malgré soi, ou de grincer. Du bécarre au dièse, appuyer bien droit (sans aller vers l'extérieur, ce qui dirigerait la pédale vers le cran du bécarre.) Pour revenir, laisser remonter doucement la pédale.

Dans les exercices sur les pédales, s'habituer à tâter avec le pied sans regarder. Ne pas se cramponner à la table, mouvement instinctif des débutants. En cas de difficultés (les jambes courtes), il serait préférable de relever un peu le talon avec l'aide de la cheville, mais sans remonter le genou.

Pour mettre une pédale du dièse au bécarre, ou du bécarre au bémol, autant que possible la décrocher d'avance, en la poussant un peu en avant; mais il ne faut pas lâcher brusquement la pédale pour éviter le choc que produirait le ressort.

Pour indiquer que la, (ou les) pédales doivent être seulement appuyées, on fait généralement suivre d'un trait le nom de la pédale; exemple: Do# ——— ♭. Et on ne remet pas le nom quand la pédale reprend assez vite la position précédente.



Pour accrocher les pédales dans le cours d'un morceau :

Du b au h , c'est simple : au lieu d'appuyer la pédale en la poussant vers le cran extérieur, on l'appuie avec la pointe du pied, comme pour la ramener à soi ; le ressort fait le reste. (Il faut souvent détacher de terre le talon avec le mouvement de la cheville, pour donner plus de force à la pointe du pied.)

Du h au \sharp , quand les pédales sont dures, il est quelques fois un peu difficile d'appuyer assez à fond pour introduire la pédale sous le cran. Pour les élèves qui éprouveraient une difficulté spéciale, je conseille d'appuyer le pied sur le côté extérieur de la pédale (coupant) ; Pour cela, écarter un peu le genou ; pencher la cheville, (côté extérieur) en soulevant un peu le talon ; on appuie, ramenant la pédale à soi, et favorisant ainsi l'action du ressort, qui, par lui-même, tend à s'accrocher.

Travailler ce petit Menuet qui ne contient qu'une pédale :

MENUET

Jean - Jacques ROUSSEAU

Préparer Fa \sharp - accroché -

PETITE ÉTUDE EN SONS HARMONIQUES

fragment tiré de BERTINI Jeune

L'élève peut aussi travailler une ou plusieurs de ces trois petites pièces sans pédales :

- 1^o Les pins de Charlannes. (Petite pièce piano et harpe) H. Renié.
- 2^o Grand-mère raconte une histoire... H. Renié.
- 3^o Nocturne (N^o 2 des 3 petites pièces sans pédales) Grandjany.

(A. Leduc Ed.)

A partir de cette leçon, l'élève devra partager son travail entre des exercices, des études et un morceau.

J'indiquerai les cahiers d'études que je conseille, et je donnerai après chaque leçon quelques titres de morceaux parmi lesquels on choisira.

Quant aux exercices, ils seront dans la méthode, mais groupés juste après les leçons supplémentaires. Ils sont destinés à rendre familières les matières qui ont été enseignées dans chaque leçon, et à développer le mécanisme; tandis que les exercices donnés dans le cours de la leçon ont seulement pour but la pratique immédiate de ce que l'élève vient d'apprendre.

Exercices à retravailler:

Les gammes (sixième leçon)

Les exercices sur les renversements à quatre doigts, (sixième leçon)

Les accords de main droite avec les octaves de main gauche. (sixième leçon)

Les glissés; (sixième leçon)

SEPTIÈME LEÇON


SOMMAIRE: De la manière de reposer les doigts. - Quatre exercices de batterie. - Autres exercices pour l'enchaînement des arpèges renversés et des gammes. - Remarques pour les arpèges renversés. - Remarques pour les enchaînements de gammes. - Arpèges à quatre doigts en croisant les mains.


DE LA MANIÈRE DE REPOSER LES DOIGTS


Un seul principe: il faut reposer les doigts qui vont dans le même sens, soit ascendant, soit descendant.


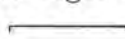
La dernière note du groupe ascendant:  ou descendant: 

devient naturellement la première note du groupe suivant. Dans le premier exemple, il faut replacer 2, 3, 4, avant de jouer le pouce. Dans le second, c'est 3, 2, 1, qu'on repose avant de jouer le quatrième. Dans l'ex-


emple suivant:  il y a trois notes qui descendent; la troisième (Do) devient le début des quatre notes qui montent; on ne posera donc que: 1, 2, 4, - et avant de jouer 4, on reposera 3, 2, 1, puis le second avant de jouer Sol.

Autre exemple:  cette fois, deux notes seulement descendent (Sol, Do), la deuxième note est le début des trois notes ascendantes: on posera donc Mi, Sol ensemble, et le Sol est à son tour début d'un groupe de trois notes.

Quand le pouce joue alternativement avec les doigts, il faut reposer doigt par doigt: 

Bien comprise, cette règle doit suffire; mais, pour aider les élèves, je marquerai encore quelques temps par le signe  ou  les notes à poser.

Ce principe n'est pas arbitraire, ce n'est pas une règle rigide ne comportant aucune exception et que l'on suit sans savoir pourquoi. Elle a une relation avec l'articulation, la sûreté, la clarté et la sonorité. C'est si vrai qu'on la transgresse dès qu'elle n'est pas utile; et parfois, il peut être meilleur de la transgresser, précisément pour

les causes qui la rendent nécessaire le reste du temps. Le doigté croisé:  est l'exception classique, mais il y en a souvent d'autres.

QUATRE EXERCICES DE BATTERIE

Dans tous les exercices de mécanisme qui suivent, le principe pour reposer les doigts trouve son application.

Méthode NADERMANN

(Replacer le 4^e seul, puis les trois autres doigts ensemble.)

Méthode NADERMANN

(Replacer le pouce seul, puis 2, 3, 4, ensemble.)

Même manière de faire pour les exercices de main gauche:

Méthode NADERMANN

AUTRES EXERCICES POUR L'ENCHAÎNEMENT DES ARPÈGES RENVERSÉS ET DES GAMMES

REMARQUES POUR LES ARPÈGES RENVERSÉS:

En montant ne pas reposer le 4^e trop bas. En descendant ne pas reposer le pouce trop haut.

Pour la main gauche c'est plutôt le principe des gammes prolongées. (voir page 37)

REMARQUES POUR LES ENCHAÎNEMENTS DE GAMMES

Main droite. Dans la montée, reculer moins la main après le passage; en reposant 3, 2, 1, il est préférable de renverser un peu la main sur le pouce, cela donne plus de facilité au quatrième pour s'étendre et se reposer; cela permet aussi au pouce de jouer avec plus de liberté:

Dans la descente, c'est le pouce qui doit se reculer pour enchaîner. En conséquence, il est préférable pour le second groupe, de reposer les doigts (2, 3, 4,) moins bas que dans le premier groupe, mais toujours aussi inclinés: cela permet au pouce de reculer plus facilement sans que le quatrième soit raidi.

Pour la main gauche : il faut seulement observer que le second groupe de chaque gamme se repose moins haut que le premier (dans la montée) ; et à mesure que les gammes vont vers l'aigu, la main baisse toujours plus du côté de la table, parce que l'avant-bras seul la suit.



En descendant, même remarque en sens contraire :



Ces conseils sont destinés aux débutants pour favoriser leur souplesse en leur évitant la tention des muscles. Plus tard, tous ces mouvements se font instinctivement, selon la grandeur des mains.

Pour les deux mains à la fois :



ARPÈGES A QUATRE DOIGTS EN CROISANT LES MAINS

Pour déplacer les mains à tour de rôle, se rappeler les conseils donnés pour les arpèges croisés à trois notes. (quatrième leçon) Dans l'arpège ascendant, le débutant a tendance à reposer d'abord le quatrième; c'est une erreur: ne pas reposer les quatre doigts ensemble nuirait à la vitesse. Pour y arriver, ainsi que je l'ai déjà conseillé, il faut regarder d'avance les deux notes du milieu: le quatrième et le pouce se poseront sans effort et en même temps.

ARPÈGES ASCENDANTS ET DESCENDANTS



Voici l'arpege classique le plus fréquemment employé à la harpe, quels que soient les écarts, bien entendu. Il faut arriver à le faire facilement, et assez rapidement.

L'exercice n'a pas besoin d'être long, et les formes n'ont pas besoin d'être multiples. Si cet exercice est très bien fait, on sait faire les arpèges, ce qui est un effet très caractéristique de la harpe, soit à l'orchestre, soit en Solo.

Il faut bien veiller à éviter tout balancement de la harpe. Quand cela se produit, c'est la faute de l'épaule droite qui est raide, et qui rejette la harpe en avant pour aller prendre les cordes graves. - Si l'instrument est bien placé sur l'épaule, le bras droit doit pouvoir librement reculer ou avancer, sans remuer la harpe.

TRAVAIL POUR LA SEPTIÈME LEÇON

EN DEHORS DES EXEMPLES DONNÉS DANS LE COURS DE LA LEÇON

Exercices contenus dans la méthode:

- Batteries en triolets, (3 doigts, page 93.)
- Batteries en doubles croches (3 doigts, page 94.)
- Petites études en batteries et gammes. (page 96.)
(d'après Nadermann)

Etudes:

Commencer le premier cahier des quarantes études de Bochs. (passer momentanément la troisième) - (A. Leduc)

Morceaux:

- Contenus dans la méthode: (page 97 quasi études)
- Le Roi fait battre tambour, chanson populaire harmonisée par Louise Charpentier.
- Petite pièce de Schumann. (sur les quatre doigts et les poses de doigts.) page 97.
- Petit choral de Schumann, N° 4 de l'album d'enfant (sur les divers intervalles) page 98.
- Air de Louis XIII (sur les accords arpègés, page 99.)

De plus, l'élève peut jouer:

Landler (extrait des Trois Bluettes) Hasselmans (A. Leduc Ed.)

A retravailler : (enseigné dans la leçon précédente)

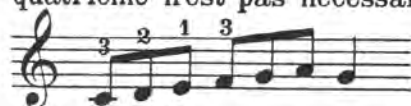
- 1° Enchaînement des arpèges renversés.
- 2° Enchaînement des gammes.
- 3° Arpèges à quatre doigts, mains croisées.

HUITIÈME LEÇON

SOMMAIRE : Du passage du troisième doigt dans les gammes.- Du passage du second doigt.- Gammes de plusieurs octaves avec accentuations différentes.- Sons étouffés.- Deux petites études pour les sons étouffés.- Octaves étouffées.- Petite étude.

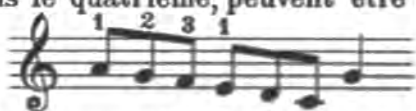
DU PASSAGE DU TROISIÈME DOIGT DANS LES GAMMES

Le troisième passe sous le pouce et vice-versa. Mettre le troisième en biais, et reculer un peu la main, mais moins que pour le passage du quatrième. Le mouvement de poignet qui accompagne le passage du quatrième n'est pas nécessaire pour celui du troisième, il nuirait plutôt à l'équilibre de la main :



après avoir joué le pouce, le dégagement se fait sans difficulté.

Pour descendre, les doigts, sans le quatrième, peuvent être assez inclinés pour ne pas avoir à glisser dans les cordes en jouant le pouce :



Remarque : sauf par nécessité ou par utilité rythmique, on évite le passage du troisième plusieurs fois de suite ; le tournant plus rapproché rend l'équilibre plus précaire.

Dans les gammes assez longues, même en triolets, on se sert du quatrième.

Ex.



Exercices pour le passage du troisième :
(les observations sont les mêmes pour la main gauche.)




Les formules comportant neuf notes emploient souvent le doigté par trois. Mais en descendant, si la suite le permet, il est quelques fois plus facile de glisser les deux premières notes avec le pouce pour n'avoir qu'une fois à tourner.

Gammes à neuf notes :

DU PASSAGE DU SECOND DOIGT

Il est assez délicat: on heurte ou étouffe facilement la corde qui précède le tournant, si on ne prend pas quelque précautions. Pour monter: reculer franchement, la main "fuyant" le pouce; le second doigt très en

biais: Pour descendre, poser le pouce par l'extérieur, sans craindre le petit mouvement de poignet que cela nécessite:

Quand les deux premières notes du groupe sont conjointes, il est très préférable de glisser les deux premières notes: Ces passages du second, ou par dessus le second, ne s'emploient guère

que par nécessité de doigté, pour ce qui précède ou ce qui suit.

Exercice pour le passage du second, ou par dessus le second.

Méthode NADERMANN

Dans cette variation qu'il sera bon de travailler, je conseille de placer la main en arrière dès le début; il est vrai que cela obligera à jouer le premier pouce un peu couché, mais il reprendra promptement sa position normale après le passage, et cela évitera au poignet un va et vient dangereux pour la bonne exécution.

GAMMES DE PLUSIEURS OCTAVES AVEC ACCENTUATIONS DIFFÉRENTES

Il serait bon de s'exercer sur des gammes de deux octaves avec des accentuations qui font travailler l'articulation de chaque doigt à tour de rôle.

SONS ÉTOUFFÉS

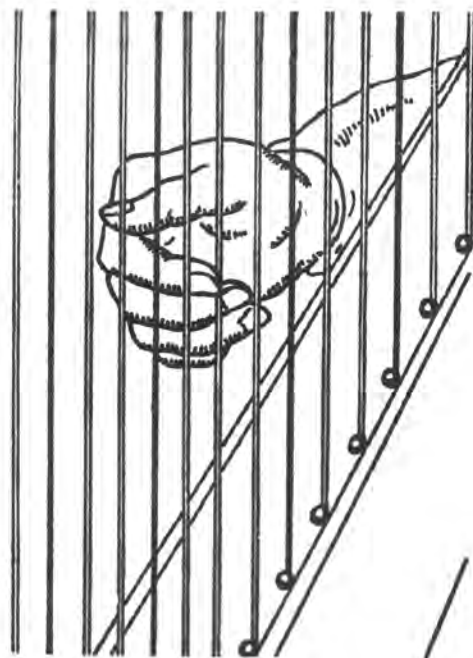
Signe pour indiquer les sons étouffés: \oplus ---. Au contraire, quand le signe est seul, c'est pour arrêter une ou plusieurs cordes gênant l'harmonie ou l'effet sonore; mais ce n'est généralement pas pour indiquer une sonorité particulière.

Sons étouffés de la main droite: Les sons étouffés se font avec le second doigt; ils sont toujours ascendants et conjoints.⁽¹⁾ Fermer les trois derniers doigts qui, en quelque sorte, soutiennent le second qui doit rester indépendant, pourtant. Le placer sur la corde de telle façon que le côté du doigt soit contre la corde qui précède.

Le poignet est sur le côté intérieur, et le coude en arrière. Le bras fait suite à la main, sans creuser le poignet. Chaque fois que le doigt joue, il doit se reposer aussi rapidement que possible sur la note suivante, et le bras doit reculer de la distance d'une corde à l'autre, ni plus ni moins. (les staccati sur place sont rares. Voir syntaxe.)

Cette position est celle qui assure la plus grande sécurité à ces notes étouffées. Je conseille de "coucher" le pouce en travers du plan de corde pour garder plus de souplesse. Beaucoup de harpistes le mettent au contraire très haut; cela ne nuit pas à l'exécution, mais cela raidit davantage. Quant à mettre le second doigt dans sa position habituelle, c'est dangereux pour les grincements, car en se reposant sur la corde suivante, la base de l'ongle a bien des chances de rencontrer la vibration de la note précédente. Ex.

de notes étouffées à la main droite:

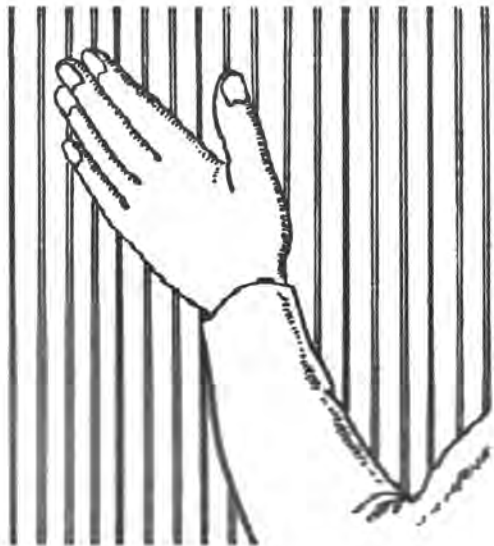


- (1)- Jusqu'à 1906 on ne connaissait pas les sons étouffés descendants à la main droite. (Voir syntaxe.)

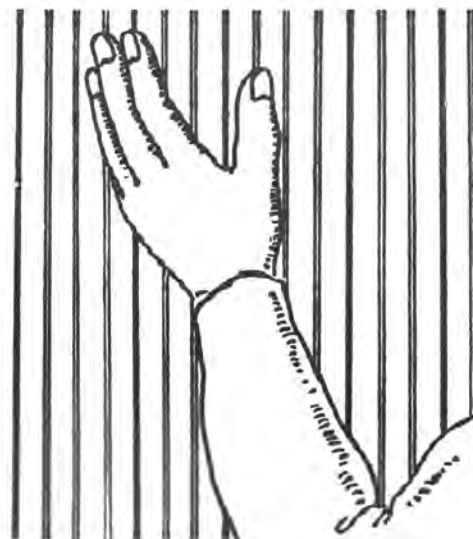
Sons étouffés de la main gauche : Les sons étouffés se font presque toujours avec le pouce; et quelquefois avec l'adjonction du quatrième.

Avec le pouce, ce qui est la façon type de faire les sons étouffés, voici le mouvement au ralenti, et décomposé en trois parties. Il va de soi que ces trois mouvements doivent s'enchaîner ensuite pour n'en former qu'un seul.

1^o La main est à plat sur les cordes; le pouce assez haut, et la paume de la main un peu en arrière. (figure)



2^o Le poignet s'écarte et la main se gonfle. La base du pouce est éloignée des cordes, et les autres doigts ne touchent plus le plan de cordes qu'avec le bout. (figure)



3^o Le pouce joue du bout du doigt, avec un bref mouvement de poignet, qui applique ensuite la paume de la main à plat sur les cordes, en reposant le pouce sur la note suivante. La main se retrouve comme au N^o 1 (voir figure)

Ce n'est pas la façon de jouer qui produit ce timbre particulier, mais c'est la façon de reposer la main à plat, avec un geste net et rapide, qui éteint brusquement toute vibration. La sonorité ressemble alors à un pizzicato d'instrument à cordes, un peu plus fort et plus bref:



A la main

gauche, on fait aussi facilement les sons étouffés en descendant qu'en montant.

Remarque: pour les sons étouffés descendants qui ne procèdent pas par mouvement conjoint: en reposant le pouce sur la corde suivante, avoir grand soin que la base du doigt soit assez en arrière pour étouffer la note précédente. Cela oblige à un léger déplacement de poignet qui se fait sans difficulté tant que l'intervalle ne dépasse pas la quarte:



Emploi du quatrième pour les sons étouffés: L'emploi du quatrième est un artifice de technique pour rendre possibles certaines formules.

Ainsi, quand l'intervalle descendant dépasse la quarte, il est préférable, au moins pour les mains moyennes, de se servir du quatrième alterné avec le pouce. En ce cas, bien se rappeler qu'il est indispensable de quitter entre chaque note, si on veut obtenir le timbre spécial du son étouffé.

Dès que le pouce a joué, il faut poser le quatrième avec la main à plat, de façon à étouffer le pouce qui vient de jouer. Pour éviter autant que possible des déplacements de main, il faut, selon la distance et selon la grandeur de la main, reposer le quatrième plus ou moins en hauteur dans la corde qu'il doit jouer.(1)

(1) - Plus la main est petite, ou l'intervalle grand, moins il est nécessaire de poser le quatrième en hauteur.

Le quatrième joue en dehors, en se servant des deux premières phalanges, et avec un bref mouvement de poignet qui renvoie rapidement la main à plat sur les cordes, tout en reposant le pouce sur la note suivante. Selon la distance, la corde jouée par le quatrième est étouffée par le 2^e ou le 3^e



Même dans une batterie un peu prolongée entre les notes espacées, il faut quitter entre chaque note :



PETITE ÉTUDE POUR LES SONS ÉTOUFFÉS DE MAIN DROITE

Remarque: La note qui termine les successions de sons étouffés de main droite est jouée comme les précédentes, mais sauf dans l'avant-dernière mesure, elle-même n'est pas étouffée. Quand on doit l'étouffer, il faut rapidement mettre le côté du second doigt en travers sur la corde.

PETITE ÉTUDE POUR LES SONS ÉTOUFFÉS DE MAIN GAUCHE

Remarque: les silences ne modifient pas les mouvements pour étouffer: il ne faut presque jamais revenir sur la note pour l'étouffer, à moins que ce ne soit la dernière du passage. Quand on joue la note qui précède le silence, on l'étouffe en reposant de la façon habituelle la note qui suit le silence.

Dans le contre-temps que j'ai souligné: ^x on peut trouver un exemple d'exception sur la remarque ci-dessus: on peut en effet étouffer le Do, avec un petit mouvement de main en arrière, avant d'aller faire le Fa qui est une quinte au-dessous. Mais il resterait très admissible de mettre le 4^e sur le Fa, si certains le trou-

vaient plus commode:  au lieu de: 

OCTAVES ÉTOUFFÉES (pour la main gauche seulement)

Deux sortes:

1^o Les octaves qui doivent avoir le timbre des pizzicati sont rares, à moins que ce ne soit des basses isolées. On les fait avec des principes analogues à ceux des sons étouffés: main à plat sur les cordes; pouce parallèle à la corde; le quatrième se repose et joue comme dans les sons étouffés simples.

Les successions d'octaves étouffées n'ont lieu que par mouvements conjoints, montants ou descendants. Chaque octave est étouffée en reposant la suivante:



Quand les octaves ne sont pas par degrés conjoints, il faut que le mouvement modéré permette à la main de se reposer immédiatement sur l'octave qui vient d'être jouée avant d'aller à la suivante:



Dans l'exemple qui suit, après l'octave isolée, la main se repose immédiatement. La main droite repose très vite les doigts sur l'intervalle qu'elle vient de jouer, pour donner aussi l'impression des sons étouffés. (Pièce symphonique. H. Renié.)



(A. LEDUC, Ed.)

2^o Sans avoir le timbre des sons étouffés, il arrive très souvent dans les successions conjoints, que seul, le quatrième doit être étouffé pour éviter la confusion sonore ou les grincements dans les notes du bas. Ces octaves donnent l'impression de notes détachées à cause de l'attaque brève et du mouvement de poignet, mais le timbre n'est pas changé.

(Concertino d'Oberthur)



Pour la bonne exécution de ce passage: après avoir joué la première octave normalement, (mais avec les doigts sortis comme dans les sons étouffés;) reposer la seconde avec 4, 3, 2, à plat et bien allongés en travers sur les cordes; Le troisième plus grand que le quatrième, doit étouffer la note précédente. C'est la théorie, mais pratiquement, le troisième ne fait souvent que heurter la corde en vibration sans l'étouffer. Cela tient à ceci: en se reposant, le quatrième se courbe, ce qui empêche le 3^e de s'allonger complètement. Il faut étouffer d'abord la note précédente avec le troisième à plat, et immédiatement après, poser le quatrième sur la suivante. Naturellement, l'enchaînement de ces divers mouvements est si rapide qu'ils n'en font qu'un.

Quand les degrés sont disjoints, le quatrième n'est plus étouffé; mais étant plus éloigné de la note qui précède, il n'en résulte ni confusion ni grincement. (voir l'exemple ci-dessus, Concertino d'Oberthur.)

En descendant, c'est plus simple : on étouffe la note du bas avec le second doigt allongé parallèlement au 4^e ; on arrondit ensuite la main pour jouer comme à l'ordinaire :

Concerto en Mi b (Parish Alvars)

Remarque : désormais, il sera préférable que l'élève prenne l'habitude de faire toutes les octaves avec les doigts sortis. (pas seulement pour les octaves en détachés.) Cela donne souvent plus d'ampleur et de moëlleux à la sonorité. De plus, les doigts étant allongés, arrêteront les vibrations des cordes voisines et la clarté y gagnera beaucoup, ainsi même que la musicalité.

Il n'y a d'exception que dans certaines octaves, "marcato" et "non legato" : celles-là gagneront à être faites avec les doigts rentrés, à condition que le mouvement ne soit pas trop rapide, si les octaves procèdent par mouvement conjoint.

PETITE ÉTUDE

Pour les différentes manières d'étouffer les octaves à la main gauche.

TRAVAIL POUR LA HUITIÈME LEÇON, EN DEHORS DES EXEMPLES DONNÉS DANS LE COURS DE LA LEÇON

Exercices contenus dans la méthode :

Batteries à quatre doigts. (Nadermann) page 99.

Étude en gammes (Nadermann) page 101.

Thème de huit mesures avec 12 variations, pour revoir les divers matières enseignées. page 102.

Études :

Continuer les quarante études de Bochsa, (en particulier les études 22, 25 - sons étouffés.). (12, passage du 3^e et du 2^e)

Morceaux :

Étude de Schumann (dans la méthode, page 106.

Trois pièces faciles, Hasselmans (Durand Ed.)

Reverie et Barcarolle, Grandjany (3 pièces sans pédales) - A. Leduc, Ed.


Retravailler le nécessaire dans la huitième leçon, ainsi que les exercices divers contenus dans la méthode.

NEUVIÈME LEÇON

SOMMAIRE: Intervalles glissés.- Exercices sur les intervalles glissés.- Petite étude.- Intervalles doigtés.- Tierces.- Sixtes et intervalles divers.- Octaves.- Notes de chant au pouce avec une formule.- Bercelette de Schumann.- Accords étouffés.- Indépendance des doigts.- Exercices de notes tenues d'après Larivière.

INTERVALLES GLISSÉS

Ils se font par mouvements conjoints, et en descendant seulement. Je donne les exemples sur les tierces, les sixtes et les octaves, parce que ce sont les plus fréquents, mais la théorie est la même pour tout autre

intervalle:  Poser: pouce, 2, 3, 4. Jouer le pouce bien plaqué

avec le second; non pas en dehors, mais comme dans les glissés ordinaires. (6^e leçon, page 39) la même chose en jouant trois et pouce; la dernière tierce est avec le quatrième.

Pour tous les intervalles, le principe est le même: le pouce bien haut, les doigts très en biais et inclinés, es intervalles bien plaqués. A mesure que la distance initiale devient plus grande entre le pouce et le 2^e il faut poser les doigts moins bas, quoique toujours aussi inclinés que possible.

On fait aussi quelques fois des gammes en tierces, en sixtes et en octaves.⁽¹⁾



Avant de jouer pouce et 4^e on passe le 2^e par dessus, et on le pose au moment où le pouce glisse. Pour la bonne exécution des gammes de tierces et même celles de sixtes, il ne sera pas inutile de travailler d'a-

bord les notes inférieures sans le pouce:  Dans cette préparation aux gam-

mes de tierces, avoir soin de tenir les doigts plus allongés sur les cordes que dans la préparation de la gamme de sixtes. Le second doigt se replace en passant par dessus le quatrième, et en "plongeant" sur la corde à l'instant où le quatrième joue; ensuite reposer immédiatement et ensemble 3^e et 4^e doigts. A chaque nouveau groupe, -2, 3, 4,- la main doit se retrouver dans la position initiale. Après cette préparation, faire les gammes en ajoutant le pouce qui, très haut, ne doit pas baisser en glissant; éviter de s'aider de la main pour le jouer; si la main avance en tournant vers le quatrième, les doigts se retournent tandis qu' il leur est nécessaire de rester inclinés pour la bonne exécution un peu rapide.

Pour les gammes glissées en octaves, il n'est pas nécessaire de travailler d'abord le bas: l'écart ne permettrait pas de la faire dans la position réelle de la gamme.

A la main gauche, les intervalles et gammes glissés sont possibles, mais fort peu usités, on les fait de la même manière.

- (1) - Certaines grandes mains peuvent en faire en dixièmes, mais depuis que l'écart des cordes a un peu augmenté, ce n'est guère faisable pour les mains ordinaires.

EXERCICES SUR LES INTERVALLES GLISSÉS

Six staves of musical exercises for glissando intervals. The first three staves are in 6/8 time, and the last three are in 3/4 time. Each staff contains a sequence of chords with glissando markings (slanted lines) indicating the movement between notes.

(On peut travailler quelques uns de ces exercices à la main gauche, à l'octave inférieure.)

PETITE ÉTUDE POUR LES GAMMES EN TIERCES, SIXTES ET OCTAVES GLISSÉES ⁽¹⁾

Three systems of piano exercises for glissando scales in thirds, sixths, and octaves. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is in 3/4 time, the second in 3/4 time, and the third in 3/4 time. The third system includes fingerings 2 and 3.

- (1) - On fait aussi des gammes glissées ascendantes en tierces, et même parfois en sixtes: l'enseignement en sera donné dans le chapitre des glissandi.

INTERVALLES DOIGTÉS

Tierces, sixtes et intervalles divers :



Les tierces et les sixtes sont les plus usitées.

Tous les exercices ci-dessous sont pour la main droite; ils doivent être travaillés à la main gauche à l'octave inférieure. Et les deux mains ensemble.

TIERCES

Les notes en losanges sont tenues;

Les notes en noires doivent être jouées plaquées.



En cas de difficulté, jouer d'abord, Sol, Si, séparés; puis arpéger, puis serrer le mouvement pour arriver à faire la tierce bien plaquée. Procéder de la même façon pour La, Do. Pour le débutant, cette indépendance des doigts exige un effort qui le contracte souvent jusqu'à la raideur, c'est pourquoi j'ai différé d'en parler jusqu'ici.

Quand l'élève aura acquis cette première indépendance, il devra faire les tierces doigtées en les enchaînant:



Après quoi, travailler l'exercice suivant; d'abord chaque main séparée, puis les deux mains ensemble:



On peut décomposer les tierces



On peut décomposer les tierces



Quand ces exercices auront été exécutés sans difficulté, travailler l'enchaînement de tierces doigtées par mouvement contraire:

Si l'élève se crispe trop, qu'il ne s'acharne pas: en faisant mieux les tierces doigtées, il arrivera peu à peu, à pouvoir faire le mouvement contraire.



SIXTES ET INTERVALLES DIVERS

Je prends d'abord la formule d'accords en deux parties pour éviter les extensions au commençant :



Même procédé de travail que pour les tierces; le quatrième et le troisième sont un peu remontés dans les cordes, mais ils restent toujours inclinés :




SIXTES AVEC LES EXTENSIONS


Elles ont lieu surtout dans le fait des écarts entre le second et le troisième doigt. Pour la descente avec le mouvement conjoint au pouce, le glissé est plus usité, et d'un meilleur effet sonore; c'est seulement par exercice d'articulation qu'on peut le travailler doigté :



OCTAVES

Pratiquement, le doigté à quatre doigts est très peu employé; il n'est possible que si l'extension entre le troisième et le second ne dépasse pas la sixte:  dans le sens contraire:  il est un peu plus admissible.

En général, pour les mains moyennes, il est toujours préférable de placer seulement les notes inférieures, et de mettre deux fois de suite le pouce. S'il descend par mouvement conjoint, il faut glisser: 

Si les octaves sont ascendantes, ou procèdent par mouvements disjoints (quelque soit le sens) on met deux pouces de suite: 

NOTES DE CHANT AU POUCE AVEC UNE FORMULE

Pour faire ressortir une note dont la valeur est plus longue, il faut l'attaquer un peu plus fort. Mais quand cette note est un chant, pour le rendre expressif, il faut serrer un peu la corde avant de jouer; en jouant, un léger mouvement de poignet accompagnera le doigt, cela évitera l'attaque brusque, et parfois la sécheresse et la dureté.

Pour s'exercer au chant de pouce, travailler la Bercelette ci-après :

BERCELETTE

SCHUMANN

Moderato

The musical score for 'Bercelette' by Schumann is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are marked 'p' (piano). The score is divided into eight systems, each with two staves. The first system includes a long slur over the top staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below notes. The piece concludes with a final cadence in the eighth system.

ACCORDS ÉTOUFFÉS

Il y en a deux sortes :

1^o L'accord étouffé, pour une raison purement musicale, et qui ne produit pas une sonorité spéciale; cela se fait en posant la main à plat, (gauche ou droite) sur les notes qu'on vient de jouer à un moment précis indiqué par le signe \oplus . (Si le signe \oplus est au-dessous de la portée du bas, la main gauche seule étouffe.)



2^o Au contraire, la deuxième manière d'étouffer les accords produit un timbre et un effet particulier. Cet effet ne se produisant que dans les cordes graves, ces accords ne sont employés qu'à la main gauche.

On arpège en articulant beaucoup, mais très vite; et, quasiment en jouant le pouce, on applique très rapidement la main sur les cordes que l'on vient de jouer; cela produit alors comme un roulement de tambour qui peut donner des effets très pittoresques :

GABRIEL PIERNÉ :

MARCHE DES PETITS SOLDATS DE PLOMB



(A. LEDUC Ed.)

INDÉPENDANCE DES DOIGTS

Notes simples jouées pendant la tenue d'une ou de plusieurs notes. (Exercices de notes tenues d'après Larivière.)

Les doigts sont posés sur quatre degrés conjoints :



Dans les exercices à deux doigts, les deux doigts qui ne jouent pas restent posés sur les cordes devant lesquelles ils se trouvent.

Dans les exercices à trois doigts, il y a une seule note tenue.

Faire les exercices à deux doigts, avec trois doigtés. Les notes en losange sont les notes tenues :



Etudier chaque doigté d'une main sur les trois doigtés de l'autre :



Quand il y a trois doigtés, il y a donc neuf combinaisons.

Quand il y a deux doigtés, il n'y en a que quatre :



Quand une des deux mains n'a qu'un doigté, il y en a deux seulement:



EXERCICES DE NOTES TENUES

d'après LARIVIERE

Pour les exercices à trois doigts avec une note tenue, remarque importante: il faut reposer les doigts avec les principes ordinaires, comme s'il n'y avait pas de note tenue:

TRAVAIL POUR LA NEUVIÈME LEÇON, EN DEHORS DES EXEMPLES DONNÉS DANS LE COURS DE LA LEÇON

Exercices contenus dans la méthode:

Exercices de mécanisme à deux, trois et quatre doigts, page 107.

Deux études de gammes (Nadermann) page 112.

Etudes:

Continuer les "quarante études" (particulièrement N^{os} 3, 20, 26, 40)

Morceaux:

Angélus, et Danse d'autrefois, H. Renié (Feuillets d'album,) Lemoine Ed.

Menuet et Au bord du ruisseau, H. Renié (extrait des six pièces) A. Leduc Ed.

Istoriotta-Carillon (extrait de 3 bluettes) Hasselmans (A. Leduc Ed.) Prière, Marc Delmas.

DIXIÈME LEÇON

*SOMMAIRE : Accords brisés en deux parties - A trois doigts.-
A quatre doigts.- Petite étude.- Sons près de la table.- Les mains
croisées à la harpe.- Première manière.- Deux petites études-
exercices.- Autres exemples.- Trilles.- Petite étude.- Avis avant
les deux dernières leçons.*

ACCORDS BRISÉS EN DEUX PARTIES

Il faut que les intervalles soient bien plaqués, ce qui exige une certaine indépendance de doigts.

A TROIS DOIGTS

Travailler les mêmes exercices à la main gauche.

A QUATRE DOIGTS

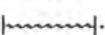
Travailler les mêmes exercices à la main gauche.

PETITE ÉTUDE

Pour les accords brisés en deux parties :

(1) - Similitude avec les intervalles doigtés.

SONS PRÈS DE LA TABLE

Un autre timbre caractéristique de la harpe est la mise en vibration des cordes près de la table. A moins d'indication précise et d'effets voulus un peu étranges, il ne s'agit pas de jouer avec ses ongles, ce qui, en général, produit une sonorité assez désagréable. Le son près de la table doit rappeler celui de certains claviers "mats" du clavecin, avec un son un peu moins mat; très fort, il devient même cuivré; très piano, il donne un effet lointain. Mais, pour obtenir ces diverses sonorités, il ne faut pas jouer avec les doigts trop inclinés vers la table. La main doit être renversée vers le cinquième, et les doigts, jouer avec la phalange. Pour que le pouce soit presque aussi bas que les doigts, il faut que sa base soit loin des cordes. Pour indiquer les passages près de la table, certains compositeurs dont je suis, mettent le signe . Placé au-dessus de la portée supérieure, il concerne la main droite. Placé sous la portée inférieure, il concerne la main gauche. Placé entre les deux portées, il affecte les deux mains.

Les autres compositeurs écrivent en toutes lettres: "près de la table," ou avec abréviation; P.D.L.T. Et ensuite pour remettre les mains dans la position normale, ils l'indiquent en toutes lettres, ou en abrégé: P. N. (position naturelle ou normale.)

Quelques exemples pour les sons près de la table:

Un exemple typique de la différence de timbre entre les sons près de la table et ceux dans la position normale, se trouve dans ce petit air ancien, harmonisé par Perilhou. (adaptation par H. R.)



La différence des deux timbres est frappante.

Pour la main gauche, exemple pris dans le même morceau:
Il vaut mieux jouer le quatrième isolé pour le faire assez bas.



Exemple pour les deux mains: Clair de lune de Debussy (Durand, Ed., Transcription originale: H. Renié)

On peut obtenir un effet très particulier avec une sonorité cuivrée, en jouant très au bout du doigt; la note synonyme ajoute un effet spécial.

PATROUILLE
d'HASSELMANS

La#-Ré#

ff Près de la table

Dans le *pp* on obtient une sonorité lointaine comme un écho.

pp Près de la table

LES MAINS CROISÉES A LA HARPE

Cela s'entend de deux manières:

1^o Au sens propre du terme: une main par dessus l'autre, ou vice versa. Cela se fait facilement sous toutes les formes à cause du plan de cordes entre les mains.

2^o Mains croisées s'entend aussi des deux mains jouant alternativement en formules serrées sur les mêmes notes, ou au même endroit. Cela s'apparente un peu aux trémolos qui seront traités dans la leçon suivante. (Leçon supplémentaire.)

MAINS CROISÉES PREMIÈRE MANIÈRE DEUX PETITES ÉTUDES-EXERCICES

(Accompagnement à la main gauche.. La main droite passe en dessous.)

The first exercise is presented in three systems of piano accompaniment. The first system is in 6/8 time, with the right hand playing a melody and the left hand playing a bass line. The second system is in 4/8 time, with the right hand playing a melody and the left hand playing a bass line. The third system is in 4/8 time, with the right hand playing a melody and the left hand playing a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

(Accompagnement à la main droite.. La main gauche passe par dessus.)

The second exercise is presented in three systems of piano accompaniment. The first system is in 2/4 time, with the right hand playing a melody and the left hand playing a bass line. The second system is in 2/4 time, with the right hand playing a melody and the left hand playing a bass line. The third system is in 2/4 time, with the right hand playing a melody and the left hand playing a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

AUTRES EXEMPLES

Voici aussi quelques autres cas de mains croisées pris dans différentes œuvres.

SCHERZO ROMANTIQUE
de MARCEL TOURNIER

8
m.d. m.g.
(LEMOINE Ed.)

(LEMOINE Ed.)

CHILDREN AT PLAY
de MARCEL GRANDJANY

(DURAND Ed.)

RÊVE D'AMOUR (NOCTURNE) de LISZT
Trans. pour Harpe par H. RENIÉ

(A. LEDUC Ed.)

Les intervalles ou accords alternés se croisent aussi sans difficulté:

RHAPSODIE
de MARCEL GRANDJANY

(A. LEDUC Ed.)

TRILLES

Difficile à la harpe, dont la forme d'articulation, (traction sur la corde) se prête peu au trille, son effet est généralement contestable, excepté dans les trilles courts de musique ancienne, ou certains trilles mesurés pouvant obtenir un joli effet. Ils sonnent mieux dans le registre élevé, et sont quasiment inutilisés à la main gauche à cause de cela; et aussi parce qu'elle n'a pas le poignet soutenu, et que le trille est bien plus une question de poignet que de mécanisme. Etant dans l'impossibilité de reposer un doigt avant de jouer l'autre, on est obligé de reposer l'un en jouant l'autre, d'où oscillation répétée du poignet. C'est beaucoup une affaire d'adresse et de conformation de main. Néanmoins pour ceux qui n'ont pas le trille naturel (et ils sont nombreux!) je vais donner quelques conseils qui m'ont été souvent demandés.

1° Théorie du trille.

2° Les moyens de travail que j'ai indiqués et qui ont presque toujours réussi.

THÉORIE: Poser un doigt sur la corde; le jouer avec une petite oscillation de poignet qui fait poser l'autre doigt. Celui-ci jouant à son tour renvoie le premier doigt sur sa corde par l'oscillation contraire et ainsi de suite. Tout cela avec le minimum d'articulation: les doigts pincent la corde à tour de rôle et le poignet fait le reste.

On peut faire le trille à deux doigts:



ou en alternant le 2^e et le 3^e:



A ceux qui ont une difficulté particulière pour l'oscillation prolongée du poignet, je conseille d'employer alternativement le 2^e et le 3^e. (Selon la nécessité de la terminaison, on règle le doigté du début.) Cette façon atténue un peu l'oscillation. Les élèves assez doués pour les trilles les font plus volontiers à deux doigts; mais pour un trille prolongé, régulier, je crois les trois doigts préférables, à moins d'impossibilité, comme dans l'exemple suivant:

Etude N^o 18
des 50 Etudes de BOCHSA



(A. LEDUC Ed.)

MOYENS DE TRAVAIL: Je ne crois pas que le travail par l'augmentation graduée du mouvement puisse donner de bons résultats étant donné cette articulation si diminuée. Je conseille les rythmes et la décomposition du trille. L'un et l'autre conservent à l'oscillation sa rapidité, et permettent la détente entre chaque; ils font travailler l'accentuation, tantôt sur la note inférieure, tantôt sur le pouce.

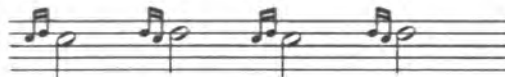
Pour apprendre à s'appuyer sur la note inférieure et à reposer le pouce en jouant: Ex.



Et le contraire:



Une oscillation dans chaque sens:



Une oscillation de plus:



On peut ajouter encore une oscillation, puis détendre entre chaque groupe:



En tout cas, ces trois dernières manières de faire sont une excellente préparation pour les mordants et groupes de musique ancienne.

Jouer très également de rythme, mais en quittant entre chaque groupe, et en accentuant un peu la première note de chacun d'eux. Ex.:



le sens contraire:



et dans

On peut faire le même travail à la main gauche; cela ne peut qu'être bon pour le poignet, mais c'est peu usité. J'ai mis cependant deux ou trois trilles à la main gauche à titre d'exemples, dans la petite étude suivante:

PETITE ÉTUDE

4 notes par temps
en commençant par le 2^e

en commençant
par le pouce :

6 notes par temps
en commençant par le 2^e

en commençant
par le pouce :

Les trilles doubles sont tout à fait inusités; généralement, on les "interprète" en les facilitant ainsi; au lieu du trille en tierces:  on traduit:  Pour la fin: 

Néanmoins, pour les scrupuleux qui veulent faire le trille double de la Sérénade de Parish Alvars, je conseil le ceci: enchaîner les trois premières tierces, et faire les autres, deux par deux, en quittant, si peu que ce soit, toutes les deux tierces. Cela donne un assez bon résultat:

A TRAVAILLER

Dans la méthode:

Thème et variations de Nadermann (choix) p. 113. Deux études en gammes (p. 119) Deux études en arpeggi (p. 121)

Études:

Suite des 40 études de Bochsá

Morceaux:

Danse d'autrefois. Esquisse. Gavotte (H. Renié) Berceuse (Marcel Tournier) Sérénade mélancolique. La chasse (Hasselmans)

AVIS AVANT LES DEUX DERNIÈRES LEÇONS

Avant d'aborder les deux dernières leçons, je conseille à l'élève de finir les 40 études de Bochsá et de commencer le cahier suivant; (25 études, du même) Les 7 sonates de Nadermann sont merveilleuses pour obtenir un mécanisme sain et solide. Malgré leur musicalité désuète, j'engage aussi l'élève à travailler "l'Ecole mélodique" de Godefroid. (5 mélodies d'après Schubert) Au moins la première et la troisième.

Pour acquérir la variété des sonorités, l'expression, et se familiariser avec les difficultés diverses et effets nombreux de la harpe, il fera bien de travailler et jouer par cœur, à son choix, quelques uns des morceaux dont je donne ici la liste.

Hasselmans: Berceuse, Confidence, Etude mélodique, Aubade, Patrouille.

Marcel Tournier: Quatre préludes.

H. Renié: Petite valse, Air ancien, Valse mélancolique (des 6 pièces) Six pièces nouvelles

Marcel Grandjany: Le bon petit roi d'Yvetot.

Je qualifie ces deux dernières leçons de "supplémentaires" parce que les difficultés que contient la onzième ne sont pas très accessibles au débutant, et que les synonymes et les glissés dont je traiterai dans la douzième, ne sont pas à proprement parler, un travail intéressant la technique à laquelle j'ai consacré cette première partie.

ONZIÈME LEÇON (supplémentaire)

SOMMAIRE: Arpèges prolongés à une main - Exercices sur les arpèges avec divers passages et accentuations.- Gammes et arpèges en reprenant la même note.- Note de chant sur un accompagnement à la même main.- Quatre exercices.- Autres trilles à quatre doigts.- Quelques exercices d'après Félix Godefroid.- Le t é molo à une main.- Exercices sur les trémolos.- Mains croisées, deuxième manière.- Le trille à deux mains.- Les formes variées à deux doigts, main: croisées.- Formules diverses croisées à trois ou quatre doigts. Exercices sur les formules diverses avec les mains alternées ou croisées.


ARPÈGES PROLONGÉS A UNE MAIN

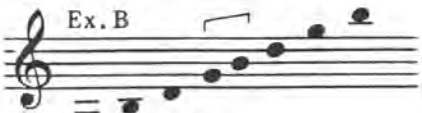



C'est le principe de la gamme; cependant, l'exécution en est difficile et vaut quelques remarques complémentaires pour la main droite surtout.

1^o Les quatrième, troisième et second ne sont plus si en biais ni si bas que dans la gamme.

2^o Les mouvements de la gamme sont amplifiés en proportion de la distance totale plus ou moins grande à parcourir.

Ex. A.  Exige moins de recul progressif que l'ex. B.

Ex. B.  et

surtout que l'ex. C: 

D'autre part, si l'arpège est de 7 notes, le passage du troisième exigera moins de déplacement:



3° A mesure que l'intervalle du passage est plus grand, (regarder les exemples précédents) le quatrième (ou le troisième) se posent plus bas; il doit toucher à peine la corde, juste pour la sécurité, de façon à remonter presque instinctivement en glissant sur elle, au moment où le pouce ayant joué, entraîne rapidement la main vers le haut, avec un bref mouvement tournant.

4° La base du pouce doit être éloignée des cordes pour laisser aux doigts la place de passer.

Pour la descente, les modifications aux principes de la gamme sont analogues en sens contraire: tous les mouvements s'amplifient en proportion de la distance à parcourir et de l'intervalle du passage. (Voir la cinquième leçon, les gammes descendantes):



Main gauche:

Comme pour la main droite, les mouvements que l'on fait dans la gamme se trouvent amplifiés; mais à cause de la position du bras qui met la main de face, les modifications sont moins visibles. En montant cependant, la main va vers la table d'une façon plus marquée, et le contraire en descendant; ceci à proportion toujours de la distance parcourue.



Exception:

Dans certains arpèges répétés, revenant sur eux-mêmes et assez haut dans la harpe, au lieu de remonter et descendre en suivant l'inclinaison de la table, il peut être plus facile de jouer presque en ligne droite:

CONTEMPLATION
de H. RENIÉ

(Henri LEMOINE Ed.)

Dans ce cas, il faut veiller à reposer assez haut dans les cordes les trois notes inférieures, mais en gardant aux doigts la même inclinaison.

Egalement, lorsque plusieurs arpèges dans le même sens, sont séparés par un bref silence, il est préférable: Pour les arpèges descendants, de procéder comme dans l'exemple ci-dessus:



Et pour les arpèges ascendants, de reculer le coude seulement pour le passage; puis replacer les doigts en renversant légèrement sur le pouce, et revenir à la note grave en faisant avec le quatrième un demi-cercle par en haut :

FANTASIE de SAINT-SAËNS

(DURAND Ed.)

EXERCICES SUR LES ARPÈGES AVEC DIVERS PASSAGES, ET ACCENTUATIONS

(Sol#)

Pour le passage du 3^e doigt :

GAMMES ET ARPÈGES EN REPRENANT LA MÊME NOTE

Il faut jouer les doigts, tourner la main, et reposer de la même façon que si l'on faisait une gamme ou un arpège sans notes répétées.

First system of musical notation for piano, showing a scale and arpeggio exercise in the right hand and a corresponding bass line in the left hand.

Second system of musical notation for piano, continuing the scale and arpeggio exercise.

Third system of musical notation for piano, continuing the scale and arpeggio exercise.

Fourth system of musical notation for piano, featuring an 8-measure rest and a "loco" section.

Fifth system of musical notation for piano, featuring an 8-measure rest and a "loco" section.

Sixth system of musical notation for piano, continuing the scale and arpeggio exercise.

NOTES DE CHANT SUR UN ACCOMPAGNEMENT A LA MÊME MAIN

C'est assez difficile pour l'élève de jouer les deux notes plaquées en donnant une sonorité différente à l'une d'elles. Pour mieux percevoir la différence de sonorité à laquelle il doit arriver, il fera peut-être bien d'arpéger légèrement, toujours en commençant par la note inférieure. Bien entendu, il doit arriver à plaquer l'intervalle.

QUATRE EXERCICES

Ces 4 exercices sont pour les chants avec accompagnements; non seulement pour le pouce, (le plus usité) mais aussi pour les autres doigts. (A la main gauche, c'est peu usité, et cela ne se produit qu'avec le pouce.)

(pouce)

(3^e)

AUTRES TRILLES A QUATRE DOIGTS

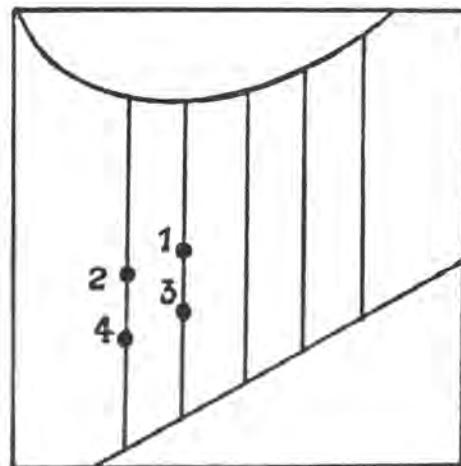
Très préconisé par Félix GODEFROID qui le pratique presque à l'exclusion de l'autre trille, au moins dans sa méthode, il se prête évidemment à une rapidité beaucoup plus grande, mais la sonorité diffère avec celle du trille ordinaire. En tout cas, son caractère particulier ne permet pas toujours d'en faire usage, surtout dans les trilles courts, ou dans une terminaison de phrase.

Voici le doigté classique:  ou son contraire 
sur la note inférieure: 

Le pouce sur le temps est plus facile. Chaque doigt est placé devant la note qu'il doit jouer, et à la hauteur qui lui est propre.

Selon les mains, le pouce est rapproché des doigts, presque vertical; dans ce cas, le poignet est un peu creusé, le coude en face; le pouce joue en dehors.

Pour les autres, la main est plus ouverte, le bras en arrière, le poignet non creusé; le pouce se pose de loin, et atteint la corde en se baissant; il joue en se relevant. Une légère oscillation de poignet est nécessaire. D'une façon comme de l'autre si l'on veut un trille clair et articulé, il faut qu'il y ait du "jour" entre les doigts afin de leur laisser toute leur indépendance. La grande difficulté, c'est de ne pas reposer trop tôt les doigts qui se trouvent libres les uns après les autres: ils ne doivent se reposer que juste au moment de jouer.



On peut combiner un chant de pouce avec le trille inférieur aux autres doigts; naturellement, quand le pouce joue, la note supérieure du trille est supprimée; mais cela laisse à l'auditeur l'impression d'un chant sur un trille. Avec des combinaisons de synonymes, les effets deviennent très harpistiques, et souvent inimitables.

Exercices sur les différentes formules de trille à 4 doigts:

par le pouce: 

par le 4^e: 

QUELQUES EXERCICES

d'après FÉLIX GODEFROID

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

(sur le 4^e)

formule avec synonymes et chants
Fixer Sol#

Ci-après, une formule-exercice où le doigté du trille à 4 doigts est employé:

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

LE TRÉMOLO A UNE MAIN

A cause de la position de la main sur les cordes, de l'articulation différente entre le pouce, d'une part, et les doigts, de l'autre, la note du haut est toujours unique dans un trémolo, qu'il y ait deux ou trois notes en dessous.

L'effet est rarement heureux; exception faite pour certains morceaux de Parish Alvars, (le vieux classique romantique de la harpe et grand ami de Liszt) et de Zabel; il est d'ailleurs peu fréquent.

Dans le trémolo, l'oscillation est nécessaire comme pour le trille; non pour éviter toute articulation, mais pour la réduire au minimum, l'accompagner, et permettre aux doigts de se reposer le plus tard possible, ce qui est d'un meilleur effet sonore.

A la main gauche, le trémolo est inusité, sauf dans Parish Alvars, toujours.

EXERCICE SUR LES TRÉMOLOS

FANTAISIE sur OBÉRON de PARISH ALVARS

The image shows two systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, characteristic of a tremolo exercise. The second system continues this pattern, showing the interaction between the two hands.

MAINS CROISÉES DEUXIÈME MANIÈRE

Ce qui est beaucoup plus usité, et ce qui est une source d'effets variés, charmants, et spéciaux pour la harpe, ce sont les formules diverses avec les mains alternées et croisées (page 64)

A single staff of music showing a trill (tr) followed by a series of eighth notes. The word 'Exécution' is written above the staff.

1° LE TRILLE A DEUX MAINS

Il est incomparablement supérieur à l'autre; facilement rapide, nuancé, brillant, prolongé sans fatigue, comme dans la rentrée de la Valse de Chopin, (Op. 63) dite, "du chat." Les 4 mesures du trille se font sans difficulté avec la nuance.

A single staff of music showing a trill (tr) followed by a series of eighth notes. The text 'Trans. H. RENIE' is written above the staff, and '(A. LEDUC Ed.)' is written below it.

Il ne comporte généralement pas de basses, il est vrai, mais dans une cadence, il se prête à des fantaisies étonnantes. Par exemple dans la Sérénade de Parish Alvars:

Two staves of music. The first staff shows a trill (tr) followed by a series of eighth notes. The second staff shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The text 'et qui s'exécute ainsi:' is written above the first staff, and 'à volonté' is written above the second staff.

Saint-Saëns à trouvé un moyen original d'adjoindre des basses au trille à deux mains, qu'il fait faire dans les deux sens; il est à remarquer que le trille est moins bon en commençant par le pouce, et fort peu usité.

Two staves of music. The first staff shows a trill (tr) followed by a series of eighth notes. The second staff shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The text 'FANTAISIE de SAINT-SAËNS' is written above the first staff.

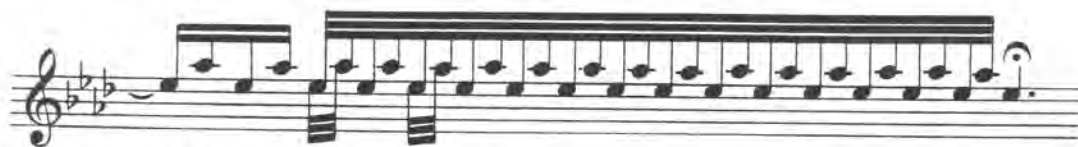
Two staves of music. The first staff shows a trill (tr) followed by a series of eighth notes. The second staff shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The text 'etc.' is written at the end of the second staff.

(DURAND Ed.)

L'effet est d'autant plus curieux que le trille reproduit en même temps le motif du début.

2° LES FORMES VARIÉES A DEUX DOIGTS, MAINS CROISÉES TRÉMOLOS

Comme dans le célèbre "Impromptu-Caprice" de G. Pierné:



La M. G. joue sur Ré#, Sol #.
Ce trémolo peut être long,

court, fort, piano et nuancé à volonté.

Autre exemple sur une même note avec son synonyme, dans les "Variations pastorales" de Marcel Samuel-Rousseau; (Ces deux œuvres chez A. Leduc Ed.)



ce qui s'exécute ainsi:



Observations: Pour éviter le grincement des doigts se reposant sur les cordes, il est bon de porter légèrement la main sur les pouces, la clarté y gagnera.

Pour la même raison, je conseille vivement de placer doigt par doigt, dans tous ces passages où les deux mains jouent sur les mêmes notes. On place un doigt en jouant le précédent.⁽¹⁾

Enfin, pour obtenir un "roulement" régulier, il ne faut pas attendre que l'oreille ait perçu la dernière note d'une main pour jouer la suivante à l'autre main. Quoique cela ait l'air paradoxal, j'ai très souvent fait travailler ce genre de passage, (presque toujours avec succès,) les mains séparées. Voici ma façon de procéder: Les deux mains, l'une après l'autre, et dans le même mouvement, répètent le même groupe en quittant entre chaque; et cela aussi rapidement que possible. Ensuite, elles commencent l'une après l'autre, gardant leur même rapidité en s'alternant, ce qui produit un effet de roulement ininterrompu très satisfaisant quand on arrive à ne plus sentir le moindre changement de mains. Je me suis un peu étendue sur ce moyen de travail parce qu'il peut souvent aider l'élève à exécuter ce genre d'effet, (trille à deux mains, formes diverses croisées à deux ou trois doigts) qui se rencontre beaucoup dans la musique de harpe.

Effets de légèreté sous plusieurs formes, avec les mains croisées.

Avec notes répétées sur la même corde:



Les deux mains en sens contraire, et une sorte de ligne mélodique au pouce droit.



LÉGENDE. (d'après les Elfes, R. LECONTE de LISLE) H. RENIÉ

(A. LEDUC Ed.)

- (1) - Les deux mêmes observations sont bonnes pour le trille à deux mains.

Avec des octaves: Dans ce passage de "Féerie", de Marcel Tournier, l'effet de légèreté est rapide et aérien:

(A. LEDUC Ed.)

3° FORMULES DIVERSES CROISÉES A TROIS OU QUATRE DOIGTS

Sur les mêmes notes, le trémolo à trois notes devient ici très supérieur à celui que l'on fait à une main.

Néanmoins, étant donné qu'il exige les deux mains, sans basse ni mélodie, le trémolo proprement dit reste l'exception à la harpe, si ce n'est dans les ensembles.

Au contraire, cette forme croisée est très usitée avec des successions harmoniques, ou même mélodiques, s'il y a certaines notes marquées. "Les Follets" d'Hasselmans, sont le morceau type pour ce genre d'effets sur les mêmes notes:

(DURAND Ed.)

Sans qu'il y ait un chant, à proprement parler, il y a une ligne mélodique à faire sentir avec le pouce droit, sans pour cela nuire au rythme.

L'élève pourra s'exercer utilement sur ce passage.

Plus que jamais, je conseille de replacer doigt par doigt pour avoir une sonorité claire et cristalline, et non une impression mate et étouffée. En général, pour reposer les doigts plus tard, les élèves éloignent les mains des cordes avec un mouvement de poignet, et c'est exactement l'opposé qui se produit. Des que la main est à une certaine distance des cordes, il lui est impossible, dans la vitesse, d'évaluer "l'instant" nécessaire pour franchir cette distance; alors, instinctivement, elle se précipite pour reposer les doigts. Inversement, quand les doigts sont tout près des notes qu'ils doivent jouer, la sécurité que cela leur donne leur permet de se replacer au moment même de jouer la note.

Dans beaucoup de compositions célèbres pour harpe, le croisement a lieu sur des notes différentes, plus ou moins voisines, soit dans le même sens, soit en sens contraire; c'est plus facile, parce qu'on ne reprend pas les mêmes notes; mais d'autre part, on risque plus de grincer. Une bonne précaution est celle qui consiste à ne pas avoir les mains à la même hauteur; la main gauche plus bas que la droite est préférable; le contraire gênerait le regard pour replacer la main droite.

Voici un exemple pris dans l' "Impromptu-Caprice" de Pierné, (déjà cité)

Pour la bonne exécution de ce passage, il faut, dans le haut, bien placer la main droite en arrière pour éviter les cordes voisines; dans le grave, c'est plus difficile, étant donné la position différente qu'ont forcément les mains; je préconise alors les doigts très inclinés à la main gauche, et même un peu tendus vers le bas; à droite, au contraire, la main se retourne, et les seconds et troisièmes sont de plus en plus perpendiculaires aux cordes. Dans tout le passage, on fera bien de placer les seconds doigts en premier, avant le troisième.

A quatre doigts, le genre trémolo est moins usité. Quand il se rencontre, il faut procéder comme dans celui à trois doigts, poser presque doigt par doigt pour la clarté et l'égalité sonore. Voici un exemple charmant dans un vieux morceau de Parish Alvars, (Sérénade)

Il reste vrai que, en dehors des arpèges croisés et des formules du genre des précédentes, on croise très fréquemment les mains à la harpe. La main gauche surtout, passe très souvent par dessus la main droite; il faut alors bien faire attention à se servir de l'avant-bras en renversant un peu la main sur le pouce, et non reculer tout le bras, ce qui fait lever l'épaule et la bloque d'une façon raidissante et disgracieuse.

EXERCICES SUR LES FORMULES DIVERSES AVEC LES MAINS ALTERNÉES ET CROISÉES

Formules en sens contraire

A TRAVAILLER

Dans la méthode:

Etude en arpeggio (Labarre) page 47.

Etudes :

Continuer et finir le cahier des 25 études (24^e les trémolos) - (Bochsa.)

Continuer et finir les 7 sonates - (Nadermann)

Morceaux :

La source, (Mécanisme) Nocturne (Expression) 2^e Prélude (Legato) Follets (Mains croisées) - (Hasselmanns)

Ronde des archers (sons étouffés, accords) Stella matutina (indépendance de la note de chant) - (Th. Dubois-Renié.)

Chaconne (Mécanisme) - (Durand-Hasselmanns)

Concertino en Sol mineur (Technique) - (Oberthur)

Et ron ron ron, petit patapon. (Marcel Grandjany)

DOUZIÈME LEÇON (supplémentaire)

SOMMAIRE: Les synonymes utilitaires.- Autres synonymes pour les effets harpistiques.- Les glissandi simples.- Les glissés-traits.- Les glissés à effets sonores.- Enchaînements de glissandi.- Les glissandi doubles et triples.

LES SYNONYMES UTILITAIRES

Le sujet est si vaste qu'il pourrait presque remplir un livre à lui seul; je serai donc forcément incomplète. Je parlerai d'abord des synonymes que je nommerai **utilitaires**.

CONCERTO de H. RENIÉ
SCHERZO

(A. LEDUC Ed.)

Le Sib et le Si \sharp étant impossibles ensemble, ce dernier est remplacé par un Do \flat .

FANTAISIE de GALEOTTI

(ENOCH Ed.)

Le Sol \sharp accroché au quatrième temps permet de mettre le La \sharp d'avance, et laisse le pied droit libre pour mettre le Mi \sharp et le Fa \sharp . Au pied gauche, le Do \sharp dont on aura besoin à la mesure suivante, permet de mettre d'avance le Ré \sharp et ensuite le Si \sharp sans difficulté.

LÉGENDE de GALEOTTI

(ENOCH Ed.)

Il y a 7 pédales à mettre en 5 temps; si le Mi \sharp ne remplaçait pas le Fa \flat , permettant ainsi de mettre le Fa \sharp d'avance, on devrait mettre avec le même pied Fa \sharp et La \sharp sur le premier temps de la troisième mesure.

SONATINE (Final) de MARCEL TOURNIER

Do #
Fa #
(La b) (Si b)

(Si b) g. g. g.

Do b
Fa b

(LEMOINE Ed.)

L'ingénieuse combinaison de se servir du La \flat et du Si \flat à la place du Sol \sharp et des La \sharp permet de mettre seulement une pédale à chaque pied toutes les deux mesures.

Je termine ces cas de synonymes nécessaires, par celui de la petite pièce de Séverac: "Où l'on entendait une vieille boîte à musique" (En vacances, transcrit par H. Renié, Rouart Lerolle Ed.) Le cas est curieux: à cause d'une seule note, le passage est joué tout entier en synonymes; je pense que cela peut suggérer aux harpistes des idées pour exécuter sur la harpe des parties d'orchestre ou accompagnements écrits comme pour le piano.

A cause du Sol \flat : de main gauche Sol \flat est fait par Fa \sharp ; Fa \flat par Mi \sharp ; Mi \flat par Ré \sharp ; Ré \flat par Do \sharp ; Do \flat par Si \sharp ; Si \flat par La \sharp .

Ce qui donne l'exécution suivante:

Mi #
Si #

Do # Fa #

La #
Ré #

On se sert aussi des synonymes pour éviter de mettre une ou plusieurs pédales.

(Mi #)

FEUILLE D'AUTOMNE
de H. RENIE

(A. LEDUC Ed.)

Le Mi \sharp étant mis, il est inutile de mettre le Fa \flat . Le harpiste doit toujours chercher à simplifier les pédales, à moins que cela n'entraîne une trop grande maladresse de mécanisme ou de doigté.

Il y a enfin l'emploi "classique" de certains synonymes qui évitent de faire quatre mouvements au même pied.

CONCERTINO de PARISH ALVARS
(1^{er} Morceau)

Il y a aussi bien des occasions où l'emploi du synonyme favorise un doigté, une forme de trait ou l'égalité du mécanisme. La musique moderne rend très fréquents ces synonymes utilitaires; c'est pourquoi j'attire l'attention de l'élève sur ces substitutions de notes avec lesquelles il faut qu'il se familiarise.

AUTRES SYNONYMES POUR LES EFFETS HARPISTIQUES

Ils sont extraordinaires et d'une infinie variété; rien ne peut les remplacer, ni même en donner l'idée sur d'autres instruments. Là, plus encore, les dimensions de cet ouvrage ne me permettent pas de traiter la question dans toute son ampleur. Je parlerai donc seulement de ce qui a rapport avec la technique.

Dans la "Source" de Zabel, le trille à 4 doigts donnant un trémolo simple sur la même note, est inimitable à aucun instrument, pour sa limpidité et sa légèreté.)

Avec le même doigté, cette formule est souvent employée. (Le doigté 1232, - 1232 etc. ne pourrait obtenir ni la même vitesse, ni la même légèreté.)

LÉGENDE
de H. RENIÉ

(A. LEDUC Ed.)

Voici un effet assez typique où, sans changer de doigté ni de note, on change d'harmonie. (toujours le doigté à 4 doigts.)

AU MATIN
de MARCEL TOURNIER

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

Sol# Mi Mi#

(A. LEDUC Ed.)

Dans ces trois mesures, la main joue toujours la première mesure:

la seconde mesure:

la troisième:

On fera bien de travailler le trémolo classique de l'octave. Le doigté marqué est le plus propice à une bonne articulation et à la régularité.

IMPROMPTU
de FAUCÉ

8

Si: 4 3 4 3

(DURAND Ed.)

Marcel Tournier s'est servi des synonymes pour obtenir des effets harmoniques très originaux, et qui, en dépit de leur complication visuelle permettent aux doigts de se reposer toujours sur les mêmes intervalles, ce qui facilite grandement l'exécution.

VERS LA SOURCE de MARCEL TOURNIER

0 (Exécution)

f

(LEMOINE Ed.)

J'ai écrit au dessus les notes réelles faites par la main droite et la main gauche. Le La# est pour le Sib et le Si# donne le Do# à l'oreille.

LES GLISSANDI SIMPLES

Deux sortes:

Les glissés-traits qui sont comme des traits doigtés, mais avec une souplesse, un velouté, un charme ou une vigueur inatteignables avec un trait doigté.

Les glissés à effets sonores qui, plus ou moins rapides, sont étincelants, fulgurants ou chatoyants et vaporeux. Ils font image, et les compositeurs modernes y ont puisé de merveilleuses et parfois géniales inspirations.

Très fréquents à l'orchestre, il est utile d'analyser ici la façon de faire les divers glissandi.

LES GLISSÉS TRAITS

Pour les glissés-traits, soit en montant, (2^e doigt) soit en descendant (pouce) il faut que la première phalange soit un peu résistante, afin de pouvoir jouer sans la creuser, avec le bout du doigt.⁽¹⁾ Seul, l'avant bras doit agir pour monter ou descendre le glissando, cela permet d'articuler note par note comme un trait doigté.

Glissando montant;

La main assez avancée pour que le second doigt soit presque perpendiculaire à la corde. Glisser en ligne droite, et non en suivant l'inclinaison de la table. Plus le glissé arrive vers la fin, plus le poignet s'éloigne. Le second doigt le termine en rentrant brusquement avec la première phalange en crochet et en reculant la main. Quand le glissando finit pianissimo, et tout à fait à l'aigu, on peut décrire avec le second un très léger cercle vers le bas pour arriver à la dernière note.

PRÉLUDE POUR HARPE
de PROKOFIEW

(G^{de} ED. MUSICALES Ed.)

LÉGENDE de H. RENIÉ

(A. LEDUC Ed.)

Ce genre de glissé doit donner l'impression d'une gamme doigtée.

Pour donner une force un peu brutale, le glissando suivant peut se faire exceptionnellement avec le troisième.

MÊME ŒUVRE

(A. LEDUC Ed.)

(1) - A la main gauche, étant donné la différence de position du bras vis-à-vis du plan de cordes, le second doigt peut être un peu creusé en appuyant sur les cordes, sans risquer pour cela de "frotter" les cordes sans les articuler.

Glissando descendant:

Normalement, il se fait avec le pouce. Pour la terminaison, les avis diffèrent: les uns trouvent plus facile de finir avec le pouce; c'est souvent moins net; à moins de finir avec un bref petit mouvement de poignet vers le haut, ce qui devient trop net à mon avis.

D'autres assurent une fin plus exacte en posant le second doigt sur la dernière note: cela peut être fort bien.

Pour ma part, je préconise le plus souvent, pour les glissés-trait la pose de 2 3 4, sur les dernières notes pour augmenter l'illusion du trait doigté. Evidemment, il faut un certain art, et de l'étude, pour que l'oreille ne distingue pas entre les notes glissées et celles doigtées. Mais on y arrive assez facilement à condition d'avoir le poignet souple.

Comme pour les glissandi ascendants, ne pas avoir le poignet appuyé sur la table, et l'éloigner à mesure qu'on arrive vers la fin.

Quand on place les quatre dernières notes, il faut, au milieu du glissando, dégager complètement les trois doigts en hauteur; on "vise" les trois dernières notes, et dès que le pouce est à 8 ou 10 notes de la terminaison, (c'est selon la grandeur de la main) l'élève pose les trois doigts en hauteur sur les cordes désignées, mais sans les tenir; de sorte que le pouce continue à avancer en décrivant un léger cercle par en haut, ce qui fait plonger les doigts dans les cordes, si la fâcheuse raideur n'y met pas d'obstacle. Au moment de jouer les quatre dernières notes doigtées, il faut encore soulever le poignet, comme si le pouce continuait à glisser; cela fait "tomber" les doigts au fond de la main, sans qu'ils aient, pour ainsi dire, un acte à faire par eux-mêmes. On peut s'habituer à ces poses de doigts et terminaisons, avec les exercices que j'indique au cas où ils aideraient l'élève.

1^o Au début, les trois doigts sont posés en hauteur, le poignet ne touche pas la table. Glisser conformément aux observations ci-dessus. A la fin les doigts doivent être presque verticaux.



2^o Commencer avec les doigts (2 3 4) dégagés; les poser 8 ou 10 notes avant la fin:



3^o Au début, les doigts sont encore inclinés; ils se dégagent au Do surmonté d'une +, et se posent en hauteur 8 ou 10 notes avant la fin. (La main gauche procède de même.)



Exemple de glissé-trait en descendant:

BALLADE de ZABEL

Mi #
Sol #
(cadenza)

Si b
pp

8 ----- loco

(RAMTER Ed.)

LÉGENDE de H. RENIÉ

La # - Fa b

Si b
Mi #

2 3 4

Fa b

(A. LEDUC Ed.)

On doit entendre note par note pour l'effet voulu, et pour cela, le pouce doit être un peu rigide.

LES GLISSÉS A EFFETS SONORES

Dans ce glissé, c'est le bras tout entier qui pousse ou entraîne la main; pourvu qu'il n'y ait pas d'excès, la première phalange peut très bien fléchir en appuyant le doigt.

Pour donner de la force à la fin d'un glissé descendant dans le haut de la harpe, il faut serrer le mouvement comme si l'on voulait faire toutes les notes à la fois. Si le glissé finit tout à fait à l'aigu, le pouce étant souvent gênant, il faut le faire passer derrière la harpe, rabattre un peu le second du côté des boutons avec un mouvement très bref, provoqué par le coude qui baisse soudain.

PIÈCE SYMPHONIQUE
de H. RENIÉ

Ré# - La♭ *f* *sff*

(A. LEDUC Ed.)

Quand la fin du glissé n'est pas dans les cordes hautes, il suffit, (toujours en pressant les dernières notes) de terminer en relevant brusquement le poignet et la main à l'endroit final:

SCHERZO ROMANTIQUE
de MARCEL TOURNIER

Vif

f

(LEMOINE Ed.)

Quelquefois, la note finale est approximative, mais quand elle ne l'est pas, et qu'une basse doit ponctuer la terminaison, je conseille toujours de "penser" cette note de basse sur les trois dernières notes du glissé, et non sur la dernière: c'est beaucoup plus facile, et l'arrêt est plus exact:

DANSE DES LUTINS
de H. RENIÉ

pp

(A. LEDUC Ed.)

D'autres fois, la main qui ne glisse pas est libre, et préparée sur la note extrême du glissé; cela donne une netteté vigoureuse à la terminaison:

FÉERIE
de MARCEL TOURNIER

ff *m.g.*

Dob
Sol♭
Fa♯

(A. LEDUC Ed.)

Voici un effet sonore assez curieux, avec un glissé de main gauche dans le grave, et *pp*.

BARCAROLLE
de ROGER DUCASSE

Pour la descente, quand le glissé se termine dans le grave, j'avoue ma préférence pour le placement des dernières notes, comme dans les glissés-trait:

CONCERTO
de H. RENIÉ

Ou au moins un second doigt pour que l'on distingue bien la fin:

DANSE DU MOUJIK
de MARCEL TOURNIER

Mais quand c'est dans le milieu de la harpe, un coup de poignet en dehors, (toujours en serrant les dernières notes) suffit pour s'arrêter approximativement.

LOLITA LA DANSEUSE
de MARCEL TOURNIER

ENCHAINEMENTS DE GLISSANDI (Mains alternées - Montée et descente et vice versa)

Ici, les conseils sont semblables, qu'il s'agisse de glissés-trait, ou de glissés-effets sonores.

Mains alternées:

Les deux mains font alternativement des glissés montants ou descendants. Pour qu'ils s'enchaînent bien, il faut un peu "tricher," c'est à dire ne pas attendre que l'un soit fini pour commencer l'autre:

FANTAISIE de SAINT-SAËNS (Glissé-trait)

Glissé effets sonores. La x indique approximativement la fin du glissé.

DANSE DU MOUJIK
de MARCEL TOURNIER

(LEMOINE Ed.)

Glissé-trait: PIÈCE DE CONCERT de H. BUSSER

(A. LEDUC Ed.)

Les glissés sont souvent écrits en abrégé avec un trait qui va de la dernière note écrite à celle qui termine le glissando.

Quelquefois même comme dans l'exemple ci-dessous, l'auteur marque la note de début du glissando, et celle de la fin.

FANTAISIE
de NOËL GALLON
(effets sonores)

(A. LEDUC Ed.)

Glissés enchaînés à la même main, montants et descendants, et vice versa.

Premier cas:

ANGÉLUS de H. RENIÉ

(LEMOINE Ed.)

Pour qu'il n'y ait pas de solution de continuité entre la descente et la montée, il faut dégager les doigts, (2 3 4) comme dans les glissés-trait; le pouce décrit une courbe; il monte d'abord, et redescend, entraîné par le second doigt qui commence assez bas le glissando; celui-ci remonte en jouant et semble fermer la boucle commencée par le pouce: cela donne un peu l'impression d'un 8.

Glissé-trait.

Deuxième cas :

ÉLÉGIE, pièce symphonique pour harpe et orchestre de H. RENIÉ
g ----- loco

Il faut faire un mouvement analogue, mais contraire: c'est le second qui monte en faisant une courbe, et le pouce qui reprend plus bas. Ici, il est quasiment impossible avec une seule main de ne pas sacrifier les quelques dernières notes du glissé montant. Pour que cela soit aussi dissimulé que possible, il est bon de ne pas attendre la dernière note du glissando ascendant pour commencer celui qui descend.⁽¹⁾

Glissé-effets sonores.

"ET RON, RON, RON,
PETIT PATAPON"
de MARCEL GRANDJANY

Dans le cas suivant, on remarquera que l'auteur lui-même, a supprimé les dernières notes de chaque glissando, laissant un certain intervalle entre le montant et le descendant, et vice versa.

BALLADE de HASSELMANS

-(1)- Pour ne pas manquer une note, il faudrait que la main gauche puisse faire le glissando descendant comme dans l'exemple suivant:
SONATE de DEBUSSY, harpe, flûte et alto, (interprétation du passage en arpèges leggerissimo, par H. RENIÉ.)

Chaque main prépare exactement la note à jouer pour le début du glissé, elle peut ainsi aller jusqu'à la note qui le termine.

Dans certaines occasions, les glissandi se font à deux mains, en sens contraire, il faut alors que chaque main procède comme si elle était seule, ce qui fait qu'elles ne sont jamais à la même hauteur, et ne peuvent se gêner au moment du croisement.

JARDIN MOUILLÉ
de J. DE LA PRESLE

(A. LEDUC Ed.)

Quand l'effet se répète il est écrit en abrégé:

RHAPSODIE
de LOUIS VIERNE

(A. LEDUC Ed.)

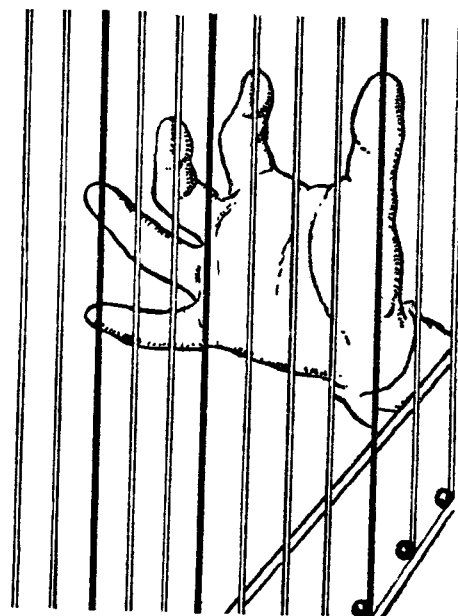
LES GLISSANDI DOUBLES ET TRIPLES

A deux doigts (3 et 2) et en montant, les tierces et les quarts sont faciles. Ce genre de glissés est très usité avec des synonymes, quand il s'agit d'effets sonores surtout. Ils se font à la main droite ou à la main gauche.

Ex. de glissés en quarts:

DANSE DES LUTINS de H. RENIE
à la 4^{te}

(A. LEDUC Ed.)



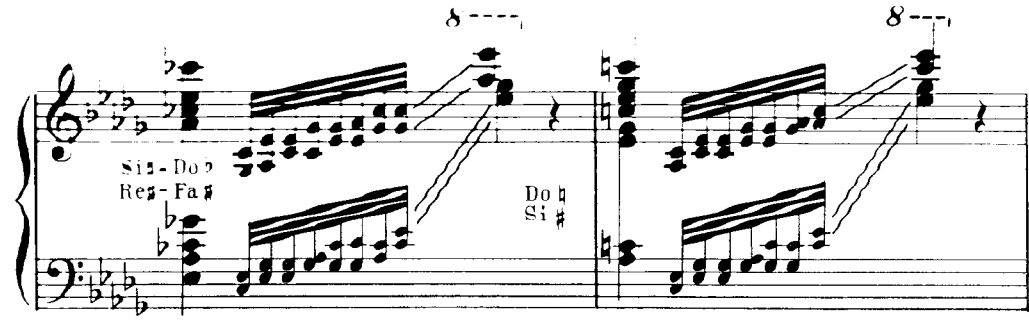
Ou les mains alternées (en tierces)

JARDIN MOUILLÉ de J. DE LA PRESLE

(A. LEDUC Ed.)

Ou les deux mains ensemble, ce qui fait comme un accord à quatre doigts.

Cette façon d'interpréter le glissando à trois notes est généralement répandue, et donne à la fin de l'Impromptu de Fauré, un brio et un éclat remarquables. Le glissando triple perdrait beaucoup en vigueur.



(DURAND Ed.)

Pour faire tous ces glissés, le bras doit être écarté, la main retournée, les doigts "pointés" en l'air; ils sont appuyés en biais, mais de l'autre côté du doigt, et très peu entrés dans les cordes; les deux doigts bien séparés l'un de l'autre.

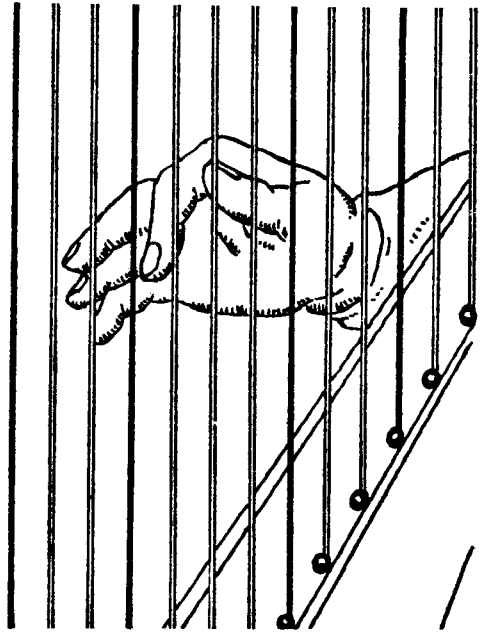
Dans les *ff* les doigts sont un peu rigides, et le poignet les appuie sur les cordes; ils finissent comme dans les glissés simples.

Dans les *pp* les doigts toujours retournés sont complètement mous, et le poignet très souple.

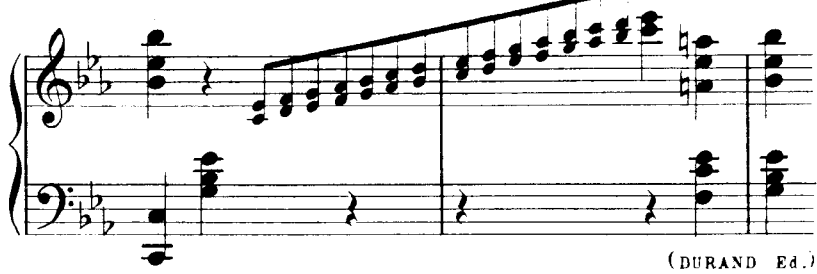
Quelle que soit la nuance, c'est l'avant-bras qui entraîne rapidement la main, tandis que le poignet se soulève en rond vers la fin.

A la main gauche, même façon de faire que pour la main droite. Simplement, dans les *ff* les doigts sont encore plus rigides. A gauche, c'est également l'avant-bras qui entraîne la main.

Les glissés doubles sont aussi usités, en tant que glissés traits quasiment articulés; le plus souvent la succession est diatonique. Pour leur bonne exécution, il faut avoir le bras écarté de la table; le poignet et la main forment une ligne presque droite; le troisième, posé de biais est tout à fait à plat sur la corde; le second un peu en dessous du troisième est plié à la seconde phalange, et la dernière prend son point d'appui sur celle du troisième. Au besoin, le pouce maintient la position du second, car la main droite doit être assez ferme, et les deux doigts posés ne doivent pas pouvoir perdre leur écart. En reculant le bras, suivre l'inclinaison de la table, veiller à ne pas tirer trop vite en arrière: on perdrait l'intervalle ou l'on étoufferait la note supérieure. On finit comme dans les glissés simples.⁽¹⁾



FANTASIE de SAINT-SAËNS



(DURAND Ed.)

-(1)- On peut faire aussi des glissés ascendants en sixtes avec la main droite, mais c'est rare. Quand il y a une sixte, c'est généralement pour un glissé à trois sons, 432 en même temps. Cependant, dans une transcription originale que j'ai faite, j'ai mis deux glissés de sixtes.

SCÈNES POÉTIQUES de GRANADOS



(Un. Music. Franco-Esp. Ed.)

Malgré l'étrangeté qui peut le faire compter comme un effet sonore grâce à l'ingénieux agencement des pédales, ce passage de la Fantaisie de Noël Gallon peut presque se ranger dans les glissés-traits. La main droite fait simplement un glissé en quarts qui commence sur Fa^b et Si[#] et se termine par le même intervalle. Le glissé lui-même doit être joué assez lent, comme un glissé trait, mais il garde la position indiquée pour les glissés doubles et triples du genre effets sonores:

Lab - Sol[#] - Fa[#] - Mi[#]
Ré[#] - Do[#] - Si[#]

(A. LEDUC Ed.)

GLISSÉS TRIPLES

Ces effets sont peu usités. Dans le *ff* le harpiste les traduit d'une façon sonore; (voir plus haut, Impromptu de Fauré.) Pour en obtenir une jolie sonorité, il faut que ce soit flou, ou du moins *pp*, et toujours avec des synonymes.

Pour l'exécuter, retourner la main ou les mains, comme dans l'exemple ci-après, et lever les trois doigts aussi droits que possible (4 3 2) Poser l'extrémité de chaque doigt sur le côté opposé à la position ordinaire, (Seul, le second doigt se trouvera légèrement plié.) Il faut que l'élève puisse voir le creux de sa main.

Il ne reste plus qu'à glisser vers le haut; il ne faut surtout pas "tirer": la main changerait forcément de position, et l'accord à trois notes n'existerait plus. On ramène la main vers le haut avec le secours de l'avant-bras seulement.

La - Si[#] - Ré[#] - Fa[#]
cadenza

BALLADE
de HASSELMANS

ppp

Les formes de glissés sont innombrables.

Je n'ai fait ici qu'esquisser les glissés que l'on rencontre le plus souvent, avec la manière de les faire qui aide à leur donner l'effet désiré.

EXERCICES, ÉTUDES, MORCEAUX CORRESPONDANT AUX LEÇONS

Ces exercices sont destinés a familiariser l'élève avec ce qu'il a déjà appris, tout en développant son mecanisme.

Pour la 7^{me} Leçon

EXERCICES A TROIS DOIGTS

Placer 3 doigts, replacer 3^e seul puis 2^e et pouce ensemble

Placer pouce et 3^e, replacer 2^e et pouce, puis le 3^e seul, 2^e et pouce, et ainsi de suite.

Placer 3^e et pouce, replacer 2^e et 3^e puis pouce seul, 2^e et 3^e etc.

Placer 2^e et pouce, placer ensuite 3^e seul. Replacer 2^e et pouce, puis 3^e seul, etc.

Placer 2^e et 3^e placer ensuite le pouce seul, replacer 2^e et 3^e, puis pouce seul etc.

Reposer le 3^e seul
puis 2^e et pouce etc.

Placer 3^e et pouce
replacer ensuite 2^e
et 3^e, puis le pouce
seul, 2^e et 3^e etc.

Placer les 3 doigts
reposer le pouce,
puis 2^e et 3^e, le
pouce seul, 2^e et
3^e, etc.

Placer pouce et 3^e
reposer 2^e et pouce
3^e seul, 2^e et pouce
etc.

Placer 2^e et pouce
puis 3^e seul; puis 2^e
et pouce, etc.

Placer 2^e et 3^e puis
le pouce seul; repo-
ser 2^e et 3^e, puis
pouce seul, etc.

2 doigts placés,
puis reposer doigt
par doigt.

2 doigts placés,
puis reposer doigt
par doigt.

Placer 2 doigts,
puis reposer alter-
nativement 2,1-2,3,
etc.

Placer 2 doigts,
puis reposer alter-
nativement 2,3-2,1.

Placer 2 doigts,
puis reposer doigt
par doigt.

Placer 2 doigts,
puis reposer alter-
nativement 2,3-2,1.
2,3 etc.

PETITE ETUDE

NADERMANN

Batteries
et gammes
mêlées

et le contraire...

CHANSON POPULAIRE
"Le Roi fait battre tambour"

Harmonisée par Louise CHARPENTIER

Tempo

Energique

ff cédez mf bien chanté

rall.

Tempo energico cédez p Tempo rallent.

Tempo p

rall. p

PETITE PIÈCE

Non tanto allegro

SCHUMANN

p

PETIT CHORAL

SCHUMANN

Reposer tard les doigts sur les cordes Prolonger la sonorité en écartant un peu les bras, entre chaque accord.

Legato

AIR ATTRIBUÉ A LOUIS XIII

T^o di gavotte (Les accords très légèrement brisés.)

mp

FINE

*D.C.
al FINE*

Pour la 8^{me} Leçon EXERCICES A QUATRE DOIGTS

Les 3^e et 4^e bien inclinés quand ils répètent leur articulation.

Placer 1 et 4 puis tout. Même avec l'écart de quinte, placer tout ensemble. Pour cela ouvrir un peu la main avant de placer.

Pour donner de la fermeté au 2^e.

Pour l'oscillation du poignet avec le pouce.

Reposer tout dans le doigt croisé.

Pour l'articulation du 3^e veiller à ne pas faire osciller la main dans le groupe sans pouce.

Travailler l'exercice à quatre temps; par triolets, puis à 6/4. accentuation 2 par 2. A la mg. les queues en haut pour le 6/4.

Faire le même double travail: 1^o par triolets, 2^o 2 par 2. Même observation pour la mg.

Main gauche

Pouce et 4^e
puis le doigté croi-
sé ou l'on repose
tout.

Pour l'oscilla-
tion du poignet.

Les queues en haut pour la mesure à 6/4

Comme pour la
main droite, tra-
vailler ces 2 exer-
cices à 4 temps (3
par 3) puis à 6/4
(2 par 2)

PETITE ETUDE EN GAMES

NADERMANN

Three systems of piano music. The first system is marked *p* and *FIN*. The second and third systems are marked *D.C.*

Huit mesures servant de thème pour revoir: Accords, formules d'arpèges et de gammes.

Musical notation for the theme, consisting of eight measures of chords and arpeggios in both hands.

1^{re} Variation

Musical notation for the first variation, featuring a *simile* marking.

2^{me} Variation

Musical notation for the second variation, featuring a *m.g.* marking.

Musical notation for the final variation, featuring a *m.g.* marking.

3^{me} Variation

Musical notation for the 3^{me} Variation. The treble clef part features a complex, rhythmic melodic line with many sixteenth notes. The bass clef part provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Continuation of the 3^{me} Variation. The treble clef part continues with its intricate melodic pattern, while the bass clef part maintains its accompaniment.

4^{me} Variation

Musical notation for the 4^{me} Variation. The treble clef part has a more flowing melodic line compared to the previous variation. The bass clef part continues with a simple accompaniment.

Continuation of the 4^{me} Variation. The treble clef part continues its melodic development, and the bass clef part provides accompaniment.

5^{me} Variation
(le contraire)

Musical notation for the 5^{me} Variation (le contraire). The treble clef part has a melodic line that is the reverse of the previous variation. The bass clef part continues with a simple accompaniment. The text "etc." is written at the end of the treble staff.

6^{me} Variation

Musical notation for the 6^{me} Variation. The treble clef part has a melodic line with a different rhythmic pattern. The bass clef part continues with a simple accompaniment. The text "m.g." is written at the end of the treble staff.

Continuation of the 6^{me} Variation. The treble clef part continues its melodic development, and the bass clef part provides accompaniment.

La même varia-
tion avec le doigté
croisé.

7^{me} Variation

8^{me} Variation

9^{me} Variation

10^{me} Variation

Gammes prolongées
11^{me} Variation

Musical notation for the first system of 'Gammes prolongées'. It features a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The right hand plays a continuous, ascending and then descending melodic line with slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords. A key signature change is indicated by the notes Sol # and Fa #.

Musical notation for the second system of 'Gammes prolongées'. It continues the melodic and harmonic patterns from the first system, with a triplet of eighth notes marked with a '3' in the bass clef.

Arpèges croisés
12^{me} Variation

Musical notation for the first system of 'Arpèges croisés'. It is in 3/4 time. The right hand plays a series of slanted eighth-note patterns. The left hand plays a simple harmonic accompaniment with dotted half notes.

Musical notation for the second system of 'Arpèges croisés'. It continues the slanted eighth-note patterns in the right hand and the dotted half notes in the left hand.

Musical notation for the third system of 'Arpèges croisés'. This system includes fingering numbers (1-4) and an octave sign (8) above the right-hand line, indicating an octave shift.

Musical notation for the fourth system of 'Arpèges croisés'. It continues the slanted eighth-note patterns and includes an octave sign (8) above the right-hand line.

Musical notation for the fifth system of 'Arpèges croisés'. It concludes the piece with the final slanted eighth-note patterns in both hands.

Two systems of piano music. The first system has two staves with a slur over the right hand and a slur over the left hand. The second system also has two staves with a slur over the right hand and a slur over the left hand. There are some handwritten notes like 'Mi #', 'Si #', and '8'.

PETITE ETUDE

SCHUMANN

First system of musical notation for the piece, showing the right and left hands in a 6/8 time signature.

Pos. r d ord 1 pouce, puis 2^e
n j uant

Second system of musical notation. It includes the instruction '(id.)' twice. The bass line has notes labeled 'Sol #', 'Fa #', and 'Sol #'.

Third system of musical notation, continuing the piece.

Comme la 1^{re} fois

Fourth system of musical notation. It includes the instruction 'Comme la 1^{re} fois'. The bass line has notes labeled 'Sol #' and 'Fa #'.

Fifth system of musical notation. The bass line has notes labeled 'Mi #', 'Sol #', and '(Mi #)'.

Jouer Mi #

Mi \flat Ré \sharp La \sharp Do \sharp

Poco rit.

Sol \sharp

Pour la 9^{me} Leçon
EXERCICE DE MÉCANISME

1

2

3

Dans l'exercice suivant, le pouce reprend le plus tard possible la note que le 2^d vient de jouer.

4

simile

(Nadermann. 1^{re} partie de la méthode)

Le contraire, rare, se présente parfois. Le 2^e joue sans le secours du poignet. Le pouce joue avec un petit mouvt en dehors.

5

simile

Dans tous ces exercices à 2 doigts, une légère oscillation de poignet accompagne l'articulation, surtout dans les 4 premiers; ils sont ainsi une préparation au trille.

EXERCICES A TROIS DOIGTS

1

2

3

4

Dans cet exemple un léger mouvement de poignet avant de reprendre la même note.

5

EXERCICES A QUATRE DOIGTS

1

accentuation du 4^e

accentuation du pouce

2

accentuation du 3^e

accentuation du 2^e

Ne pas reposer trop tôt le 3^e

3

Ne pas reposer trop tôt le 3^e

Reposer les 4 doigts bien ensemble.

4

5

8

6

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

2

1 2 4 1

2

On peut aussi travailler l'exercice ① avec des écarts différents. Ex.

4 3 3^{ce}

2 3 3^{ce}

4 3 4^{te}

DEUX ÉTUDES EN GAMES

Allegro

NADERMANN

1

2

Ces deux études peuvent, avec beaucoup de profit, être travaillées les 2 mains à l'unisson.

Pour la 10^{me} Leçon
THÈME VARIÉ. CHOIX DE VARIATIONS

NADERMANN

Thème

1^{re} Variation

Allegro

2^{me} Variation

3^{me} Variation

4^me Variation

Musical notation for the 4th variation. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes.

Continuation of the 4th variation musical notation, showing the progression of chords and the rhythmic bass line.

5^me Variation

Musical notation for the 5th variation. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a chordal accompaniment.

Continuation of the 5th variation musical notation, showing the melodic and harmonic development.

Continuation of the 5th variation musical notation, showing the melodic and harmonic development.

6^me Variation

Musical notation for the 6th variation. The treble staff contains chords, and the bass staff has a rhythmic line of eighth notes.

Continuation of the 6th variation musical notation, showing the progression of chords and the rhythmic bass line.

7^{me} Variation

Musical notation for the 7th variation. The treble clef part features a complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass clef part consists of block chords.

Continuation of the 7th variation musical notation, showing the final measures of the piece.

8^{me} Variation

Musical notation for the 8th variation. The treble clef part includes fingering numbers: 1 2 1 2 1 3 2 4 1 2 3 4. The bass clef part consists of block chords.

Continuation of the 8th variation musical notation, showing the final measures of the piece.

9^{me} Variation

Musical notation for the 9th variation. The treble clef part consists of block chords, while the bass clef part features a complex melodic line with many sixteenth notes.

Continuation of the 9th variation musical notation, showing the final measures of the piece.

10^{me} Variation

Musical notation for the 10th variation. The treble clef part features a complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass clef part consists of block chords.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and provides a steady accompaniment with chords and eighth notes.

11^{me} Variation

The 11th variation system features two staves. The treble staff has a more rhythmic and chordal texture with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment of eighth notes.

The 12th variation system features two staves. The treble staff has a more rhythmic and chordal texture with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment of eighth notes.

12^{me} Variation

The 12th variation system features two staves. The treble staff has a more rhythmic and chordal texture with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment of eighth notes.

The 13th variation system features two staves. The treble staff has a more rhythmic and chordal texture with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment of eighth notes.

13^{me} Variation

The 13th variation system features two staves. The treble staff has a more rhythmic and chordal texture with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment of eighth notes.

The 14th variation system features two staves. The treble staff has a more rhythmic and chordal texture with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment of eighth notes.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a complex rhythmic pattern of eighth notes, while the bass staff provides a simpler accompaniment.

14^{me} Variation

Allegro

Second system of musical notation, labeled '14^{me} Variation' and 'Allegro'. The treble staff features a rapid eighth-note pattern with accents and slurs. The bass staff has a steady accompaniment. Fingerings '1 1 1 1' and '3 2 1 4 3' are indicated.

Third system of musical notation, continuing the 14th variation. The treble staff includes 'loco' markings and slurs. The bass staff continues with a steady accompaniment. The instruction 'accentuer tous les temps et 1/2 temps' is present.

Fourth system of musical notation, continuing the 14th variation. The treble staff continues with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the 14th variation. The treble staff continues with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment.

15^{me} Variation

Sixth system of musical notation, labeled '15^{me} Variation'. The treble staff features a rapid eighth-note pattern with accents and slurs. The bass staff has a steady accompaniment. Fingerings '4 4 4 4 2 2' and '2 2 2 2' are indicated.

Seventh system of musical notation, continuing the 15th variation. The treble staff includes 'loco' markings and slurs. The bass staff continues with a steady accompaniment. The instruction 'accentuer tous les temps et 1/2 temps' is present.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff has a simpler accompaniment. A dashed line with the number '8' above it spans across the first two measures of the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system. A dashed line with the number '8' above it spans across the first two measures of the treble staff.

DEUX ÉTUDES DE GAMMES

First exercise, starting with the tempo marking "Allegro" and dynamics "p". The first system shows the beginning of the exercise with a treble and bass staff. A dashed line with the number '8' above it spans across the first two measures of the treble staff.

Second system of musical notation for the first exercise, showing the continuation of the melodic and accompanimental lines. Dynamics "p" are indicated.

Third system of musical notation for the first exercise, featuring a dynamic change to "f". The treble staff has a more complex melodic line, while the bass staff continues with a simple accompaniment.

Fourth system of musical notation for the first exercise, including a dynamic change to "p" and a "Lab" marking. A dashed line with the number '8' above it spans across the first two measures of the treble staff.

Fifth system of musical notation for the first exercise, concluding the piece. A dashed line with the number '8' above it spans across the first two measures of the treble staff.

First system of musical notation. Treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The right hand features a complex, ascending eighth-note pattern. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the second measure.

Second system of musical notation. Similar to the first system, with a complex eighth-note pattern in the right hand. Dynamic markings include *p* and *f*.

Third system of musical notation. The right hand continues with the eighth-note pattern, while the left hand has more active accompaniment. Dynamic markings include *p* and *ff*.

Fourth system of musical notation, marked with a '2' in the left margin. The right hand has a complex eighth-note pattern, and the left hand consists of block chords. A dynamic marking of *p* is present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a complex eighth-note pattern. The left hand has block chords. The system ends with the word *FINE* in the right margin.

Sixth system of musical notation. The right hand has a complex eighth-note pattern. The left hand has block chords. A dynamic marking of *p* is present.

Seventh system of musical notation. The right hand has a complex eighth-note pattern. The left hand has block chords. A dynamic marking of *p* and the word *loco* are present.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex, arpeggiated melody, while the bass staff provides a simple accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the arpeggiated melody and accompaniment.

D.C. al FINE

DEUX ETUDES EN ARPEGGI

NADERMANN

First system of musical notation for the second exercise, marked with a first ending bracket and *al*.

Second system of musical notation for the second exercise, featuring a piano dynamic marking (*p*).

Third system of musical notation for the second exercise, featuring a forte dynamic marking (*f*).

Fourth system of musical notation for the second exercise, featuring a piano dynamic marking (*p*) and *al*.

Fifth system of musical notation for the second exercise, featuring a forte dynamic marking (*f*).

2

Pour la 11^{me} Leçon
ARPEGGES PROLONGÉS

LABARRE

Musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with notes and chords. The bass staff includes the labels "Réb" and "Sib".

Musical notation for the second system, featuring treble and bass staves with notes and chords.

Musical notation for the third system, featuring treble and bass staves with notes and chords.

Musical notation for the fourth system, featuring treble and bass staves with notes and chords. An 8-measure rest is indicated above the treble staff.

Musical notation for the fifth system, featuring treble and bass staves with notes and chords. An 8-measure rest is indicated above the treble staff.

Musical notation for the sixth system, featuring treble and bass staves with notes and chords.

Pour la 12^{me} Leçon

EMPLOI DES SYNONYMES

NADERMANN

Allegro moderato

Musical notation for the seventh system, featuring treble and bass staves with notes and chords. The treble staff includes the label "Ré#" and a dynamic marking "f".

System 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a bass line. Labels: Sol# (twice).

System 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a bass line. Labels: Ré# p, (Do#).

System 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a bass line. Labels: Sol# Ré# cresc., Mi# Do# (twice).

System 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a bass line. Labels: p Ré# 1 2 3 2 1 2 3 2 1, 4 1 2 1 4 1 2 1.

System 5: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a bass line.

System 6: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a bass line. Labels: (Ré#) (twice).

System 7: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a bass line. Labels: Ré# p 1 4 3 2 1 4 3 2, Sol#.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar eighth-note pattern in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the eighth-note patterns from the first system. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand maintains a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the eighth-note textures. The right hand includes some chromatic movement and grace notes.

Fourth system of musical notation, where the right hand continues its melodic line and the left hand provides harmonic support with eighth notes.

Fifth system of musical notation, featuring a change in the left hand's texture to chords and rests, while the right hand continues its melodic flow.

Sixth system of musical notation, including an 8-measure rest in the right hand and a melodic line in the left hand.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a final melodic flourish in the right hand and a chordal ending in the left hand.