Méthode Élémentaire

Pour la Guitare

Publiée en Espagnol

Par

D. D. AGUADO

Traduite en Français

sur le Manuscrit corrigé et augmenté de la 2e Édition Espagnole

PAR

F. DE FOSSA

Propriété de l'Éditeur.

Prix 20f NET. Déposé à la Direction.

A PARIS

Chez RICHAULT, Éditeur des Œuvres de Hummel Rossini et Latour,

Boulevard des Italiens N° 16 au 1er

1836. R

MAISON SIMON RICHAULT
2
Fondée en 1805
Vve RICHAULT Mon...

AVANT-PROPOS

DU TRADUCTEUR.

Qu'est ce que M. AGUADO, demandera-t-on en voyant le titre de cet ouvrage? (a) Trente ans d'expérience dans un pays qui est la terre classique de la guitare; l'habitude d'entendre les plus habiles virtuoses tels que le Père BASILIO, Frédéric MORETTI, Ferdinand SOR, etc; l'art de s'approprier leurs divers genres sans les imiter servilement; celui de tirer constamment un son clair et moëlleux, tout en variant son intensité, d'un instrument qui devient chaudron entre les mains des dix-neuf vingtièmes de ceux qui en jouent; en un mot, l'agilité la plus extraordinaire jointe aux notes soutenues du presque inimitable SOR: voilà ce que disent de M. Aguado tous ceux qui ont le bonheur de jouir de son talent, et nous ne craignons pas d'être démentis par aucun des Français à qui la dernière guerre d'Espagne aura procuré l'occasion d'entendre ce Guitariste justement célèbre. Remercions-le de nous avoir donné dans cet ouvrage le secret de l'imiter.

Qu'on ne s'imagine pas que M. Aguado avait reçu de ses maîtres les connaissances qu'il transmet aujourdhui à ses lecteurs. Non: il avait appris la Musique, comme on l'apprenait de son temps; on lui avait montré à faire succéder sur sa guitare des notes à des notes, des gammes à des gammes avec une volubilité incroyable, parceque c'est-là ce que les anciens Guitaristes Espagnols appellaient *être fort*. Mais les sons expressifs de SOR parvinrent à son oreille étonnée et pénétrèrent jusqu'à son âme; il sentit qu'il avait une nouvelle étude à faire, et bientôt son exécution put aller de pair avec celle de son modèle.

On a reproché aux Guitaristes de n'être pas musiciens: M. Aguado force, pour ainsi dire, son élève à le devenir. L'idée d'appliquer à la guitare les élémens

(a) On ne fera bientôt plus cette question à Paris; M. AGUADO y est arrivé. Déjà, dans quelques réunions particulières, quelques-uns de nos plus grands maîtres ont été à même d'apprécier son talent; déjà son exécution admirable dans tous les genres connus jusqu'à ce jour a présenté la preuve la plus concluante et la plus irrécusable en faveur des innovations que contient son ouvrage. S'il n'était pas doué de cette extrême modestie qui accompagne toujours le mérite réel, il pourrait dire à ceux qui seraient tentés de critiquer ces innovations: « voilà ce qu'on peut faire avec les règles que je prescris »; et cela seul suffirait pour les faire admettre, quand même on ne lui aurait entendu que quelques des jolies leçons N° 79 ou 97 de sa Méthode; ou de ses charmantes études N° 16 ou 25; ou seulement le 20e œuvre de SOR

de Musique, est aussi heureusement conçue qu'ingénieusement développée [a]; celle d'étudier la gamme sur une seule corde est aussi lumineuse qu'originale, et doit produire d'excellens résultats: elle fait connaître les intervalles par la preuve matérielle du nombre de touches qu'ils embrassent, et de plus elle familiarise dès les premiers jours avec le démanchement.

Ce ne sont pas les seuls avantages qui distinguent cette Méthode. On y procède constamment du connu à l'inconnu, et l'on a le plus grand soin de ne jamais présenter à l'élève deux difficultés à la fois.

Le chapitre des sons harmoniques offre le traité le plus complet qui ait encore paru sur ce point; il donne la facilité de faire en sons flutés toutes les notes de la gamme chromatique.

Il est assez extraordinaire que parmi les nombreuses méthodes publiées en France il n'y en ait pas une seule qui donne des principes généraux pour préluder de soi-même dans tous les Tons, sur un instrument qui se prête, presqu'autant que le piano et la harpe, à former toute espèce d'accords et qui n'est point étranger aux modulations les plus recherchées. Ces principes forment partie intégrante du présent ouvrage. On y trouvera, non pas un traité de composition, mais une nomenclature simple des principaux accords, la manière de les former sur la guitare, l'indication des Tons où doit naturellement conduire l'accord qu'on tient sous les doigts et ceux où il ménera suivant qu'on aura altéré une ou plusieurs des notes qui le composent, la résolution des dissonances, les intervalles prohibés, les suspensions et anticipations de l'harmonie, les principales marches harmoniques, enfin le peu de règles indispensables pour la succession des accords. Nous sommes persuadés qu'à l'aide de cette théorie l'élève studieux parviendra en peu de temps à préluder d'une manière agréable et correcte, et à faire un accompagnement régulier à toute espèce de morceau de chant: s'il montrait quelque génie dans le choix et l'enchaînement de ses accords, ce serait au Maître à lui donner une connaissance plus profonde de l'art en l'initiant dans tous les mystères de la composition.

Nous avons puisé cette doctrine dans les écrits de divers Auteurs estimables que nous citerons à mesure; nous rendons principalement hommage au célèbre GRÉTRY de plu-

[a] Quelques personnes à qui le manuscrit a été communiqué ont cru voir des longueurs dans la 2e sect. de la 1re partie. Cette observation est très-naturelle dans un pays où, depuis quelques années, l'étude de la musique, rendue facile par les procédés ingénieux des Massimino, des Choron, des Boquillon-Wilhem, etc. surtout de l'immortel GALIN, s'est généralisée au point de devenir presque populaire. Certes, si M. Agnado avait écrit en France, ou exclusivement pour la France, il aurait pu supprimer ou réduire cette partie de son travail: mais, en Espagne, tous ces détails étaient indispensables; et nous les avons rendus fidèlement dans la traduction, parceque nous les croyons utiles et nécessaires dans un ouvrage destiné à plusieurs contrées, tant de l'Europe que de l'Asie, où les bonnes connaissances élémentaires en ce genre sont loin d'être généralement répandues.

sieurs articles où nous n'avons fait qu'appliquer à la guitare la théorie simple et lumineuse de sa Méthode de prélude, opuscule justement estimé de ses contemporains et qui avait mérité le suffrage non suspect de M. Méhul et de M.me de Montgeroult. „ Il est vrai (dit Grétry à la page 84 de l'opuscule cité) qu'en simplifiant l'harmonie jusqu'à l'unité ou peu s'en faut, l'élève ignore en partie le langage des écoles et les noms d'une quantité d'accords qui augmentent chaque jour. Tant mieux: c'est-là le bien que j'ai voulu lui procurer. Faire tout avec peu, c'est opérer comme la nature. „

M. Aguado ayant créé de nouveaux mots, inventé de nouveaux signes pour rendre des idées nouvelles, il a fallu suivre la même marche dans la traduction. Nous n'en citerons qu'un exemple: il appelle EQUISONO, traduit par ÉQUISONNANT, la note de même intonation, mais non pas de même qualité de son, qui se reproduit en avant du manche sur la corde immédiate et sur les suivantes de l'aigu au grave. Cette dénomination une fois généralement admise sera d'un grand secours pour indiquer le doigter. Nous n'avions encore aucun signe pour exprimer que le mi du 4.e intervalle de la portée (en clef de sol) qui primitivement se fait sur la chanterelle, doive être pris sur la 2.e corde à la 5.e touche (1.er équisonnant de ce mi), ou sur la 3.e corde à la 9.e touche (2.e équisonnant), ou sur la 4.e corde à la 14.e touche (3.e équisonnant): le chapitre second de la 2.e Partie donne les moyens de le faire avec autant de clarté que de simplicité.

En somme, on peut assurer que cette Méthode est excellente pour donner l'instruction la plus complète à ceux qui ne savent rien; elle est peut-être moins bonne pour perfectionner ceux qui ont déjà quelques connaissances superficielles. En Musique, en Guitare, comme en toutes choses, il existe des préjugés, de vieilles routines, et il n'est pas possible que ce soit autrement: car il est très-peu de personnes qui aient la sagacité de reconnaître le vice de ce qu'elles ont appris, la bonne foi de l'avouer et le courage de le désapprendre.

PRÉFACE de L'AUTEUR.

Depuis plus de 270 ans la Guitare est cultivée en Espagne comme un instrument susceptible d'harmonie.[a] Il y a eu, dans cet intervalle, bon nombre d'excellens professeurs qui ont aimé la Guitare, parcequ'ils savaient tirer parti de la douceur de ses sons et de la combinaison de ses accords; mais, chose singulière! ils n'ont pas su écrire avec exactitude ce qu'ils exécutaient avec tant de succès. On en voit la preuve dans les compositions qui nous restent de *Laporta*, *Ferandiere*, *Arizpacochaga*, *Abreu*, mon maître le Père *Basilio*[b] et quelques autres; on y reconnait à peine le grand talent d'exécution de ces habiles professeurs, quoiqu'on s'apperçoive qu'ils avaient deviné en partie le caractère de cet instrument: mais on est bien loin de retrouver sur le papier ce qu'on était habitué à leur entendre jouer.

Le genre de musique et la manière d'écrire ont éprouvé depuis peu un grand changement: on en est enfin venu à donner à chaque note sa valeur toute entière et à écrire avec précision tout ce qu'il est possible d'exécuter. D. Fédérico *Moretti* fut le premier qui commença à présenter dans sa musique écrite la marche de deux parties, l'une de chant, l'autre d'accompagnement en arpèges. Vint ensuite D. Fernando SOR qui, dans ses inimitables compositions, trouva le secret d'adapter à la guitare une mélodie charmante jointe à une harmonie recherchée. Je n'essayerai pas de faire connaître par une froide analyse tout le mérite de ce grand Génie: je dirai seulement que ses compositions, marquées au cachet du bon-goût, remplies de beautés du premier ordre qui font les délices de ceux qui les entendent, présentent aux yeux du lecteur intelligent, au moyen d'une écriture exacte et précise, la marche bien ordonnée de plusieurs parties distinctes.

De ce que cette musique est d'un genre entièrement nouveau il s'ensuit que, pour l'exécuter, il faut aussi une manière nouvelle, un doigter différent de celui de nos devanciers et une méthode qui nous l'explique. Si *SOR* lui-même avait voulu en faire une, les amateurs n'auraient rien à désirer; mais il n'en est malheureusement pas ainsi.

Voilà ce qui me donna, en 1819, l'idée d'écrire et de publier une collection d'études dont l'édition est épuisée, mais je ne réfléchis pas que, faute d'un traité élémentaire, elles seraient très difficiles à comprendre et n'obtiendraient pas le but désiré. Un travail qui offrît l'analyse de la musique de guitare à plusieurs parties et donnât les moyens de la bien exécuter, était encore à faire et devenait d'une nécessité indispensable.

Ce travail j'ai osé l'entreprendre, quoique j'en connaisse les difficultés: je n'ai consulté que ma passion pour cet instrument délicieux et le besoin de faire connaître aux amateurs une série d'observations que je crois utiles, fondées sur une longue expérience et une minutieuse pratique. Mon plan semblera peut-être trop vaste: je déclare que rien ne m'y a paru de trop et que je n'en voudrais rien elaguer; si je me trompe, je réclame, en faveur de mes bonnes intentions, l'indulgence des connaisseurs.

Comme, en général, ceux qui entreprennent la guitare n'ont pas fait précéder cette étude

[a] Pisador, Libro de cifra para tañer vihuela (Tablature pour jouer de la guitare) Salamanque 1552.
[b] D. Manuel Garcia, Religieux de l'ordre de S.t Basile.

celle du solfège,[a] j'ai cru devoir leur faire puiser, dans cet instrument à sons fixes, les principes généraux d'une connaissance aussi indispensable.

Je commence donc par donner des élémens de musique rigoureusement appliqués à la Guitare. Ces élémens, suivis des règles générales du doigter et de l'explication de quelques parties de l'instrument, forment la 1re Partie, ou la THÉORIE-PRATIQUE. Dans la 2e Partie, toute de pratique, des leçons graduelles conduisent le commençant depuis les premiers élémens jusqu'aux plus grandes difficultés connues jusqu'à ce jour.

La Guitare étant un instrument essentiellement harmonieux[b], il était naturel de donner une idée générale de la théorie des accords. Cette doctrine a trouvé sa place dans la 2e Partie. M. de Fossa, mon ami, à qui la guitare est familière, a bien voulu coopérer à cette partie de mon travail en rectifiant quelques théories et en me fournissant, pour le compléter, un abrégé des règles de l'art de moduler appliqué à cet instrument.

On retrouvera, soit en exemples dans le cours de l'ouvrage, soit en collection à la 3e section de la 2e Partie, presque toutes mes études publiées en 1819; je n'en ai supprimé qu'un petit nombre qui semblait offrir moins d'utilité et j'en ai ajouté de nouvelles. Mais je préviens que dans la plupart j'ai changé mon ancienne orthographe musicale, afin de représenter plus exactement dans l'écriture tous les détails d'exécution.

Le tableau suivant fera connaître le plan de cet ouvrage et servira aussi de table des matières.

PREMIÈRE PARTIE.

THÉORIE-PRATIQUE.

Page

SECTION PREMIÈRE. DE LA GUITARE ET DU DOIGTER.

Chapitre I. Noms de quelques parties de la Guitare 2

Chapitre II. Vibration des cordes, pose de la Guitare, position des bras, emploi des mains et des doigts 5

[a] Voir la note (a) de la 2e page de l'avant-propos. (Note du Traducteur)

[b] Cette vérité, fortement sentie par M. Sor et si bien démontrée par la marche admirable des diverses parties dans chacun de ses morceaux pour guitare seule, avait été proclamée en termes généraux par M. de Momigny: «Tout instrument qui fait entendre plusieurs cordes à la fois n'est plus une partie, mais autant de parties qu'il y a de cordes qui sonnent ensemble.» Le même principe vient d'être reconnu et consacré, pour notre instrument, par MM. Molitor et Schlinger, dans plusieurs articles d'une Méthode de guitare publiée à Vienne; nous n'en citerons qu'un: «Le compositeur le plus virtuose..... n'oublieront jamais que la force principale de la guitare réside dans l'exécution facile de l'harmonie et que c'est elle qui donne à cet instrument sa vraie valeur.» (Note du Traducteur)

1656 B

SECTION SECONDE. APPLICATION DES ELEMENS DE MUSIQUE À LA GUITARE.

Chapitre I. Des sons . . . . . .

Article I. Du grave et de l'aigu . . . . . .

II. Gammes . . . . . .

III. Divers moyens de représenter les sons dans l'écriture 6

IV. Degrés, intervalles 11

V. Sons intermédiaires accidentels, signes qui les représentent . 12

VI. Cercle des Tons 15

VII. Diverses manières d'employer le dièse, le bémol et le bécarre . 16

VIII. Modes 17

IX. Gamme chromatique générale de la guitare 20

X. Mélodie, harmonie 21

Chapitre II. Du temps, considéré abstractivement 22

Chapitre III. Du temps considéré conjointement avec les sons, et des signes qui y sont relatifs 25

Chapitre IV. Signes d'expression et d'agrément 27

Chapitre V. Divers autres signes relatifs à l'écriture musicale 28

SECTION TROISIÈME. CONDITIONS RELATIVES À LA GUITARE, À CELUI QUI EN JOUE, ET AU LIEU OÙ L'ON EN JOUE.

Chapitre I. Choix d'une guitare 29

Chapitre II. Qualités requises pour bien jouer de la guitare 32

Chapitre III. Du lieu le plus propre à faire ressortir la guitare 34

SECONDE PARTIE.

PRATIQUE 35

SECTION PREMIÈRE. LEÇONS ÉLÉMENTAIRES.

Chapitre I. Leçons à une seule note, ou partie, qui ne dépassent pas la 4e. touche 35

Chapitre II. Leçons à 2, 3 et 4 parties où aucune corde, excepté la chanterelle, ne dépasse la 4e. touche 41

Article I. Accords simultanés 41

II. Accords en arpège 43

III. Accords à partie chantante 49

IV. Accords à mouvement libre 58

V. Barré . . . . . 5[illegible]

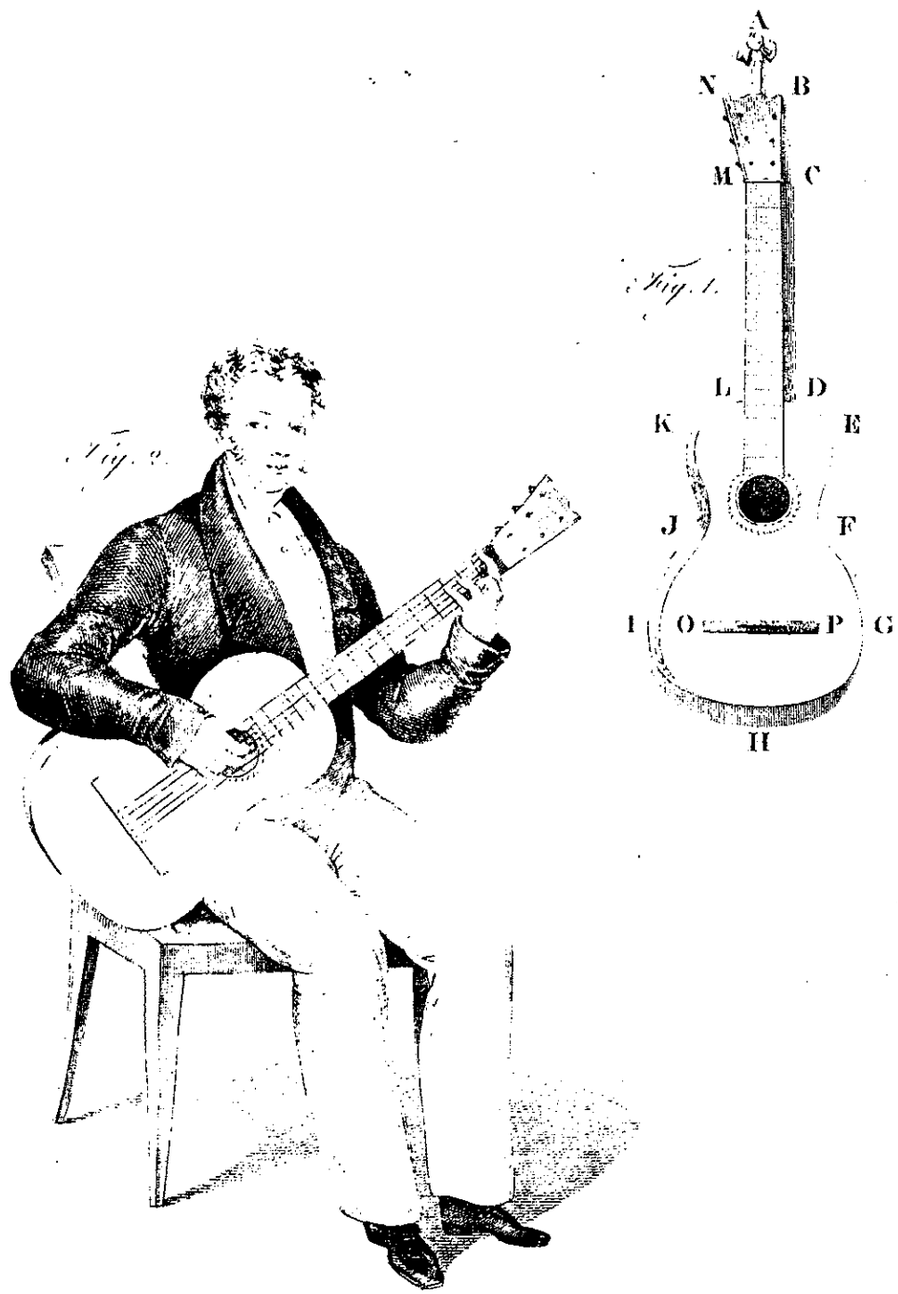
Chapitre III. Leçons à plusieurs parties où toutes les cordes dépassent la 4e. touche 60
Chapitre IV. Agrémens . . . . . .
Coulé 69
Appogiature 74
Petits groupes ou Brisés . . . . . .
Trill . . . . . .
Point d'orgue . . . . . .
Sons étouffés . . . . . .
Sons produits par la main gauche seule 8
Tambourin 79
Sons harmoniques 81
Chapitre V. Divers genres d'exécution 85
Chapitre VI. Exercices pour donner de l'agilité aux deux mains . . . 87
SECTION SECONDE. EXPLICATION DES ACCORDS.
Chapitre I. Intervalles et Renversemens 9
Chapitre II. Accord parfait, sa localité sur la guitare 91
Article I. Accord parfait et ses renversemens 91
II. Positions de l'accord parfait dans chaque Ton . . .
Chapitre III. Accords dissonans, leur localité 95
Article I. Explication de la Dissonance 95
II. Accords de 7e. 95
III. Accord de 7e de Dominante 96
IV. Harmonies fondamentales d'un Ton 98
V. Accord de 7e diminuée 99
VI. Accord de sixte augmentée 100
Chapitre IV. Cadences 102
Chapitre V. Gammes aux diverses Positions de l'accord parfait . . . 104
Article I. Traits en mode majeur. 104
II. Traits en mode mineur 107
Chapitre VI. Accords à mouvement libre. 108
SECTION TROISIEME. ETUDES 109

VIII
SECTION QUATRIEME. DE L'EXPRESSION . . . . . .
APPENDICE RÈGLES POUR MODULER SUR LA GUITARE.
De la formation des accords . . . . . .
De la succession des accords 136
Intervalles prohibés 137
Doublement des notes 137
Règles de l'octave 139
De la Modulation 140
Marches harmoniques 141
Suspensions de l'harmonie 147
Anticipations de l'harmonie 147
Altération des accords 148
Basse pedale 148
Répliques, imitations etc 149
Conclusion. Accompagnemens, Préludes 150
Tableau des élémens de l'harmonie 151

Comme l'enseignement méthodique de la guitare est encore une chose absolument neuve, l'expérience seule pourra décider si j'ai choisi l'ordre de matières le plus convenable pour obtenir d'heureux résultats. Je recevrai avec plaisir sur ce point les observations d'une critique sage et éclairée.

Au reste, pour ne pas trop faire languir le commençant qui brûle du désir de tirer des sons de son instrument on pourra lui permettre de s'occuper de la 2.e Partie aussi-tôt qu'il sera imbu de tous les principes contenus dans la 1.re et 2.e section de la 1.re Partie. Parvenu à la 15.e leçon du 1.er chapitre, il pourra aussi mener de front les suivantes avec celles du chapitre second: bien entendu qu'il n'en commencera jamais une nouvelle sans savoir parfaitement la précédente. C'est à la prudence et à la discrétion du Maître qu'il appartient de décider tout cela; c'est encore à lui de juger du moment opportun de confier à l'Élève le soin d'accorder sa guitare et de lui faire connaître ce dont il sera question à la 5.e sect. de la 1.re Partie.

Planche 1re



PARTIE PREMIERE

THÉORIE - PRATIQUE.

1. La guitare est susceptible de donner une série de sons qu'on peut rendre avec plus ou moins de force et prolonger jusqu'à un certain point. Nous allons étudier la manière de les produire, d'en prolonger la durée, de leur donner divers degrés d'énergie ou de douceur, et nous appliquerons en même temps à cet instrument les règles de la Musique. GUITARE et MUSIQUE : tel est l'objet compliqué de cette partie que je diviserai en trois sections : dans la 1.re je donnerai les principes généraux du doigter; dans la 2 je parlerai des élémens de Musique appliqués à la guitare; dans la 3.me je ferai connaître quelques moyens de tirer le meilleur parti de cet instrument.

SECTION PREMIERE.

DE LA GUITARE ET DU DOIGTER.

2. Sans connaître les noms de quelques parties de la guitare on ne pourrait se former une idée de la manière de la tenir et de faire agir convenablement les bras, les mains et les doigts; nous allons donc commencer par cette nomenclature nécessaire.

CHAPITRE PREMIER.

NOMS DE QUELQUES PARTIES DE LA GUITARE.

3. Le corps de la guitare est cette espèce de boîte qui présente sur une de ses faces une ouverture circulaire; un *manche* solide y est fixé.

4. La guitare étant supposée dans une situation verticale, telle que nous la représente la planche 1.re figure 1.re, il est clair que la ligne idéale A B, partage l'instrument dans sa longueur en deux parties égales, que l'appelle moitié de droite et moitié de gauche.

5. La partie de dessous se nomme *fond*; celle de dessus, *table d'harmonie*; l'ouverture circulaire qui s'y trouve, *rosette*; O P le *chevalet*; les cotés recourbés L K J I H et D E F G H, les *côtés* de droite et de gauche.

6. La partie M N B C se nomme le *cheviller*; il s'y trouve six trous remplis par autant de *chevilles*; le manche est convexe par derrière, applati par devant; entre le cheviller et le manche est une pièce en os, ivoire ou bois dur, nommée *sillet*, sur laquelle sont pratiquées des rainures.

7. Du sillet à la rosette il y a une série d'espaces qui se rétrécissent graduellement, marqués par des divisions de métal; on nomme *touches* ces divisions ainsi que les espaces qu'elles renferment. On les distingue par les noms de 1.re 2.me 3.me &c. en commençant par la plus voisine du sillet.

8. La plaque d'ébène ou autre bois dur dans laquelle sont enchassées les touches se nomme *plaque de touche*.

9. Six cordes dont 3 de boyau et 3 de soie recouverte d'un trait de métal (qu'on nomme *cordes filées*) s'étendent du chevalet au cheviller en s'appuyant sur les rainures du sillet. La plus fine des cordes de boyau se nomme *chanterelle*, ou 1.re corde; les autres à partir de celle-là portent le nom de 2.e 3.e 4.e 5.e 6.e

10. Il y a des guitares à cinq, six et sept cordes; nous ne parlerons ici que de celle à six cordes qui est la plus usuelle.

11. On appelle guitare à cordes doubles[a] celle qui en a deux de chaque dimension.

CHAPITRE SECOND.

VIBRATION DES CORDES, POSE DE LA GUITARE, POSITION DES BRAS, EMPLOI DES MAINS ET DES DOIGTS.

12. Si nous pinçons une corde régulièrement tendue, cette corde mise ainsi en vibration produit un son qui se prolonge jusqu'à ce que la corde cesse de vibrer.

13. Pour que la vibration ne soit pas interrompue il faut que les deux extrémités de la partie vibrante aient de la fixité; si l'une des deux venait à la perdre le son cesserait parceque la corde ne vibrerait plus.

14. Lorsque c'est la corde entière qui vibre, les deux points d'appui sont le sillet et le chevalet; cela s'appelle *corde à-vide*. Mais si l'on pose un doigt sur la corde, de manière qu'elle porte sur une touche, alors on diminue la longueur de la partie vibrante qui s'appuye d'un coté sur la touche, de l'autre sur le chevalet; j'appelle cela *corde raccourcie*.

15. Des règles très-essentielles se déduisent naturellement de ces faits.

PREMIERE REGLE. *Le doigt qu'on appuye doit presser la corde avec force, pour bien fixer l'un des points d'appui de la partie vibrante.*

DEUXIEME RÈGLE. *Cette force doit être égale et constante aussi longtemps que la corde doit vibrer.*

TROISIEME RÈGLE. *Pour faire cesser le son il suffit d'interrompre les vibrations.*

N'oublions jamais ces trois Règles, car elle sont les bases fondamentales de l'art de bien jouer de la guitare.

16. Les six cordes de la guitare, soit *à-vide*, soit *raccourcies*, donnent divers sons. C'est la main gauche qui les raccourcit, c'est la droite qui les pince. La manière la plus avantageuse de placer l'instrument sera donc celle qui laissera à chaque main une entière liberté pour ses fonctions particulières en même temps que le corps conservéra une attitude aisée et gracieuse. L'expérience m'a fait connaître que la position de la planche 1.re fig. 2.me réunit tous ces avantages. En voici les détails théoriques.

17. *Pose de la guitare.* Asseyez vous sur une chaise assez grande pour laisser à votre droite un espace suffisant sur lequel vous appuyerez la grande convexité de l'éclisse gauche,[a] appuyez en même tems votre avant-bras droit sur la partie supérieure de l'éclisse opposée; l'instrument sera ainsi assujetti sans le secours de la main gauche, celle-ci devant rester libre pour parcourir le manche avec aisance dans toute son étendue. L'élévation oblique du manche formera un angle de 35 à 40 degrés. Si l'on s'écartait de cette proportion le bras gauche se fatiguerait et la main perdrait de son agilité.[b] Le corps doit être d'à-plomb, la tête droite. Il faut se garder de contracter la mauvaise habitude de regarder sa main gauche, car on aura besoin, plus tard, de ses yeux pour lire la musique: il faut au contraire accoutumer les doigts à trouver d'eux-mêmes non seulement la corde mais encore la touche sur laquelle ils auront à exercer leur pression. Ceci ne sera point rigoureusement exigé des commençans; mais, si on leur tolère de jetter un coup d'oeil sur leurs doigts, c'est en ayant grand soin de rectifier continuellement la bonne position du corps et de la guitare; et le plutôt possible il faudra les habituer à trouver, sans y regarder, les cordes et les touches nécessaires.

18. *Bras droit, main droite.* Le bras droit assujettit légérement la guitare, seulement par son propre poids, sans presque y ajouter de force, afin de laisser toute liberté aux doigts. Le coude reste libre à deux ou trois pouces de distance du bord de l'éclisse; le bras se dirige obliquement en avant de manière que le bout des doigts touche aisément les six cordes près de la rosette.

19. Dans cette position les doigts de la main droite pourront pincer les cordes avec vigueur et contracter l'habitude de faire de grands et rapides mouvemens sans presque bouger cette main.

20. N'appuyez sur la table d'harmonie ni la main, ni aucun doigt; l'habitude contraire est très-nuisible à l'exécution.

21. Faut-il pincer avec les ongles? Les guitaristes ne sont pas d'accord sur ce point. Quant à moi je suis pour l'affirmative, parceque je crois que c'est le moyen d'obtenir un plus grand volume et une plus belle qualité de son; mais j'exige les conditions suivantes: 1.° les ongles doivent être flexibles, c. à d. ni trop durs, ni trop mous; 2.° il faut pincer la corde obliquement dans la position indiquée au §18, en allongeant le doigt autant que cela sera compatible avec la force à employer et en ayant soin de faire glisser la corde sur l'ongle après l'avoir pincée auparavant du bout du doigt; (c'est faute de cette précaution qu'il est si peu de guitaristes qui pincent agréablement avec les ongles) 3.° les ongles doivent être d'une longueur proportionnée, car s'ils sont trop longs ils empêchent l'agilité, s'ils sont trop courts le pincer devient dur parceque la 2.me condition ne saurait être observée.

(a) J'ai l'habitude, pour éviter le frottement, de placer un mouchoir au point d'appui, quoique je reconnaisse que cela assourdit un peu l'instrument. Je crois qu'il serait possible d'augmenter le volume de son en appuyant la guitare sur une grande caisse vide construite exprès.

(b) Ceux qui ont entendu M.r Sor se souviendront qu'il place habituellement le pied gauche sur un tabouret, qu'il appuye sur la cuisse gauche la concavité E F (V. la planche I.re) et sur la cuisse droite le point H union des deux éclisses. Malgré toute ma vénération pour cet [illegible] homme extraordinaire, je regarde comme plus avantageuse la manière que j'indique, parceque le poids du bras droit suffisant pour [illegible] notre [illegible] jouer aisément l'exécution des doigts, cette force reste égale [illegible] aussi nous [illegible] [illegible] sur ce point [illegible]

22. Je conçois que beaucoup de personnes ne se soucieront pas de laisser croître leurs ongles; alors elles auront soin de promener le bout du doigt sur la corde en la pinçant, afin de remplir la 2e condition.

23. Quel est le degré de force qu'on doit communiquer à la corde? la réponse est difficile: je vais pourtant l'essayer. Si l'on met trop de force, on produit un son aigre, dur, désagréable; si l'on en met trop peu on ne rend qu'un son faible, de peu de durée, sans éclat: entre ces deux extrêmes il y a une infinité de termes moyens qui produisent des sons agréables, et c'est ce qu'il faut tâcher de trouver. Il est surtout une qualité de son pleine de sentiment, de douceur, de vigueur..... en vérité cela se sent et ne s'explique pas.

24. *Bras gauche, main gauche.* Quand même la main droite pincerait les cordes le mieux du monde, si la main gauche ne les comprime pas comme il faut, on n'obtiendra pas de beaux sons. Les devoirs des deux mains sont réciproques; dès que l'une des deux manque, le résultat est mauvais. Tâchons donc de placer le bras gauche de manière que les doigts puissent presser les cordes avec la liberté, la force et la célérité convenable; c'est à quoi se réduisent les fonctions de cette main.

25. La guitare étant bien placée, fixez fortement le bout du pouce gauche vers le milieu de la convexité du manche, le coude rapproché du corps; inclinez un peu la main vers les touches, les 4 doigts séparés et ouverts, de manière qu'en allongeant le petit doigt jusqu'à la 5me touche la main n'ait presque pas à bouger.

26. Le petit doigt pourra ainsi atteindre aisément les cordes filées, ce qui n'arriverait pas si le pouce embrassait toute la convexité du manche.

27. Les quatre doigts auront d'autant plus de force que le pouce comprimera plus fortement le manche. Ils doivent *faire marteau* pour s'appuyer sur les cordes et avoir grand soin de ne pas toucher les cordes voisines afin de ne point empêcher leur vibration.

28. Maintenant que nous avons placé la guitare, les bras et les mains, nous allons résumer tout ce qui a été dit dans ce chapitre et établir les principes généraux de l'exécution.

29. *Les cordes vibrent ou rendent des sons en vertu de l'impulsion qui leur est donnée par les doigts de la main droite et, en thèse générale, de la force avec laquelle ces mêmes cordes sont comprimées par les doigts de la main gauche.*

30. *Le concours simultané des deux mains est absolument nécessaire: la droite produit les vibrations, la gauche les soutient et les prolonge; ainsi, pour chaque son, les fonctions de la première sont instantanées, au lieu que celles de la seconde durent autant que les vibrations à prolonger.*

31. *La corde doit être attaquée et pressée par la main gauche au même instant que la main droite lui donne l'impulsion: ce qui constitue entre les deux mains une étroite correspondance d'action.*

32. *La main gauche ne saurait employer trop de force: la main droite doit ménager la sienne, afin de produire, suivant les cas, des sons clairs, brillants et forts sans être durs; clairs, doux et moelleux sans être faibles.*

33. *Les doigts des deux mains doivent s'habituer à faire de grands mouvemens, afin d'acquerir beaucoup d'agilité avec une independance absolue les uns des autres.*

34. *Les doigts seuls de la main droite se meuvent, la main ne bouge pas et elle ne doit pas s'appuyer sur la table d'harmonie.*

35. *Tous les doigts de la main droite seront employés habituellement, à l'exception du quatrième, ou petit doigt, qui ne le sera que rarement.*

36. *Lorsque deux ou plusieurs cordes devront être pincées à la fois, elles le seront au même instant.*

37. *La main gauche doit parcourir le manche dans tous les sens, les quatre doigts séparés et ouverts de manière à correspondre à 4 touches différentes, chacun vis à vis la sienne, en ayant soin de ne pas trop ployer ceux qui n'ont rien à faire et que ni les uns ni les autres n'empêchent la vibration des cordes immédiates.*

38. *Pour interrompre les vibrations on relève les doigts de la main gauche, ou on applique instantanément sur la corde ceux de la main droite.*

SECTION DEUXIÈME.

APPLICATION DES ÉLÉMENS DE MUSIQUE A LA GUITARE.

39. Ce que j'ai dit dans le chapitre précédent se réduit à produire des sons et à donner les moyens de les prolonger. Ces deux choses *son* et *durée* sont très essentielles en musique, car cette science n'est autre chose que *la théorie des sons exactement assujettis à une certaine mesure du temps*.

40. Quoique, dans la pratique, le son et la durée aillent toujours ensemble, nous, pour les bien étudier, nous allons faire une abstraction et considérer séparément: 1° tout ce qui est relatif aux sons, 2. tout ce qui est relatif au temps. Lorsque chacun de ces points essentiels sera parfaitement compris il nous sera aisé de les réunir. Je compte pouvoir ainsi me faire entendre plus clairement.

41. Je m'empresse de prévenir mes lecteurs que je ne me propose pas du tout de former des élémens généraux de musique, mais seulement d'en faire une application particulière à la guitare. Il est vrai qu'après tout, la musique est *une* et suit les mêmes règles, soit qu'on l'applique à la voix humaine, ce qui constitue la *musique vocale*, ou aux instrumens de toute espèce, ce qui constitue la *musique instrumentale* la différence ne consiste que dans quelques modifications qui résultent de la nature particulière de chaque voix et de chaque instrument.

42. Je ne me bornerai pas à parler, dans cette section, de tout ce qui a rapport au son et aux temps considérés abstractivement, je ferai aussi connaître les signes qui les représentent dans l'écriture, j'expliquerai séparément chaque chose.

CHAPITRE PREMIER.

DES SONS

Art. 1er DU GRAVE ET DE L'AIGU.

43. Les sons de la guitare se distinguent par leur degré d'élévation; on se sert pour l'exprimer des mots *grave*, *aigu*, c'est à dire *bas*, *haut*: dénomination absolument relative, car le même son est *grave* par rapport à un son plus haut, *aigu* comparativement à un son plus bas.

44. Nous allons nous en former une idée pratique sur la 2e corde, la seule que nous étudierons quant à present, parceque nous y trouverons tout ce qu'il faut pour la doctrine à établir.

45. Cette corde raccourcie à la 1re touche, puis à la 2me et ainsi successivement jusqu'à la rosette, donnera à chaque touche un son different du grave à l'aigu; si nous fesons ensuite l'inverse de cette opération depuis la rosette jusqu'au sillet nous retrouverons les mêmes sons de l'aigu au grave. Il est clair que chacun de ces sons, par exemple, celui de la 5me touche, est *grave* comparativement à ceux de la 6e 7e &c. et *aigu* par rapport à ceux de la 4e 3e &c.

46. Pour ne pas nous confondre dans les termes j'appellerai *en avant* le mouvement de la main gauche du sillet à la rosette, et *en arrière* le mouvement inverse. Je choisis ces expressions afin que les mots *hausser*, *baisser* s'appliquent aux sons exclusivement.

Art. 2me GAMMES.

47. Tous ces sons et bien d'autres que nous obtiendrions par des moyens semblables sur des cordes differentes semblent peut être au 1er abord très-nombreux et difficiles à comprendre; mais il n'en est pas ainsi, car ils sont classés et réduits à un système fort simple d'après leurs relations naturelles. On les a donc divisés par séries nommées *gammes*, composées d'un nombre déterminé de sons: par exemple une de ces séries se trouve sur notre 2e corde à la 1re 2e 3e 4e 5e 6e 7e 8e 9e 10e 11e et 12e touches; à compter de la 13e une nouvelle série commence qui serait composée d'un nombre égal de sons si la guitare avait les touches nécessaires.

48. *Gamme chromatique*. Chacune de ces séries qui procède d'une touche à sa voisine s'appelle *gamme ou échelle* CHROMATIQUE. Les élémens dont elle se compose sont les plus simples sur la guitare, puisque entre deux touches il n'est point de son intermédiaire.(a)

49. On appelle *intervalle* la distance d'un son à un autre. Le plus petit intervalle de la guitare est l'élément indiqué: il se nomme *demi-ton* ou *demi-ton*.

50. Quoique les espaces entre les divisions des touches soient matériellement inégaux, cependant les demi-tons sont reputés égaux: l'égalité est donc relative aux sons, non à l'espace entre les touches.

51. La gamme chromatique contient 12 intervalles qui arrivent jusqu'à la 13e touche de notre 2e corde, c'est à dire, au 13e son; car le 12e intervalle ne peut se compter que du dernier son de la 1re série au 1er son de la nouvelle.

52. *Gamme diatonique*. J'ai commencé par l'échelle chromatique parcequ'elle se compose des élemens les plus simples sur la guitare: de là il me sera facile de former l'échelle *diatonique*, vrai fondement de la musique moderne.

(a) [illegible] question [illegible]

53. Nous avons vu que l'intervalle d'une touche à celle voisine est d'un *demi-ton*; la distance de deux touches, par exemple de la 1re à la 3e est un intervalle *d'un ton*.

54. La gamme ou échelle DIATONIQUE se compose de tons et de semi-tons formant une série de 7 sons qui se nomment Do, ou Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si.

55. Cette gamme se trouve sur notre 2e corde ainsi qu'il suit :

TOUCHES. .	1re	3me	5e	6me	8me	10me	12e	13e
SONS . .	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	do
INTERVALLES. .	ton.	ton.	½ ton.	ton.	ton.	ton.	½ ton.	

56. Ces sons, relativement à la place qu'ils occupent dans l'échelle se distinguent aussi par les noms génériques de 1e ou *tonique*, *seconde*, *tierce*, *quarte*, *quinte*, *sixte*, *septieme*, *octave* : mais il faut observer que les noms *do*, *ré*, *mi* &c. sont invariables, au lieu que ceux de *tonique*, *seconde*, &c. sont généraux, variables et relatifs aux intervalles, comme nous l'expliquerons plus tard.

57. Le 8e son do a le même caractère que le 1er Do, il n'en est qu'une repétition avec la différence qu'il est plus aigu du double. Cette octave, 1e son d'une nouvelle série, est nécessaire pour compléter le 7e intervalle de la 1re ainsi que le 13e son là ci-(§ 54) pour compléter l'autre échelle.

58. La gamme diatonique se compose donc de 5 tons et de 2 semi-tons qu'il serait facile de décomposer en 12 semi-tons de la gamme chromatique.

59. Les deux semi-tons de la gamme diatonique se trouvent précisément du 3e au 4e son et du 7e au 8e.

60. La même gamme peut se diviser en deux parties égales nommées *tetracordes*, mot grec qui signifie quatre cordes.

1er TETRACORDE. .	Do	Re	Mi	Fa
2me TETRACORDE. .	Sol	La	Si	do.
	ton	ton	½ ton	

L'égalité de ces deux moitiés de gamme est évidente; nous avons fait disparaître par cette division l'intervalle d'un ton du 4e au 5e son.

61. C'est dans ces deux caractères (§§ 59 et 60) que consiste l'essence de la gamme diatonique nommée *Majeure*; nous parlerons en son lieu d'une autre gamme appellée *Mineure*.

62. L'élève fixera son attention sur les 8 touches qui donnent les sons de la gamme diatonique et observera les règles suivantes.

1er Apprendre par cœur les Nos de ces touches c'est à dire 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13.

2e Apprendre également par cœur les noms Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do, de l'echelle ascendante et do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do, de la gamme descendante, les réciter sans hesiter, mais sans chanter.

3e Exécuter ces gammes sur les touches corespondantes avec le doigter que je vais indiquer. (a)

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	do
1e doigt	3e	1er	2e	4e	1er	3e	4e

Je désigne dans chaque main par le chiffre 1 *l'index*, par le chiffre 2 le *médium*, par le chiffre 3 *l'annullaire* et par le chiffre 4 *le petit doigt*.

(a) Je ne parle ici que de la main gauche, quant à la main droite on se conformera pour une ou ces premières gammes [illegible]

4°. Descendre la gamme avec le même doigter qu'il l'a montée et graver dans sa mémoire le chant des deux gammes ascendante et descendante.

5°. Donner à chaque son le nom qui lui est propre en exécutant les deux gammes.

6°. Nommer et entonner les sons en s'arrêtant un peu à chaque tétracorde.

7°. Se bien familiariser avec la relation la plus importante pour le moment, celle de Do à son octave do et réciproquement, car il en aura bientôt besoin pour apprendre à accorder son instrument.

63. Passons maintenant à la 2e série de sons qui, comme on l'a vu (§ 51) commence à la 13e touche, et supposons qu'il y en a 25 de marquées sur la guitare; la nouvelle gamme nous présentera les mêmes intervalles que la 1re et portant les mêmes noms. Je les exprimerai en lettres minuscules.

TOUCHES. . . .	13°.	15°.	17°.	18°.	20°.	22°.	24°.	25°.
SONS.	do	re	mi	fa	sol	la	si	do.
INTERVALLES. . .	1 ton	1 ton	1/2 ton.	1 ton	1 ton	1 ton	1/2. ton.	

64. Les relations de cette gamme, plus aiguë que la précédente, sont les mêmes qui ont été indiquées aux §§ 58, 59 et 60.

65. En allant du grave à l'aigu nous pourrions former une 3e gamme dont *do* serait le 1er terme: à l'inverse après avoir descendu les deux gammes que nous avons faites, nous pourrions en descendre une nouvelle DO, SI, LA, &c.

66. Le résultat de ces opérations nous donnerait la série suivante Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re, mi, fa, sol, la, si, *do, re, mi, fa, sol, la, si*, &c.

67. On peut donc faire succéder des gammes autant que le comporte l'étendue de la voix ou de l'instrument. La guitare à 6 cordes et 17 touches n'admet que trois gammes et demie ou 42 semi-tons, comme nous verrons plus tard.

68. Observons, en passant, que la 2e corde qui nous a donné à sa 1re touche le Do nous donne à vide le Si, 1re note de l'echelle descendante.

Art. 3. DIVERS MOYENS DE REPRÉSENTER LES SONS DANS L'ÉCRITURE.

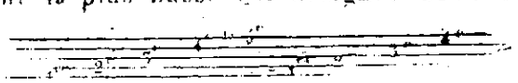
69. Les signes qui représentent les sons dans l'écriture s'appellent *notes*. Leur forme est un gros point noir à queue (A A), ou un point blanc, semblable à un zéro, sans queue (B), ou à queue (C C).

A. A. B. C. C.

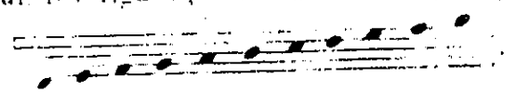
70. La figure diverse de chaque notes a un objet spécial dont nous ne nous occuperons pas maintenant; la seule chose que nous avons à considérer c'est le point, noir ou blanc, comme signe représentatif du son: aussi n'emploirai-je que des simples points.

71. La différence d'élévation entre 2 notes consécutives de la gamme se nomme *degré*, soit qu'il y ait entre elles un intervalle d'un ton ou d'un demi-ton. Il y a un degré de *mi* à *fa* comme de *do* à *re*. En général il faut ôter 1 du nombre de notes que comprennent deux sons pour avoir le nombre de degrés qui les séparent: par exemple, entre *do* et *fa*, où se trouvent 4 notes *do, re, mi, fa*, il y a trois degrés.

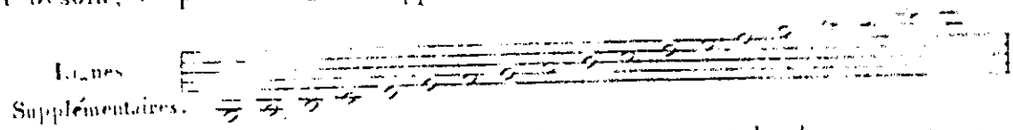
72. Pour marquer la différence des degrés et l'élévation des notes on a inventé la portée musicale composée de cinq lignes parallèles (dont la plus basse est désignée sous le nom de 1re) et de quatre espaces entre ces lignes.



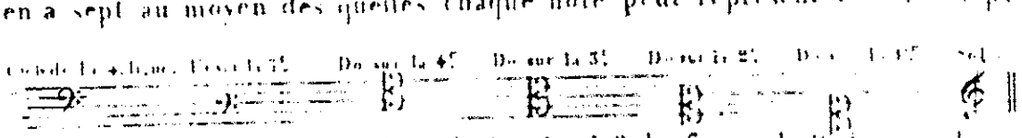
73. On place les notes soit sur les lignes, soit entre les lignes, soit au dessus et au dessous des lignes.



74. Or comme on ne pourrait ainsi représenter que onze sons de l'échelle du 66 on ajoute, outre qu'il en est besoin, de petites lignes supplémentaires au dessus et au dessous de la portée.



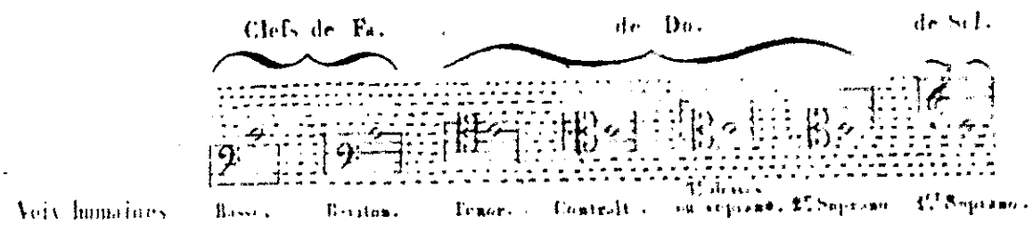
75. Mais lequel de ces points représente le son Do? on ne peut le déterminer sans le secours d'un autre signe appellé *clef*; il y en a sept au moyen des quelles chaque note peut représenter les sept sons de la gamme diatonique.



76. La première chose à écrire sur la portée c'est la clef; si c'est la clef de *fa* sur la 4e ligne cela veut dire que la note écrite sur cette ligne se nomme *fa*; la clef de *sol* donne le nom de sol à la note écrite sur la 2me ligne et ainsi des autres.

77. Or, comme les notes se succèdent dans un ordre invariable, il est clair que le nom d'une seule détermine le nom de toutes les autres, c'est-à-dire, que si nous avons, par exemple, une clef de *do* sur la 4e ligne, le *re* se trouvera entre la 4e et la 3e ligne, le *mi* sur la 3e et ainsi de suite.

78. La figure suivante représente la note *do* dans les sept clefs et la relation que celles-ci ont entr'elle.

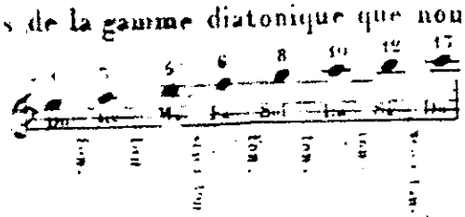


79. Les sept clefs sont plus ou moins usitées dans la pratique; l'artiste musicien doit les connaître toutes. Elles servent à écrire la musique pour quatre voix d'homme et trois voix de femme. Il en est de même pour les instrumens: diverses clefs leur sont destinées suivant la gravité de leurs sons. La clef de *fa* sur la quatrième sert pour la basse, la clef de *sol* pour le violon &c.

80. La clef généralement adoptée pour la guitare est celle de *sol*. Je me conformerai à cet usage quoiqu'il soit défectueux, puisqu'on fait toutes les notes à une octave au dessous de leur intonation réelle: il serait bien plus raisonnable d'employer la clef d'ut sur la quatrième ligne, ainsi que le voulait M. Sor. (a)

Art. 4. DEGRÉS, INTERVALLES.

81. Les signes représentatifs des sons de la gamme diatonique que nous avons exécutée sur la 2e corde sont marqués comme il suit:



(a) La 2e corde du violon à vide donne le LA noté sur la clef de sol entre la 2e et la 3e ligne; ce LA est à l'unisson de la chanterelle de la guitare à la 5e touche, et cependant ce dernier son est noté pour la guitare sur la première ligne sup

82. De chacune de ces notes à sa voisine il y a un degré (271 et suiv.)

83. La différence des tons et des semi-tons est visible sur la guitare, elle ne l'est pas sur la portée. Le *re* de la 4e ligne est aussi près du *mi* entre la 4e et la 5e que celui-ci l'est du *fa* sur la 5 tandis que, sur la guitare, le 1er de ces deux intervalles est de 2 touches et le 2d seulement d'une touche.

84. Relativement à la tonique *Do*, *Re* est seconde, *Mi* tierce, *Fa* quarte, *Sol* quinte, *La* sixte, *Si* septieme, et *do* octave.

85. Mais ces notes peuvent aussi se comparer entr'elles: *Re Mi*, *Mi Fa*, *Fa Sol* sont des secondes comme *Do Re*; *Re Fa*, *Mi Sol*, *Fa La* des tierces comme *Do Mi* &c. Il en est ainsi des quartes, quintes et autres intervalles.

86. Ce qu'il est important d'observer c'est que souvent de deux intervalles de même nom l'un excède l'autre d'un demi-ton; cela provient des deux semi-tons de l'échelle diatonique. Par exemple *Do Fa* et *Fa Si* représentent deux intervalles de quarte; cependant de *Do* à *Fa* il y a deux tons et un demi-ton, tandis que de *Fa* à *Si* il y a trois tons.

87. La même chose a lieu pour les secondes, tierces, quartes, quintes, et septièmes: aussi distingue-t-on les intervalles par les noms de *Majeurs* et *Mineurs*, (c'est-à-dire, *plus grands*, *plus petits*) ceux-ci ayant toujours un demi-ton de moins que ceux-là.

88. Le tableau suivant présente tous les intervalles qu'on peut former dans les limites d'une octave, non pas précisément entre Do et *do*, mais de manière que l'intervalle quel qu'il soit, ne dépasse pas 5 tons et deux semi-tons. Toute explication à ce sujet serait superflue: il suffira de remarquer si les notes sont écrites avec majuscule ou minuscule et de les comparer à celles de l'exemple.

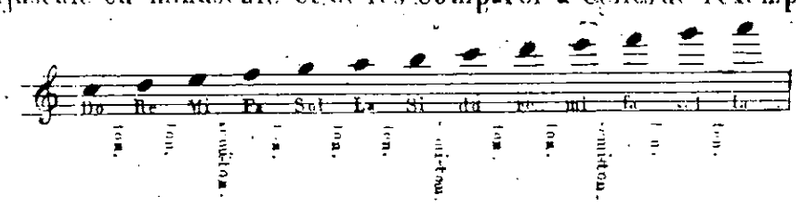


TABLEAU DES INTERVALLES SIMPLES.

Nom de l'intervalle.	Nombre de notes comprises dans l'intervalle.	Modification de l'intervalle.	Valeur en tons	Valeur en demi-tons	EXEMPLES.
SECONDE	2	MINEURE	0	1	Mi Fa, Si do.
		MAJEURE	1	0	Do Re, Re Mi, Fa Sol, Sol La, La Si.
TIERCE	3	MINEURE	1	1	Re Fa, Mi Sol, La do, Si re.
		MAJEURE	2	0	Do Mi, Fa La, Sol Si.
QUARTE (a)	4	MINEURE	2	1	Do Fa, Re Sol, Mi La, Sol do, La re, Si mi.
		MAJEURE	3	0	Fa Si.
QUINTE	5	MINEURE	2	2	Si Fa.
		MAJEURE	3	1	Do Sol, Re La, Mi Si, Fa do, Sol re, La mi.
SIXTE	6	MINEURE	3	2	Mi do, La fa, Si sol.
		MAJEURE	4	1	Do La, Re Si, Fa re, Sol mi.
SÉPTIÈME	7	MINEURE	4	2	Re do, Mi re, Sol fa, La sol, Si la.
		MAJEURE	5	1	Do Si, Fa mi.
OCTAVE	8		5	2	Do do, Re re, Mi mi, etc.

(a) On a donné à la quarte mineure et quinte majeure les noms de quarte et quinte Justes aussi improprement que [illegible] Fausse quarte et Fausse quinte à la quarte majeure et quinte mineure. Il n'y a de faux en musique que les mauvaises [illegible] [illegible] de la M[illegible]

89. Ces intervalles portent le nom de *simples* parceque les deux extrêmes ne dépassent pas une octave.

90. On donne le nom d'intervalles *composés* à ceux qui dépassent l'octave; ils sont formés d'un intervalle simple plus une ou plusieurs octaves. Pour l'expliquer j'emploierai (comme au §66) des caractères italiques lorsque j'aurai besoin d'indiquer les notes de la troisième octave.

91. Le mot *octave* outre le sens qui lui a été fixé au §88 en a, comme on voit, encore un autre pour désigner une série de huit notes.

92. La note do répétition de Do, est la fin de la première octave et le commencement de la seconde; ré répétition de Ré forme avec Do une *neuvième* composée d'une octave plus une seconde; mi répétition de Mi forme avec Do une *dixième* composée d'une octave plus une tierce, &c.

93. De même le *do* qui commence la troisième octave sera la *quinzième* de Do; *re* formera avec do une *seizième* égale à deux octaves plus une seconde, &c.

94. Il suit de là qu'on peut ajouter à tout intervalle simple une ou plusieurs octaves.

95. En résumant les articles précédens nous trouverons la série suivante dont le terme de comparaison est le premier Do.

	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	do.
Intervalles simples...	Tonique	seconde	tierce	quarte	quinte	sixte	septième	octave.
		ré	mi	fa	sol	la	si	*do.*
Intervalles composés.....		9.me	10.me	11.me	12.me	13.me	14.me	15.me
d'une octave plus.....		1 seconde	1 tierce	1 quarte	1 quinte	1 sixte	1 septième	1 octave.

Il serait inutile de pousser plus loin cette comparaison.

96. En général c'est du grave à l'aigu que se comptent les intervalles; ainsi quand on demande, par exemple, la tierce *d'ut*, il faut monter pour chercher un *mi* et non pas descendre pour trouver un *la*.

Art. 5.

SONS INTERMÉDIAIRES ACCIDENTELS,

SIGNES QUI LES REPRÉSENTENT.

97. Nous n'avons considéré jusqu'ici que les notes *naturelles* de la gamme diatonique: nous allons maintenant nous occuper des notes *accidentelles*. Lorsque nous avons formé cette gamme sur la 2e corde, nous avons laissé entre les sons qui la composent la 2e 4e 7e 9e et 11e touches: les cinq sons qui leur correspondent forment des notes accidentelles entre les notes Do Re, Re Mi, Fa Sol, Sol La et La Si, c'est-à-dire, qu'entre les sons dont l'intervalle est d'un ton il existe sur la guitare un son intermédiaire à un semi-ton de distance de chacun des deux autres.

98. Ce son intermédiaire n'a pas de nom qui lui soit propre, tantôt il prend le nom du son grave en ajoutant le mot *dièse*, tantôt le nom du son aigu en y ajoutant le mot *bémol*. Ainsi la 2e corde à la 2 touche se nommera *Do dièse* si l'on suppose que le *Do* est monté, et *Ré bémol* si l'on suppose c'est le *Ré* qui est descendu.

99. Il en est de même pour les sons intermédiaires entre Ré Mi, La Sol, Sol La et La Si

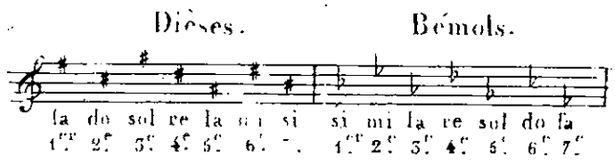
100. En consequence la serie de sons naturels et accidentels d'une octave est comme il suit. Le b et le d sont l'abreviation de bémol ou de diese.

2.e CORDE.												
Touches.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12.
Notes.	Do	Do d Re b	Re	Re d Mi b	Mi	Fa	Fa d Sol b	Sol	Sol d La b	La	La d Si b	Si.

101. Il n'est point superflu, comme on pourrait le croire, d'avoir deux noms et deux signes pour chaque son intermédiaire; le plus souvent on ne pourrait écrire l'un pour l'autre sans faire une lourde faute d'orthographe musicale, parceque chacune de ces deux dénominations appartient à un système différent.

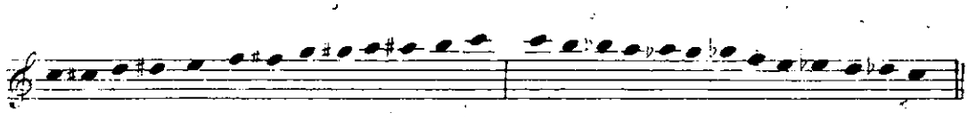
102. Les dieses et bémols dont il vient d'être question sont *simples*; il en est d'autres qu'on appelle *doubles* dont nous parlerons ci-après.

103. Les signes representatifs du dièse et du bémol *simples* sont placés après la clef de sol *dans un ordre invariable*.

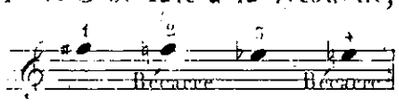


104. Ces signes se placent dans l'écriture avant la note et s'énoncent après elle dans le langage; on dit, par exemple, *re dièse* et l'on écrit *dièse re*.

105. Au moyen des dièses et des bémols tous les sons de l'echelle chromatique du 𝄞 47 sont exprimés, en montant, par des dièses et, en descendant, par des bémols.



106. Une note altérée par un dièse ou un bémol est rendue à son intonation naturelle au moyen d'un signe appellé *bécarre*. Le Fa N.o 1. se fait à la 7.e touche parcequ'il est dièse; et le Fa N.o 2. à la 6.e parcequ'il est bécarre: le Sol bémol N.o 3 se fait à la 7.e touche, et le Sol bécarre N.o 4 à la 8.e



107. Ainsi le dièse *hausse* d'un semi-ton une note naturelle, le bémol la *baisse* d'un pareil intervalle, le bécarre fait l'effet du dièse sur une note *bémolisée* et l'effet du bémol sur une note *diésée*, la rendant à son intonation naturelle dans les deux cas.

108. Ces trois signes se nomment *accidens*.

Art. 5.e CERCLE DES TONS.

109. L'essence de l'echelle diatonique ne consiste pas en ce que Do soit la 1.re note, Re la seconde, &c. mais bien en ce que la seconde, la tierce, la quinte, la sixte et la septieme soient *majeures*, et que la quarte soit *mineure* quelle que soit la note principale.

110. C'est pour cela que la 1re note d'une gamme, quel que soit son nom, porte le nom de *tonique* ou note fondamentale.

111. Nous avons vu qu'en prenant Do pour tonique la 1re octave a été comprise entre la 1re et 13e touche, si maintenant nous prenons pour tonique Re bémol il est clair que nous trouverons la 1re octave de la 2e à la 14e touches et en outre il faudra altérer au moyen d'un bémol toutes les notes à l'exception de Fa et de Do.(a) De la même manière si nous prenions pour tonique le Re naturel, la 1re octave comprendrait l'espace de la 3e à la 15e touche (§ 113. n° IV.) et il ne serait besoin que d'altérer au moyen d'un dièse les notes Fa et Do.(b)

112. Nous pourrions ainsi changer de tonique jusqu'à la 13e touche où nous trouverions une nouvelle gamme de *do* absolument pareille à celle qui commence à la 1re touche, avec la seule différence que toutes les notes se trouveraient élevées d'une octave; nous aurions donc fait un cercle puisque, après avoir parcouru toutes les toniques, nous retrouverions celle du point de départ.

(a) Voir ci-après le § 113 figure N° III.

(b) On pourrait maintenant tirer un grand parti de l'égalité des deux tétracordes démontrée au § 60. Il serait naturel d'en conclure qu'une nouvelle gamme pourrait être commencée par le 2e tétracorde SOL LA SI DO ou terminée par le 1er tétracorde DO RE MI FA; mais qu'il faudrait dans le 1er cas un dièse sur le FA, dans le second cas un bémol sur le SI pour égaliser les nouveaux tétracordes. En répétant cette expérience on aurait besoin à chaque fois d'un nouveau dièse qui ferait toujours les fonctions d'un SI ou d'un nouveau bémol qui ferait toujours les fonctions d'un FA. Le tableau ci-contre pourrait aider à la conviction, et démontrer comment les dièses et les bémols se succèdent à la clef, en montant de la gamme centrale vers les uns et en descendant vers les autres. Je livre ces réflexions aux musiciens qui aiment à analyser leur art. Note du Traducteur.

PREMIERS TÉTRACORDES.				SECONDS TÉTRACORDES.			
do d	re d	mi d	fa d	sol d	la d	si d	do d
fa d	sol d	la d	si d	do d	re d	mi d	fa d
si	do d	re d	mi	fa d	sol d	la d	si
mi	fa d	sol d	la	si	do d	re d	mi
la	si	do d	re	mi	fa d	sol d	la
re	mi	fa d	sol	la	si	do d	re
sol	la	si	do	re	mi	fa d	sol
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
fa	sol	la	si b	do	re	mi	fa
si b	do	re	mi b	fa	sol	la	si b
mi b	fa	sol	la b	si b	do	re	mi b
la b	si b	do	re b	mi b	fa	sol	la b
re b	mi b	fa	sol b	la b	si b	do	re b
sol b	la b	si b	do b	re b	mi b	fa	sol b
do b	re b	mi b	fa b	sol b	la b	si b	do b

113. La figure suivante demontre le cercle des Tons : on suppose (comme au §63) une guitare à 25 touches : ce qui se trouvera jusqu'à la 17.e suffira pour convaincre de ce qui se trouverait jusqu'à la 25.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
I	Do	Do d Re b	Re	Re d Mi b	Mi	Fa	Fa d Sol b	Sol	Sol d La b	La	La d Si b	Si	do	do d re b	re	re d mi b	mi	fa	fa d sol b	sol	sol d La b	la	la d si b	si	do
II	Do		Re		Mi	Fa		Sol		La		Si	do												
	ton		ton	demi-ton		ton	ton		ton		ton		demi-ton												
III		Re b		Mi b		Fa	Sol b		La b		Si b		do	re b											
IV			Re		Mi		Fa d	Sol		La		Si		do d	re										
V				Mi b		Fa		Sol	La b		Si b		do		re	mi b									
VI					Mi		Fa d		Sol d	La		Si		do d		re d	mi								
VII						Fa		Sol		La	Si b		do		re		mi	fa							
VIII							Fa d Sol b		Sol d La b		La d Si b	Si do b		do d re b		re d mi b		mi d fa	fa d sol b						
IX								Sol		La		Si	do		re		mi		fa d	sol					
X									La b		Si b		do	re b		mi b		fa		sol	la b				
XI										La		Si		do d	re		mi		fa d		sol d	la			
XII											Si b		do		re	mi b		fa		sol		la	si b		
XIII												Si		do d		re d	mi		fa d		sol d		la d	si	
XIV													do		re		mi	fa		sol		la		si	do

114. Chaque gamme porte le nom de la note qui la commence ; ainsi on dit gamme de Do, de Re, de Mi, de Mi bémol, de Fa diese, &c. Il est évident que puisqu'il n'y a que 12 semi-tons dans l'échelle chromatique, il n'y aura aussi que 12 gammes.

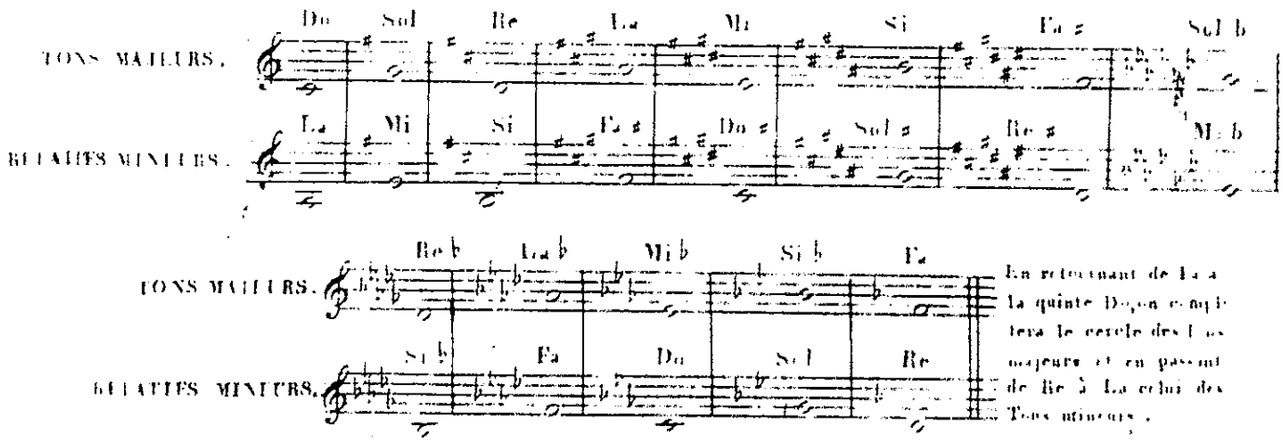
115. Le système de notes qui résulte de chaque gamme est exprimé par le mot Ton : on dit le Ton de La bémol, de Si, &c. il ne faut pas confondre cette nouvelle signification avec celle qui a été attribuée à ce mot §5.

116. On donne en général le nom de *notes naturelles* à celles qui ne sont altérées ni par des dieses ni par des bémols. Ceux-ci portent le nom *d'accidentels* lorsque leur effet est passager, mais ils deviennent ESSENTIELS lorsque le Ton les requiert nécessairement. Par exemple dans le Ton d'Ut tout diese et tout bémol est *accidentel*, mais dans le Ton de La (V : XI §113) les dieses sur le Fa et sur l'Ut sont *essentiels*, parceque sans eux l'ordre diatonique des intervalles cesserait d'exister.

117. Aussi les dièses et les bémols essentiels s'écrivent-ils à la clef dans l'ordre de l'exemple du § 114 ce qui veut dire que, s'il n'y en a qu'un, c'est précisément le premier, parceque chacun des suivans ne peut exister sans la présence de celui qui les précède. On peut voir que les dièses montent par quintes et les bémols par quartes.

118. Il est clair que les dièses et les bémols à la clef servent pour toute l'étendue d'une pièce musicale, et s'il fallait accidentellement rendre naturelle une des notes qu'ils affectent il faudrait se servir du bécarre; l'effet de celui-ci est circonscrit à la *mesure* dans laquelle il se trouve, c'est-à-dire, qu'il cesse à la première ligne verticale de la portée.

119. Les musiciens forment le cercle musical en montant de quinte; l'opération de la figure du § 113 n'est qu'un moyen matériel que j'ai adopté pour convaincre les yeux de l'élève sur le manche de la guitare.



ART. 7. DIVERSES MANIERES D'EMPLOYER LES DIÈSES, LES BÉMOLS ET LES BÉCARRES.

120. La distinction des dièses et des bémols en *essentiels* et *accidentels* est d'une grande importance pour connaître les diverses manières de les employer.

121. Quand les dièses et les bémols sont essentiels la note qu'ils affectent est altérée relativement à la gamme de Do, mais elle est naturelle, en réalité, par rapport à sa tonique. Par exemple, dans le Ton de Sol (§ 113 N° IX), si au lieu du Fa dièse nous fesions un Fa naturel, la distance de la septième à l'octave serait d'un ton, ce qui détruirait un des élémens constitutifs de l'échelle diatonique dans laquelle cet intervalle doit être d'un demi-ton. (§ 119). Donc le dièse sur le Fa est essentiel. Ce raisonnement est applicable aux dieses et bémols accidentels de tous les autres Tons.

122. Lorsqué, dans le cours d'un morceau de musique, on passe d'un Ton dans un autre, on détruit les dièses ou les bémols du Ton que l'on quitte au moyen d'un nombre égal de bécarres placés dans le même ordre et l'on écrit ensuite, s'il y a lieu, les signes essentiels du nouveau Ton.

123. Pour une courte période on emploie seulement les signes accidentels.

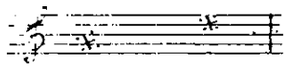
124. Nous avons vu (§ 116 et suivans) que l'effet des dièses et bémols essentiels s'étend à tout le morceau de musique: celui des dièses et bémols accidentels est circonscrit à la *mesure* dans laquelle ils apparaissent,[a] comme il a été dit du bécarre (au § 118). Les mesures, comme nous le verrons plus tard, sont marquées par des lignes verticales qui divisent la portée.

(a) Dans la musique de guitare écrite en partition, comme aux leçons 34 et suivantes, les deux parties principales sont presque aussi indépendantes l'une de l'autre que si elles étaient écrites sur des portées séparées, il convendra donc [illegible] à chacune les signes accidentels. À plus forte raison ces signes placés devant de petites notes d'agrément ne comptent pas pour la mesure [illegible] aucun effet sur les grandes notes [illegible] ne pas [illegible]

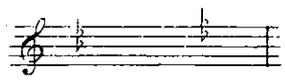
125. Il suit de là qu'après la première ligne verticale il faudra répéter les dièses, les bémols, les becarres accidentels si l'on veut que leur effet continue; si ces signes ne sont pas répétés, les notes prennent l'intonation requise par la clef.

126. Nonobstant si la note altérée était la dernière d'une mesure et la première de la mesure suivante, où elle devrait perdre cette altération, il conviendrait d'écrire devant elle un signe qui évitât au lecteur toute espèce d'hésitation.

127. Lorsqu'une note affectée d'un dièse essentiel doit être haussée accidentellement d'un demi-ton on le fait au moyen du *double dièse* lequel hausse la note de deux semi-tons par rapport à la gamme de Do, mais d'un demi-ton seulement par rapport à la propre gamme de cette note.



128. Pareillement, pour baisser accidentellement d'un demi-ton une note affectée d'un bémol essentiel, on se sert du *double bémol* dont l'effet est inverse de celui du *double dièse*.



129. L'effet des *doubles dièses* et *doubles bémols*, ainsi que celui des dièses et bémols accidentels, est circonscrit à l'étendue d'une mesure.

130. Pour rendre à l'intonation qu'elle avait d'après la clef une note accidentellement affectée d'un *double dièse* ou *double bémol*, on écrit un simple dièse ou bémol précédé d'un bécarre.

Art. 8. MODES.

131. Si l'on variait la position des deux semi-tons de l'échelle diatonique il résulterait un nouveau système dans l'ordre successif des intervalles. On a adopté deux de ces systèmes connus sous le nom de *Mode majeur* et *Mode mineur*, lesquels se distinguent par la diversité des intervalles de leurs gammes respectives.

132. Le mode majeur est celui dont il a été question jusqu'ici; nous avons vu que les deux semi-tons se trouvent du 3.e au 4.e son et du 7.e au 8.e

133. L'irrégularité du Mode mineur a donné lieu à diverses manières de former sa gamme; je la présenterai suivant la doctrine des écrivains les plus modernes.

134. Do a été choisi pour le type des gammes majeures, nous choisirons La pour le type des gammes mineures. Fidelle à mon plan d'étudier la gamme sur une seule corde je choisis pour cela la 3.

Intervalles . .	ton	1/2 ton	ton	ton	1/2 ton	3 demi-tons	1/2 ton	
Touches . .	2	4	5	7	9	10	13	14
Notes . .	La	Si	do	re	mi	fa	sol d	*la*
Doigts . .	1	3	1	2	4	1	3	4

135. Nous voyons que la Tierce La ut et la sixte La fa sont mineures, et comme il est de principe que *l'intervalle de la 7.e à l'octave doit toujours être d'un semi-ton* il en résulte un intervalle de trois semi-tons entre la 6.e et 7.e note: circonstance qui constitue l'irrégularité du Mode mineur.

136. L'élève apprendra cette gamme par les mêmes moyens qui lui ont servi à apprendre celle du Mode majeur; il apprendra d'abord par cœur les numéros des degrés, ensuite la série des notes *La si do* &c; il les jouera sur sa guitare; il les nommera et enfin les chantera en les jouant.

137. Les sons de la gamme mineure sont exprimés en notes comme il suit

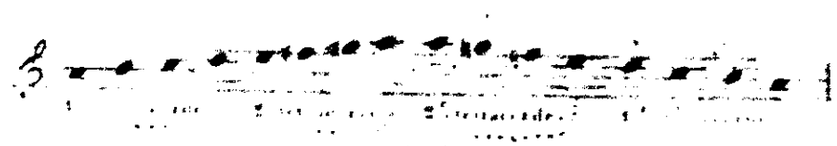
138. Je recommande aux élèves le tableau suivant.

TABLEAU SYNOPTIQUE DES CARACTÈRES DISTINCTIFS DES DEUX MODES.

CARACTÈRES DU MODE MAJEUR		CARACTÈRES DU MODE MINEUR	
A	Echelle diatonique régulière	a	Echelle diatonique irrégulière
B	Deux semi-tons, le premier du 3e au 4e son, le second du 7e au 8e.	b	Trois semi-tons, du 2e au 3e deg., du 5e au 6e et du 7e au 8e.
C	Point d'intervalle qui excède un ton.	c	Intervalle de trois semi-tons du 6e au 7e degré.
D	Deux Tetracordes parfaitement égaux.	d	Deux tétracordes entièrement inégaux
E	L'ordre des intervalles est :	e	L'ordre des intervalles est :
Seconde maj. / Quinte maj.		Seconde maj. / Quinte maj.	
Tierce maj. / Sixte maj.		Tierce min. / Sixte min.	
Quarte min. / Septième maj.		Quarte min. / Septième maj.	

139. Les différences essentielles que présente ce tableau peuvent se réduire à ceci, *la tierce et la sixte sont majeures dans le Mode majeur, mineures dans le Mode mineur*. Les autres ne sont que une conséquence immédiate de ce principe, puisqu'il n'est rien changé aux intervalles de seconde, quarte, quinte et septième.

140. Je crois avec un célèbre écrivain moderne (Mr Galin) qu'il est très important de commencer par bien faire apprendre aux élèves la gamme mineure comme elle est notée à l'exemple qui précède, et quand tous les sons de cette gamme seront bien fixés dans leur mémoire, alors seulement il faudra leur dire que dans le vue d'éviter cet intervalle de 3 semi-tons, dont l'intonation a paru un peu dure, on a l'habitude de faire cette gamme comme ci après. Il ne faut pas manquer de leur faire remarquer qu'en ce cas *on monte le 2e tétracorde comme dans le Mode majeur de La et qu'on descend toutes les notes comme dans le Mode majeur d'Ut*. Mais de l'altération du 2e tétracorde, faite uniquement pour faciliter l'intonation de la gamme, il résulte que la sixte est rendue majeure, ce qui détruit l'essence du Mode mineur dont le caractère fondamental est (§ 139) que la tierce et la sixte soient mineures.



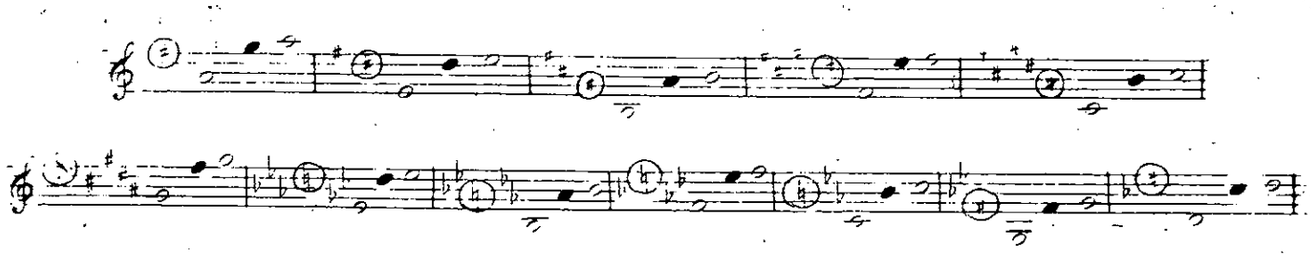
141. La possibilité de se *repoder sur la note La* apres avoir *fait entendre toutes les notes du gramme de Do* etablit entre le Mode majeur de *do* et le Mode mineur de *La* un rapport très-marqué, aussi leur donne-t-on le nom de Relatifs. *La* mineur est relatif de *Do* majeur, et réciproquement.

142. Chaque Ton majeur a ainsi un Ton mineur qui lui est Relatif; ces deux Tons se marquent à la clef par les mêmes accidens, et l'usage veut qu'on se serve d'un signe accidentel pour altérer la sensible du Mode mineur toutes les fois qu'elle se présente. Voyez pour les Tons relatifs, l'exemple du § 119. On peut écrire indifféremment 6 dieses ou 6 bémols à la clef; dans le premier cas on aura le Mode majeur de Fa dièse, dans le second celui de Sol bémol dont on a déjà vu (§ 113 N° 1111) que les gammes se coïncident parfaitement. (a)

143. Nous avons donc 24 Tons, savoir 12 Majeurs et 12 Mineurs.

144. Dans la gamme majeure le Relatif mineur se trouve à la sixte en montant ou à la tierce en descendant.

145. Puisqu'un même nombre de dièses ou de bémols à la clef appartiennent à deux Toniques l'une majeure, l'autre mineure, comment les distinguer tout d'un coup? on a donné pour cela diverses règles qui sont loin d'être invariables; aussi quelques écrivains modernes ont ils proposé, pour lever tous les doutes, de fixer à la clef un signe qui ne laisse aucune incertitude. Un Amateur m'a prié de donner place dans cet ouvrage à une nouvelle proposition de ce genre. Elle consiste à marquer en son lieu, en l'entourant d'un cercle, le signe propre à hausser la 7.e du Mode mineur, ce qui ne change rien à l'ordre des dièses ou des bémols. La présence de ce signe suffirait pour indiquer le Mode mineur.



146. Je dirai en passant que les anciens se sont servis des lettres A B C D E F G pour exprimer les sept sons de la gamme et l'on y ajoutait des noms de notes pour indiquer les divers Tons, on disait par exemple

EN FRANÇAIS		EN ESPAGNOL ET EN ITALIEN,	
C	sol ut	C	sol fa ut.
D	la re	D	la sol re.
E	si mi	E	la mi.
F	ut fa	F	fa ut.
G	re sol	G	sol re ut.
A	mi la	A	la mi re.
B	fa si	B	mi.

On ne trouve point de *si* dans la seconde colonne parceque cette syllabe n'a été admise que fort tard par les étrangers. Or comme on n'avait que 6 noms pour 7 notes on etait forcé de nommer le son C tantôt *sol*, tantôt *fa*, tantôt *ut*; d'où est venue l'expression C sol fa ut. Ainsi des autres.

(a) Chacune des onze autres Toniques pourrait aussi être remplacée par une autre selon qu'on se servirait de dièses ou de bémols en plus ou moins. C. cinq dièses à la clef en nommant le Ton de Si ou sept bémols en nommant le Ton d'Ut bémol; 4 dieses ou 8 bémols, 5 dièses ou 9 bémols, &c. c'est le même Ton sous une dénomination différente; et plus on effacerait de signes d'un coté, plus il faudrait en mettre de l'autre coté, des signes contraires. (Girétry, Méthode de Prelude.)

Les Tons avec des bémols savoir: Re ♭, Mi ♭, La ♭, Si ♭,
se nommaient - - - - - - - - D la fa, E la fa, A la fa, B la.

Le sol la mi, qui manque à ce système pour compléter les douze semitons, n'est pas d'autre nom dans la pratique. Depuis on a admis généralement la syllabe *si* et l'ancien système a été définitivement remplacé par le moderne dans lequel le *do* a été substitué à *l'ut*.

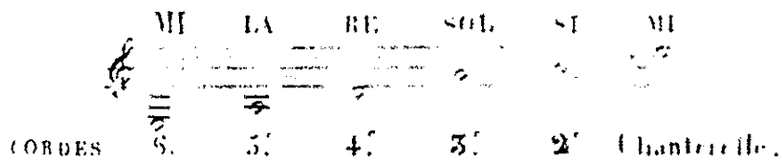
147. On se sert indifféremment du nom de *Mode* ou de *Ton* pour désigner les 24 gammes majeures et mineures; il est plus court de dire *La ♭ majeur* que *le Mode majeur de La bemol*.

ART. 9. GAMME CHROMATIQUE GÉNÉRALE DE LA GUITARE.

148. Pour exécuter cette gamme il faut que la guitare soit d'accord. Je la suppose ainsi pour le moment et dans la 3.e section je donnerai quelques observations sur la manière de faire cette opération difficile pour un commençant.

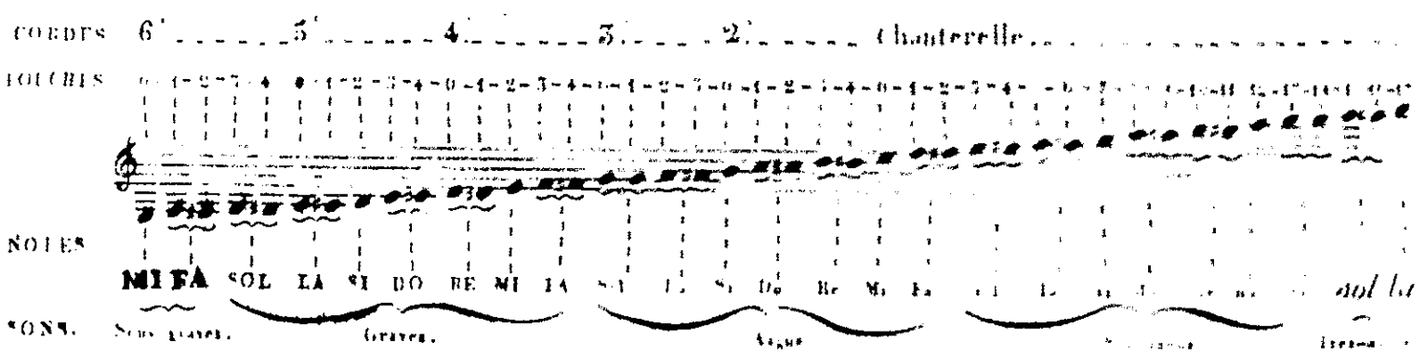
149. Les cordes d'une guitare bien accordée donnent les sons que représentent les notes de l'exemple suivant.

Cordes à vide.



150. La guitare est donc accordée par quartes mineures, excepté la 2.e et 3.e corde qui forment ensemble une tierce (majeure.)

151. L'échelle chromatique générale comprend la série de tous les semitons depuis le plus grave jusqu'au plus aigu qui peuvent se faire sur cet instrument. Il y en a 42 sur une guitare à 6 cordes et 17 touches.

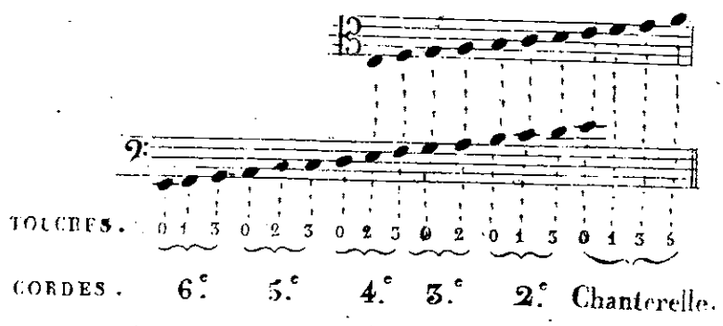


152. L'élève fera cette gamme en commençant par la note la plus grave, c'est à dire la 6.e corde à vide. Pour les quatre notes suivantes il appliquera sur cette corde le 1.er doigt à la 1.re touche, le second doigt à la 2.e touche, le 3.e doigt à la 3.e touche et le 4.e doigt à la 4.e touche. Il en fera de même pour la 5.e et 4.e corde; mais pour la 3.e il n'aura besoin que des trois premiers doigts aux trois premières touches. En arrivant à la 2.e corde il emploiera derechef ses quatre doigts, il en fera autant pour les quatre premières touches de la chanterelle, après quoi il avancera sa main pour appliquer successivement les quatre doigts à autant de touches différentes. Cette opération répétée le conduira jusqu'à la rosette.

153. Ces 42 sons font 3 octaves de l'échelle diatonique plus une partie de la 4.e. Les guitaristes espagnols divisent les octaves de manière à en former 3 complètes et partie de deux autres, parcequ'ils adoptent pour cette division le Ton de Sol, ce qui produit (Ex. du § 151.) 3 semi tons *sous-graves*, 12 *graves*, 12 *aigus*, 12 *très-aigus* et 3 *très-aigus*: division commode pour distinguer dans le discours les sons les uns des autres, elle est fondée apparemment sur ce que le sol *aigu* est le 4.e son donné par une corde de bourdon

154. Lorsque je formai la gamme sur la 2.e corde j'employai les mots *grave* et *aigu* pour distinguer la gamme superieure de l'inferieure; mais la division qui precede et dont je me servirai dorénavant necessite une nouvelle application de Majuscules et de Minuscules &c. puisque *Ut* à la 1.re touche de la 2.e corde devient aigu, ses relations ayant changé à cause de l'octave qu'il a maintenant au dessous de lui et qui est proprement grave sur la guitare.

155. Comme on trouve (en Espagne) de la musique écrite pour la guitare sur les clefs de Do 3.e ligne et Fa 4.e ligne, il n'est pas inutile d'en donner une idee.



Art. 10. MÉLODIE, HARMONIE.

156. L'échelle chromatique nous a fait connaître les sons élémentaires avec lesquels nous avons formé 2 Modes et 24 gammes diatoniques.

157. En combinant de diverses manières les sons de ces gammes on forme des *chants*. Les notes essentielles de la gamme diatonique sont, pour ainsi dire, l'alphabet qui leur est propre: Les notes accidentelles sont, en général, des moyens de passer d'un Ton à un autre.

158. Voilà une idée générale de la *Modulation*: qui n'est autre chose que l'art de conduire un chant dans les cordes d'un Ton et de le faire passer à un nouveau Ton.

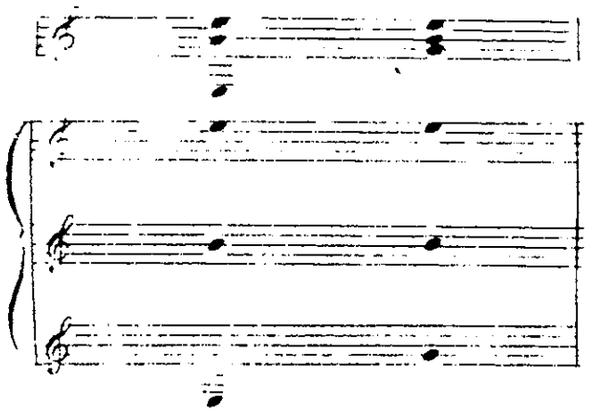
159. La voix humaine, ainsi qu'une corde seule, ne peut produire que des sons successifs: deux ou plusieurs voix, deux ou plusieurs cordes peuvent faire entendre simultanément des combinaisons de sons. Voilà en deux mots la *mélodie* et *l'harmonie*: bien entendu que dans les deux cas il est de rigueur que l'effet soit agréable à l'oreille.

160. La *Melodie* est donc la modulation agréable d'une seule voix, d'une seule corde; *l'harmonie* est l'union agréable de deux ou plusieurs voix, de deux ou de plusieurs cordes qui modulent simultanément.

161. La mélodie et l'harmonie, en tant que soumises au loix de la modulation, sont l'objet spécial de la composition et il ne nous appartient pas d'approfondir cette matière; il suffira, pour le moment, de savoir que chacun de ces chants réunis en harmonie se nomme *partie*, et que tout instrument capable, comme la guitare, de faire entendre en même temps plusieurs modulations, plusieurs parties, est essentiellement harmonieux.

162. En général et sans aucune dependance de la division du § 155, les diverses parties sont formées par des chants de l'aigu, du médium et du grave, dont les modulations se réunissent de manière que l'on en a toujours une qui domine.

163. Les sons successifs de ces Parties se notent de gauche à droite ainsi que l'écriture usuelle, mais les sons simultanes se notent perpendiculairement; ce qui peut se faire de deux manieres, savoir : sur une seule portée, ou sur autant de portées qu'il y a de parties.



CHAPITRE SECOND.

DU TEMPS CONSIDÉRÉ ABSTRACTIVEMENT.

164. Nous avons jusqu'ici considéré les sons sans égard à la durée, nous allons maintenant considérer la durée ou le temps indépendamment du son. L'usage est de le diviser en parties aliquotes au moyen de mouvemens plus ou moins accélérés de la main ou du pied. Comme la guitariste a besoin de ses deux mains pour son instrument, il faut qu'il se serve de son pied.

165. Ces mouvemens d'égale durée se nomment proprement des *temps*.

166. La durée de chaque temps admet divers degrés de vitesse, mais *elle ne doit pas être si courte que l'oreille ne puisse en percevoir et subdiviser la quantité, ni si longue que l'idée de l'une soit effacée avant le retour de l'autre, sans quoi il seroit difficile de conserver l'égalité.* (Rousseau Dict. de Mus.)

167. La réunion de deux, de trois ou de quatre temps forme ce qu'on appelle une *mesure*. Pour bien distinguer les temps de chaque espèce, on a adopté divers mouvemens. La mesure à deux temps se marque en *frappant* et en *levant*, c'est-à-dire, par un mouvement en bas et un en haut.

168. La mesure à quatre temps n'est proprement qu'un composé de la précédente. Les Italiens et les Espagnols frappent les deux 1.ers temps et lèvent les deux derniers: en France on ne frappe que le 1.er temps, on ne lève que le dernier, pour le 2.e on porte la main à gauche, pour le 3.e on la porte à droite.

169. Dans la mesure à 3 temps les Italiens et les Espagnols frappent les deux premiers et lèvent le 3; en France on la marque comme le 1.er 3.e et 4.e temps de la mesure précédente.

170. L'élève doit d'abord s'exercer à frapper une suite de mouvemens égaux; ensuite il marquera les temps propres de chaque mesure comme il vient d'être indiqué.

171. La durée de chaque temps pouvant être plus ou moins longue d'après les limites fixées au § 165, on se sert, pour indiquer le mouvement, de quelques mots italiens dont les principaux sont *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* et *Presto*. *Largo*, indique un temps fort lent dont la durée est de deux ou trois secondes; *l'Adagio* n'est pas aussi lent que le *Largo*; *l'Andante* commence à marcher un peu; *l'Allegro* est déjà une allure vive et le *Presto* est encore plus accéléré.

172. Ces mouvemens en admettent d'autres intermédiaires qui les modifient: ainsi le *Larghetto* est moins lent que le *Largo*; *l'andantino*, moins lent que *l'andante*, est un milieu entre celui-ci et *l'allegretto*, ce dernier moins vif que *l'allegro*. Le *Prestissimo* superlatif de *Presto* est encore plus vif. Je ne parle pas d'autres indications relatives à l'expression encore plus qu'à la vitesse, parce qu'on comprendra sans peine leur vraie signification à mesure qu'elles se présenteront. Mais tous les mots ci-dessus n'ont qu'un sens vague, au lieu que le *Métronome* inventé en 1815 par *Maelzel* détermine le mouvement d'une manière précise et invariable, au moyen des oscillations d'un pendule.

173. Au commencement de chaque morceau le Compositeur écrit le mot italien indicateur du degré de vitesse; il y ajoute maintenant le numéro du Métronome et il est sûr qu'on ne dénaturera pas sa musique faute de l'exécuter au mouvement précis qu'il l'a conçue.

174. On appelle *battre la mesure* l'action de marquer les mouvemens dont il a été question aux §§ 22 et 23.

175. De ce qui a été dit précédemment il résulte qu'il n'y a réellement que deux espèces de mesure, savoir la mesure *binaire* ou à deux temps et la mesure *ternaire* ou à trois temps: on a déjà vu (§ 168) que la mesure à quatre temps, n'est à proprement parler qu'une double mesure à deux temps; nous verrons plus tard qu'elle a servi de fondement aux diverses modifications des mesures binaires et ternaire.

176. Les temps peuvent eux-mêmes se subdiviser par deux ou par trois, c'est-à-dire, en demi-temps et tiers de temps; dans le 1.er cas ils sont *binaires*, dans le second cas *ternaires*.

177. Dans chaque temps et même dans chaque subdivision de temps il existe aussi une partie *forte* et une partie *faible*: la partie *forte* retombe sur la 1.re note du temps, de la division ou subdivision du temps, la partie faible sur les autres notes.

CHAPITRE TROISIÈME.

DU TEMPS CONSIDÉRÉ CONJOINTEMENT AVEC LES SONS, ET DES SIGNES QUI Y SONT RELATIFS.

178. Pour faciliter l'étude de ces deux choses réunies je commencerai par mettre tous les sons au même degré afin qu'on n'ait à s'occuper que de leur durée, objet principal de ce chapitre.

179. *Notes de chant et de silence*. La durée égale de chaque temps est remplie par des notes qui passent plus ou moins vîte en raison de leur nombre et auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. (a)

	Noms vulgaires.	Figure des notes.	Silences correspond.
Note de 4 temps.	Ronde		
Note de 2 temps.	Blanche		
Note d'un temps.	Noire		
Note d'un demi-temps.	Croche		
Note de 1/4 de temps.	Double croche		
Note de 1/8 de temps.	Triple croche		
Note de 1/16 de temps.	Quadruple croche		

180. On appelle *silences* des signes répondant aux diverses valeurs des notes lesquelles mis à la place de ces notes, indiquent que tout le temps de leur valeur doit être passé en silence. (V. les ex. ci-dessus

181. La ronde se nommait autre fois *semi-breve*, parceque elle valait la moitié d'une note nommée *Breve* qui n'est plus en usage, non plus que la *Longue* qui valait deux *Breves* et la *Maxime* qui valait deux *Longues*.

182. La durée de chaque note est double par rapport à celle de l'ordre immédiatement inférieur, c'est-à-dire, qu'on met à exécuter une *ronde* le même temps qu'il faudrait pour 2 blanches, ou 4 noires, ou 8 croches.

183. Dans les divisions ou subdivisions des notes de l'exemple qui précède, la note d'un temps se divise en 2, 4, 8, &c. aliquotes d'après la nature du temps binaire. *La noire est donc l'élément du temps binaire.*

184. Si à la droite de cette même note on ajoute un point, alors sa valeur s'augmente de moitié et nous donne *l'élément du temps ternaire*. Effectivement cette note pointée vaut 3 croches, ou 6 doubles croches, &c.

	Divisions.	Signes.	Noms vulgaires.
4 Temps	Binaires	C	Mesure à 4 temps.
	Ternaires	12/8	Douze-huit.
2 Temps	Binaires	2/4	Deux-quatre.
	Ternaires	6/8	Six-huit.
3 Temps	Binaires	3/4	Trois-quatre.
	Ternaires	9/8	Neuf-huit.
3 demi-temps qui se battent comme si c'était des temps.	Binaires	3/8	Trois-huit.
	Ternaires	9/16	Neuf-seize.

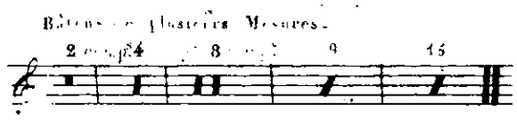
185. La valeur des notes étant connue, il serait aisé de savoir combien il en entrerait dans une mesure déterminée; mais, pour plus de clarté dans l'écriture, on coupe la portée par des lignes verticales entre lesquelles est renfermé le nombre de notes correspondant à chaque mesure. Dans une mesure à quatre temps, par exemple, une ronde se trouvera seule entre ces deux lignes; une blanche suivie de deux noires remplira un autre espace; ainsi de suite.

186. Pour que les temps soient bien nettement distingués il faut, autant que possible, réunir par les mêmes barres les croches, doubles croches, &c. qui en font partie. Je dis autant que possible, parce que l'usage veut que dans la musique vocale les notes ne soient réunies qu'autant qu'elles correspondent à une même syllabe des paroles.

187. Il y aurait un très-grand avantage pour le lecteur à écrire la musique comme le voulait M. Galin. Les deux ou trois divisions principales du temps s'annoncent ainsi clairement à la vue et dans chacune on apperçoit aussi distinctement les deux ou trois divisions secondaires, s'il en existe. (a)

(a) M. Galin écrit les sixiemes (c'est-à-dire, six sons pour un temps) par 3 groupes de deux sons si elles sont des demi-tiers, et par deux groupes de trois triolets si elles sont des tiers de moitié. Il écrit les douziemes de trois manières : par trois groupes de quatre sons, par quatre groupes de trois sons ou par six groupes de trois sons réunis en trois groupes et trois groupes, la 1re expression vient de la division ternaire et les deux autres de la division binaire. Il n'y a pas de doute que cette écriture est bien plus propre à faire apperceveir du premier coup d'œil chaque subdivision du temps. (Note du Traducteur.)

188. Il y a des silences de deux ou plusieurs mesures; pour plus de clarté, on indique au dessus en chiffre le nombre de mesures du silence, et lorsqu'il y en a beaucoup on se contente de mettre un bâton qui traverse diagonalement les trois lignes intérieures de la portée.



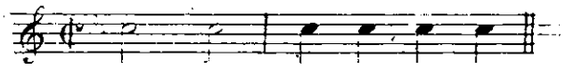
189. *Signes du temps appellés mesures*. En outre pour distinguer les mesures on écrit après la clef un signe qui indique le nombre de temps dont elles se composent et s'ils appartiennent à la division binaire ou ternaire. Ces signes sont aussi appellés *mesures*. (V. l'ex. du § 184.)

190. Les exemples de la figure du § 184 indiquent la manière d'écrire les notes pour chaque mesure. On inférera aisement comment il faudrait en écrire d'autres de valeur différente, d'après ce qui a été dit au § 182 et 1

191. La mesure marquée par un C se divise en 4 temps qui répondent chacun à une noire et tous ensemble à une ronde: toutes les autres mesures sont établies sur cette base. En effet chacune est indiquée par 2 chiffres dont l'inférieur présente un nombre de notes égales qui toutes ensemble forment la valeur d'une ronde, et le chiffre supérieur indique combien il faut de ces notes pour remplir la mesure en question. Par exemple: le $\frac{3}{8}$ nous prévient que pour chaque mesure il faudra 3 notes de celles qui au nombre de 8 forment la valeur d'une ronde: or une ronde divisée par 8 donne des croches; donc 3 croches compléteront la mesure $\frac{3}{8}$. Il en est de même pour toutes les autres espèces.

J'ai donné une place à la mesure $\frac{9}{16}$ malgré qu'elle ne soit pas usitée, parcequ'elle sert à compléter un tableau de 8 parties régulières propres à démontrer la subdivision et les rapports des temps binaires et ternaires.

192. J'ai omis exprès quelques autres mesures, tant parcequelles peuvent se réduire à celles du tableau que parcequ'elles sont peu usitées. Je dois pourtant prévenir mes lecteurs qu'ils trouveront encore de la musique dont la mesure est marquée par un C barré. Elle forme une vraie anomalie, puisque avec les mêmes notes que celle marquée par un C elle se bat à deux temps.

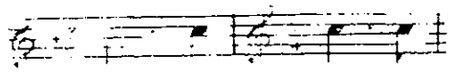


193. Les temps binaires et ternaires peuvent quelquefois se combiner ensemble dans la même mesure de la manière suivante: dans une mesure à temps binaires il survient accidentellement un temps à diviser par trois ou six, ce qu'on appelle un *triolet*, une *sixième* ou *double triolet*; alors on a soin de prévenir le lecteur de cette division passagère et accidentelle au moyen des chiffres 3 ou 6 placés au dessus des groupes; et cela veut dire qu'il ne faudra employer à faire, par exemple, 3 croches ou 6 doubles croches que le temps juste qu'il faudrait pour une noire.

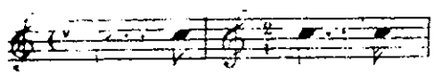
194. On emploie quelquefois les chiffres 5 et 7 au dessus d'un pareil nombre de notes pour indiquer une division irrégulière et accidentelle: 5 notes doivent alors se faire dans le même temps qu'on en ferait 4, 7 notes dans le temps qu'il faudrait pour en faire 6. (a)

(a) Ces passages seraient d'une exécution très difficile si, comme l'a remarqué M. Galin, l'on ne réduisait pas par la pensée les groupes de 5 et de 7 en un triolet plus 2 ou 4 notes. (Note du Traducteur.)

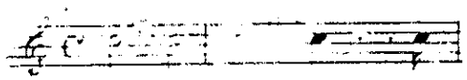
3. Le point apres une note l'augmente de la moitié de sa valeur.



196. Mais si l'on veut augmenter la note d'une moitié plus un quart, alors on mettra deux points au lieu d'un.

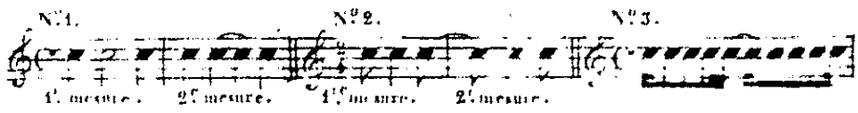


197. *Liaison*. Il est une autre manière d'augmenter la valeur des notes au moyen d'un arc de cercle dont les deux extrêmes portent sur deux notes du même degré. Exemple ci dessous n°1. Nous pouvons ainsi, en fesant passer l'arc de cercle par dessus la division de la mesure, ajouter à une ronde la moitié de sa valeur, ou augmenter une note de la moitié, du quart, du huitième &c. de sa valeur n°2.



Ne confondons pas cet arc appellé *liaison* avec un autre arc de même forme qu'on nomme *coulé*. La différence essentielle est que le 1.er porte sur des notes du même degré, le 2.e sur des notes de degrés différens.

198. *Syncopés*. Toute note placée entre deux notes de même valeur, comme une noire entre deux croches, une blanche entre deux noires &c. forme ce qu'on appelle une *syncope* qui n'est autre chose qu'une liaison, puisque la note de plus de valeur pourrait s'écrire par deux figures unies au moyen de l'arc de cercle, comme il faut le faire nécessairement lorsque la mesure partage la note syncopée, laquelle retombe toujours sur la partie faible du temps ou de la subdivision du temps. Dans la 2.e mesure du 1.er exemple ci dessous il est démontré que la syncope n'est qu'une liaison, car les notes des deux mesures s'exécutent de la même manière. Dans le N.o 2 la dernière croche de la 1.re mesure et la 1.re croche de la 2.e forment une noire syncopée, mais, comme le 1.er temps de la 2.e mesure tombe sur la moitié de sa valeur, il a fallu la diviser en deux croches unies par la liaison. Ces deux croches liées ensemble pouvant être regardées comme une noire, il en résulte que les deux mesures contiennent ensemble 3 noires syncopées entre deux croches, dont l'une au commencement de la 1.re mesure et l'autre à la fin de la 2.e. Maintenant il sera facile d'analyser le N.o 3.



199. En appliquant à la guitare cette doctrine de la durée des notes je ne puis m'empêcher de rappeler les 3 règles du 2/16, car ce n'est qu'en les suivant scrupuleusement qu'on pourra donner à chaque note sa valeur toute entière.

200. *Reprises*. Les compositions musicales ont généralement 2 ou plusieurs reprises qui peuvent être de plus ou moins de mesures. Chaque reprise se termine par deux grosses barres qui coupent la portée à angles droits. Il faut faire attention si ces barres sont *précédées* ou *suivies* de 2 points; cela voudrait dire, dans le 1.er cas, qu'il faut répéter la reprise qu'on vient de dire; dans le second cas, qu'il faudra répéter celle qu'on va commencer.

201. *Point d'orgue*. On appelle ainsi un petit arc ayant un point dans son intérieur. S'il est placé au dessus d'une note, l'exécutant peut à son gré suspendre la mesure, prolonger le son de la note et même y en ajouter d'autres suivant son caprice: s'il est placé sur un silence, on suspend la mesure sans ajouter aucun son. On voit que, de toutes les manières, le point d'orgue est une exception à la rigueur de la mesure.

202. C'est ici le lieu de dire un mot d'une autre espece de mesure qu'on pourrait appeller *discrétionnaire*, c'est celle de l'accompagnement d'un récitatif: alors l'instrument doit s'assujettir à la voix qui est son seul guide.

CHAPITRE QUATRIÈME.

SIGNES D'EXPRESSION ET D'AGREMENT.

203 Le compositeur veut que certains passages soient rendus avec énergie, d'autres avec une force modérée, d'autres enfin avec plus ou moins de douceur. On se sert à cet effet de plusieurs mots italiens qu'on écrit sous la portée et presque toujours en abréviations; voici les principaux:

NOMS ITALIENS.	ABRÉVIATIONS.	SIGNIFICATIONS EN FRANÇAIS.
PIANO	P	doux.
PIANISSIMO	PP ou P.^{mo}	très-doux.
FORTE	F	fort.
FORTISSIMO	FF ou F.^{mo}	très-fort.
MEZZO FORTE	mez. F ou m. F	demi fort.
DOLCE	dol	en adoucissant les sons.
CRESCENDO	cres	renfler les sons.
DIMINUENDO	dim	en diminuer l'intensité.
AD LIBITUM	ad libitum	a volonté.
À PIACERE		idem.
PERDENDOSI		retarder et diminuer le son.
PIU MORENDO		idem
MANCANDO		idem.

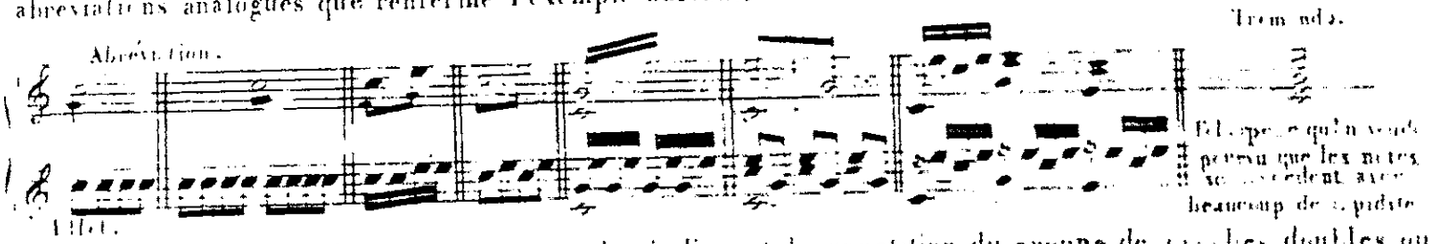
204. Lorsqu'il faut renfler progressivement les sons dans un long passage on met l'indication *crescendo*; mais si le passage est court on se sert du signe . De la même maniere on se servira, dans les cas contraires, du signe en place de l'indication *diminuendo*.

205. Sous le nom de signes d'agrément on comprend le *coulé*, *l'accent*, *l'appogiature*, *le groupetto* ou petit groupe, le *trill* &c. Je ne les ferai connaître que dans la 2.e partie, lorsque l'élève aura eu le temps d'acquerir l'agilité de doigts nécessaire pour les exécuter.

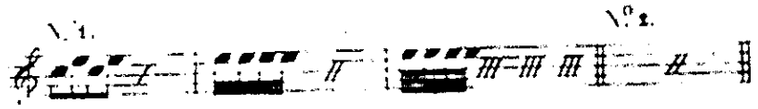
CHAPITRE CINQUIEME.

D'AUTRES SIGNES RELATIFS A L'ECRITURE MUSICALE.

206. Il y a des signes qui servent à abréger l'écriture musicale. Ainsi, par exemple, au lieu de quatre croches on écrit une blanche dont on barre la queue; cette explication suffira pour faire comprendre les abréviations analogues que renferme l'exemple suivant.



207. Une, deux ou trois barres transversales indiquent la répétition du groupe de croches, doubles ou triples croches qui précède (Ex. N.° 1). Le même signe seul dans une mesure indique la répétition de celle qui précède (N.° 2).



208. Les signes ci-après indiquent la répétition du passage contenu entre eux.

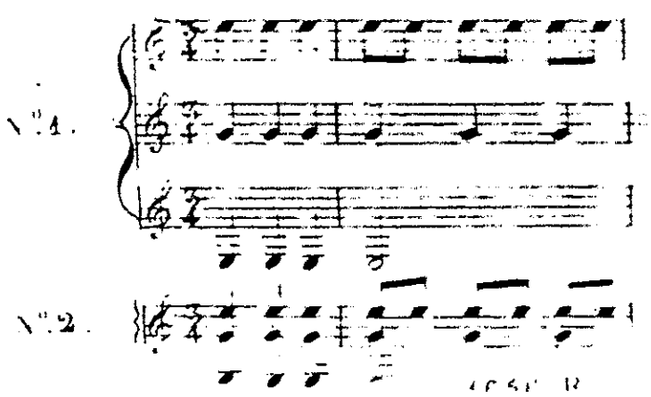
209. Le signe 𝄋 est un renvoi qui ramene à un autre signe pareil où commence la répétition.

210. Les initiales D. C. le sont de deux mots italiens *Da Capo* (*depuis le commencement*) qui avertissent de répéter la reprise qui commence la pièce.

211. Lorsqu'une reprise doit se terminer d'une manière différente la seconde fois qu'on l'exécute, on se sert de deux lignes courbes dont la 1.re embrasse les dernières mesures de la reprise et la seconde celles qu'il faudra leur substituer à la 2.e fois. Voir la 1.re reprise de la 83.e leçon de la 2.e partie.

212. Le guidon est tombé en désuétude; on le mettait à l'extrémité de la portée sur le degré où se trouvait la note qui devait commencer la portée suivante. Les initiales V. S., abréviation de *volti subito*, se mettent à la fin d'une page pour avertir de tourner le feuillet sur le champ.

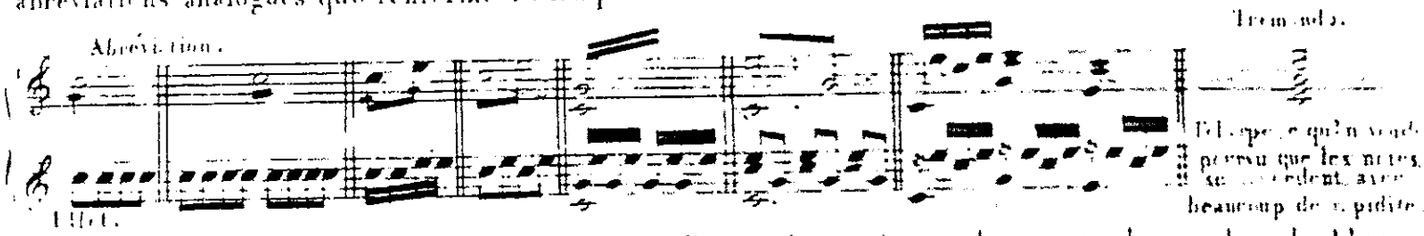
213. Le crochet (Ex. ci-dessous N.° 1) sert à embrasser 2 ou plusieurs portées des diverses parties en harmonie, destinées à être entendues simultanément. Les notes qui doivent se faire ensemble seront placées bien perpendiculairement au dessus ou au dessous les unes des autres, suivant la place que, d'après leur valeur, elles doivent occuper dans la mesure. Cette manière d'écrire se nomme *Partition*. L'usage veut que les diverses parties que la Guitare peut faire entendre simultanément soient écrites avec une seule clef et sur une même portée (N.° 2.)



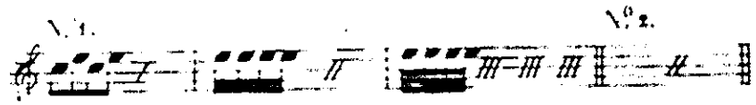
CHAPITRE CINQUIÈME.

D'AUTRES SIGNES RELATIFS A L'ÉCRITURE MUSICALE.

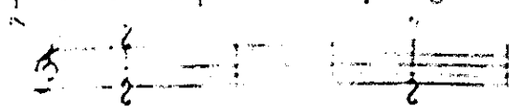
206. Il y a des signes qui servent à abréger l'écriture musicale. Ainsi, par exemple, au lieu de quatre croches on écrit une blanche dont on barre la queue; cette explication suffira pour faire comprendre les abréviations analogues que renferme l'exemple suivant.



207. Une, deux ou trois barres transversales indiquent la répétition du groupe de croches, doubles ou triples croches qui précède (Ex. N.° 1). Le même signe seul dans une mesure indique la répétition de celle qui précède (N.° 2).



208. Les signes ci-après indiquent la répétition du passage contenu entre eux.



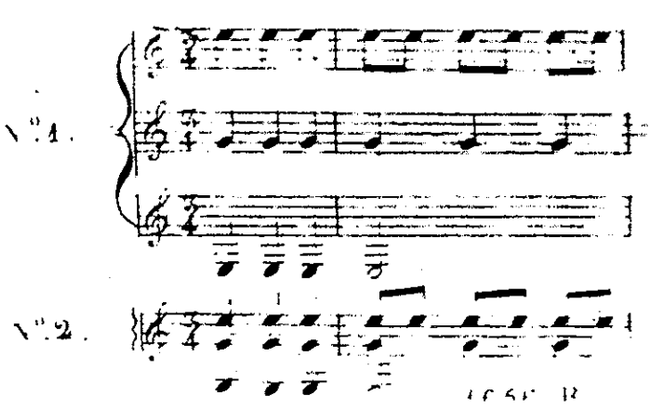
209. Le signe 𝄋 est un renvoi qui ramène à un autre signe pareil où commence la répétition.

210. Les initiales D. C. le sont de deux mots italiens *Da Capo* (*depuis le commencement*) qui avertissent de répéter la reprise qui commence la pièce.

211. Lorsqu'une reprise doit se terminer d'une manière différente la seconde fois qu'on l'exécute, on se sert de deux lignes courbes dont la 1.re embrasse les dernières mesures de la reprise et la seconde celles qu'il faudra leur substituer à la 2.e fois. (Voir la 1.re reprise de la 83.e leçon de la 2.e partie.)

212. Le guidon est tombé en désuétude; on le mettait à l'extrémité de la portée sur le degré où se trouvait la note qui devait commencer la portée suivante. Les initiales V. S. abréviation de *volti subito*, se mettent à la fin d'une page pour avertir de tourner le feuillet sur le champ.

213. Le crochet (Ex. ci-dessous N.° 1) sert à embrasser 2 ou plusieurs portées des diverses parties en harmonie, destinées à être entendues simultanément. Les notes qui doivent se faire ensemble seront placées bien perpendiculairement au dessus ou au dessous les unes des autres, suivant la place que, d'après leur valeur, elles doivent occuper dans la mesure. Cette manière d'écrire se nomme *Partition*. L'usage veut que les diverses parties que la Guitare peut faire entendre simultanément soient écrites avec une seule clef et sur une même portée (N.° 2.)



SECTION TROISIÈME.

CONDITIONS RELATIVES A LA GUITARE, A CELUI QUI EN JOUE ET AU LIEU OÙ L'ON EN JOUE.

214. Pour que la guitare produise tout l'effet dont elle est susceptible il faut la réunion de certaines conditions relatives 1° à l'instrument ; 2.° à celui qui en joue ; 3.° au lieu où l'on en joue.

CHAPITRE PREMIER.

CHOIX D'UNE GUITARE.

215. Le talent du plus fort Guitariste échouera contre une guitare de peu de son, à touches mal posées, montée avec des cordes usées, de mauvaise qualité ou d'une grosseur disproportionnée, dure, d'une méchante forme ou construction. Comme assez ordinairement chacun regarde son instrument comme le meilleur, je n'ose pas faire la description de celui que je possède, sorti des ateliers du célèbre Jean *Muñoa* [a] qui n'en fit peut-être jamais de plus sonore; mais voici ce qu'une bonne guitare doit nécessairement réunir: *Beau son, justesse et proportion dans les touches, cordes de bonne qualité, très-peu d'élévation des cordes sur la plaque de touche, bonne distance du sillet au chevalet, bonne proportion dans toutes ses parties et surtout dans le manche.*

216. *Beau son.* En quoi consiste la beauté du son ? Il n'est pas aisé de l'expliquer ; mais le jugement de l'oreille et la comparaison de diverses guitares entre elles feront distinguer un son clair, moëlleux, agréable et d'un volume suffisant : c'est ce que j'appelle beau son.

217. De tout ce que j'ai vu jusqu'à ce jour je conclus que les guitares toutes en bois d'érable, c'est-à-dire, le fond, les éclisses *et même la table d'harmonie,* sont celles qui donnent le plus beau son, surtout si le fond est un peu bombé.

218. Le chevalet est une partie très-essentielle et d'une grande influence sur le son. Il y en a de plusieurs espèces, trois sont les principales : la plus commune (en Espagne) se réduit à une pièce de bois dur à 4 faces, percée dans son épaisseur et parallèlement à la table de six trous auxquels on assujettit la corde au moyen d'une bague. La seconde (fig. 1. pl. 1) est d'invention moderne ; c'est aussi un quadrilatère ayant à sa face supérieure, une profonde rainure qui la partage en deux parties inégales, une extérieure percée pour attacher les cordes, une intérieure sur laquelle se reposent les cordes comme sur un sillet. La troisième espèce, la plus commune aujourdhui en France, est un quadrilatère percé, perpendiculairement à la table, de six trous ; on fait un gros nœud au bout de la corde, on la passe dans le trou et on la fixe à l'aide d'un *bouton*, ou petite cheville vidée d'un coté, qui remplit le trou du chevalet. L'avantage de ces deux dernières espèces c'est que les cordes vibrent entre deux points bien plus solides et quelles partent toutes d'une même ligne invariable. Le chevalet à boutons a l'inconvénient qu'il oblige à percer la table d'harmonie qui ne tarde pas à se degrader par l'effort constant du nœud de la corde.

1656. R.

(a) Cet habile Luthier vient de mourir regretté de tous les Amateurs, mais il laisse après lui son neveu et son élève Antonio Muñ... (prononcez Mongnoa) dont nous avons déjà quelques ouvrages qui annoncent qu'il pourra dignement remplacer son oncle.

219. *Justesse et proportion dans les touches*. La distance du sillet à la 1re touche doit être égale à la 18e partie de la longueur du sillet au chevalet ; un dix-huitième de la distance entre la 1re touche et le chevalet donne la mesure fixe de la 2e touche. Cette opération ainsi répétée donnerait toutes les touches suivantes. Mais comme on pourrait difficilement, quand il s'agit d'examiner une guitare, pratiquer une opération semblable, il suffira de s'assurer. 1° si la 12e touche divise en deux parties égales la distance du sillet au chevalet ; 2° si la 5e touche est placée à la moitié juste de la distance du sillet à la 12e ; 3° si un espace de 5 touches pris vers le sillet en donne juste 7 en avant avec la même ouverture de compas. Si toutes ces mesures sont exactes et si d'ailleurs on s'aperçoit que l'espace entre les touches diminue progressivement on pourra en conclure, au moins très-approximativement, que les touches sont bien posées.

220. De plus, les divisions doivent être saillantes de manière que la corde ne porte jamais que sur une seule, celle derrière laquelle le doigt est appuyé. Pour peu que la corde portât sur une autre touche en avant elle *frèlerait*, expression adoptée pour indiquer le son désagréable qui résulte dans ce cas. On ne saurait donc examiner trop scrupuleusement chaque touche et y essayer les six cordes, pour être bien sûr que ce défaut essentiel n'existe pas.

221. *Cordes*. La différence des sons produits par les cordes provient de la quantité de leurs vibrations. C'est dans les traités de physique qu'il faut chercher l'explication de cette partie intéressante de la science. Ici je dirai seulement que les vibrations diffèrent suivant la *longueur*, la *tension*, la *grosseur* et le *poids* de la corde qui les produit.

222. En formant l'échelle diatonique nous avons vu que le son est d'autant plus aigu que la corde est plus raccourcie. La longueur de la partie vibrante est généralement déterminée par les touches ; il est aisé de conclure que, si elles ne sont pas posées exactement où il faut, le son ne sera pas juste.

223. Quant à la *tension*, nous observerons seulement que plus la corde est tendue, plus le son est aigu.

224. En supposant une égalité parfaite de *tension*, de *longueur* et de *poids*, la corde qui aura le plus de *grosseur* donnera le son le plus grave. Il faudra donc graduer la grosseur des trois cordes de boyau de manière que la seconde ait à-peu-près, la moitié de la grosseur de la troisième et le double de celle de la chanterelle.

225. Le *poids* supplée au diamètre des cordes. Pour obtenir des sons plus graves que le *sol* aigu nous devrions employer une corde de boyau plus grosse et le son deviendrait très sourd. Alors on remplace par le poids le diamètre, et voilà pourquoi la 4e corde à-vide est à cinq semi-tons au dessous de la troisième quoiqu'elle ait bien moins de grosseur.

226. Les cinquième et sixième cordes sont de la même matière que la quatrième ; mais comme elles doivent donner des sons plus graves, on augmente leur diamètre et leur poids dans la proportion fixée au § 224. pour les cordes de boyau.

Nous observerons en passant que la belle qualité de son des cordes filées dépend plutôt du poids que de la grosseur ; il ne faut donc y employer que le moins de soie possible, mais de bonne qualité, et le tout le plus fort qu'elle pourra supporter.

227. Si une corde n'a pas la même grosseur dans toute son étendue elle sera *fausse*, c'est-à-dire qu'elle ne produira pas des sons justes, lors même que les touches seraient bien placées. Pour essayer une corde il faut en saisir, entre le pouce et l'index de chaque main, une portion égale à la longueur qu'elle doit avoir sur la guitare, lui donner un certain degré de tension et la mettre ensuite en vibration en la pinçant avec un des doigts restés libres. Elle est juste si la vibration ne produit que deux lignes apparentes ; elle est fausse si elle en forme plus de deux. Lorsqu'elle n'est pas juste au 1er essai, on la raccourcit d'un côté et on l'allonge de l'autre pour répéter l'opération.

228. Lorsqu'on attache les cordes au chevalet, il faut faire en sorte que la bague ou le noeud ne glisse pas et que toutes les cordes partent d'une même ligne: ce dernier soin n'est pas nécessaire sur les chevalets modernes.

229. Les cordes bien assurées au chevalet, passent par dessus les rainures du sillet et vont se fixer aux chevilles de cette manière: la chanterelle et la 6.e corde aux deux chevilles les plus près du sillet, la 2.e et la 5.e aux deux suivantes: la 3.e et la 4.e aux deux plus éloignées. La chanterelle et la 6.e se tournent en dehors et toutes les autres en dedans, de maniere à être ramenées vers le cheviller et jamais vers le haut de la cheville.

230. Lorsque la corde est régulièrement tendue on l'essaye en la fesant résonner, d'abord à vide, ensuite à la 12.e touche, et l'on compare ces deux sons; si l'octave est trop haute, la corde ne vaut rien: si l'octave est seulement un peu faible, il sera possible de la trouver juste en changeant la corde de bout.

231. *Très-peu d'élévation des cordes sur la plaque.* Si les cordes offrent une grande résistance à l'une et à l'autre main, on dit que la guitare est *dure*; si elles n'offrent que très-peu de résistance, on dit que la guitare est *molle*; alors les cordes fouettent sur le manche et *frisent* presque partout. Entre ces deux extrêmes vicieux il est un terme moyen qui constitue ce qu'on appelle une guitare *douce*, ou facile à jouer. La *dureté* vient de ce que les cordes sont trop tendues ou trop élevées sur le manche.

232. *Distance du sillet au chevalet:* Cette distance se nomme diapason. Quelle que soit la place du chevalet (c'est le fait de l'artiste luthier) la distance la plus convenable sera celle qui donnera aux cordes assez de tension pour produire des sons brillans sans que la guitare devienne dure. Notre fameux Muñoa avait atteint ce but au moyen d'une longueur de 27 pouces espagnols. (a)

233. Si l'on donne plus de longueur qu'il ne faut, les cordes se cassent avant d'arriver au Ton: ce qui oblige à les laisser au dessous du diapason et rend la guitare *chaudron*.

234. *Bonne proportion dans toutes ses parties.* Plus les éclisses sont hautes, plus les sons graves sont sonores aux dépens des sons aigus: au contraire les éclisses basses font ressortir les aigus aux dépens des graves. Un juste milieu donnera de l'égalité à tous les sons.

235. Une bonne longueur de manche c'est celle qui laisse la 12.e touche à la réunion des éclisses. Quant à sa largeur, il faut qu'il y ait entre les cordes une distance telle qu'on puisse appuyer le doigt sur l'une sans toucher aucune de ses deux voisines immédiates. En outre il faut que la 6.e corde et la chanterelle soient en dedans du manche d'un peu plus de la moitié de la distance qu'il y a entre les cordes, afin qu'elles n'en soient pas poussées dehors, surtout dans les passages coulés. En observant ces regles on aura un manche assez étroit vers le sillet et très-commode à tous égards, surtout s'il n'a que la grosseur absolument nécessaire pour résister à l'effort de la tension des cordes.

236. J'ai dit (§ 11) que je prefere la guitare à cordes simples et j'ai pour cela de très-bonnes raisons: 1.° il est difficile que deux cordes conservent exactement l'unisson d'un bout du manche à l'autre; 2.° comme il est d'usage, dans les guitares à doubles cordes, de laisser la chanterelle simple, en passant de cette corde aux autres on s'apperçoit d'une disproportion dans les sons; 3.° il est encore d'usage d'appareiller la 6.e corde avec une corde filée mince qui donne son octave: usage ridicule qui empêche d'entendre les sons graves; 4.° si l'on a de la peine à vaincre la difficulté quand on n'a qu'une seule corde à tenir, on aura bien plus de peine quand il faudra en tenir deux; 5.° c'est une erreur de s'imaginer qu'on obtient plus de son avec des cordes doubles, excepté pour la corde à vide, car le son est produit par la durée des vibrations et il est bien plus aisé de les soutenir sur une corde que sur deux; 6.° enfin la double corde est un obstacle à l'agilité, et augmente la difficulté de maintenir l'accord. (b)

(a) 625 millimetres ou 23 pouces 1 ligne de notre ancien pied de Roi, qui est au pied espagnol comme 6 est à 7. (Note du traducteur.)

(b) Il ne faut pas oublier que M. Aguado ecrit en Espagne où la double corde est encore en usage. (Note du traducteur.)

237. Pour que la guitare conserve toutes ses bonnes qualités on ne saurait trop recommander de veiller le plus grand soin. L'humidité, la sécheresse, les grands froids, l'extrême chaleur influent sur les cordes et sur le bois, même le plus sec; les variations de l'atmosphère affectent toujours plus ou moins la bonté ou l'intégrité de l'instrument. Un étui doublé en flanelle, en castorine ou en drap, est de toute nécessité; il ne faut jamais manquer d'y renfermer sa guitare sitôt qu'on a cessé de jouer. Les cordes de boyau se conservent dans du papier huilé; les cordes filées n'ont besoin d'autre précaution que de les garantir de l'humidité. Il y a des personnes qui font de leur guitare un magasin de vieilles cordes: c'est une sale habitude, tout-à-fait au détriment de l'instrument qui doit être maintenu aussi propre à l'extérieur qu'à l'intérieur.

CHAPITRE SECOND.

QUALITÉS REQUISES POUR BIEN JOUER DE LA GUITARE.

238. La guitare arrive toute formée entre les mains de l'élève à qui il n'appartient que de l'examiner et de la soigner; mais l'éducation musicale de celui-ci est toute à faire: je vais lui faire connaître les dispositions physiques qu'il doit apporter et les qualités qu'il lui faudra acquérir.

239. Quel succès pourrait-on attendre d'un sujet doué d'une oreille peu délicate dans un art qui se fonde principalement sur la bonne disposition de ce sens? L'oreille ne reçoit son éducation qu'à force d'entendre, comme l'œil à force de voir: avec de la constance et de l'application on parviendra à se former un sens juste qui savourera toutes les beautés et sentira le moindre défaut d'intonation ou de mesure.

240. Quant aux dispositions des mains il suffira qu'elles n'ayent aucun vice de conformation; des doigts un peu longs et affilés seront toujours préférables. Je dis *un peu longs*, car s'ils l'étaient trop ce pourrait être un avantage pour la main gauche, mais à coup-sûr ce serait un désavantage pour la main droite.

241. C'est à l'aide de beaucoup d'exercice qu'on acquerra de la force et de l'agilité; c'est par le même moyen qu'on parviendra à ne jamais prendre une touche ou une corde pour une autre. J'appelle cela *de l'assurance*. On l'acquiert en répétant mille fois un passage jusqu'à ce qu'on arrive au point de le *maîtriser*. Lorsqu'on a appris un certain nombre de passages, les doigts deviennent tellement souples et disposés à exécuter toute espèce de mouvemens, qu'on peut les faire mouvoir à volonté, soit successivement, soit simultanément, et cette dernière circonstance est très-nécessaire pour l'exécution des accords.

242. Il serait bon d'avoir deux guitares, l'une dure, l'autre douce, mais absolument égales d'ailleurs dans toutes les dimensions. On exécuterait admirablement sur la seconde si l'on avait auparavant étudié sur la première.

243. Le guitariste doit apprendre à varier ses sons, afin de pouvoir exprimer sa sensibilité et son goût, je ne fais ici que l'indiquer, j'en parlerai plus longuement au chapitre *de l'expression*.

244. Savoir accorder sa guitare c'est une chose aussi nécessaire que difficile à apprendre sans maître; c'est une opération toute de pratique qui requiert une oreille sinon délicate au moins exercée. Je me contenterai de présenter aux commençans quelques observations sur ce point essentiel.

245. Si deux cordes sont tellement égales en longueur, grosseur, poids et tension qu'elles donnent un même nombre de vibrations dans un temps fixe, alors il résulte un même son et l'on dit que ces cordes sont à *l'unisson*, ce qui signifie qu'elles forment un même degré de l'échelle générale.

246. En supposant que les cordes de la guitare soient disposées comme il a été dit §§ 224, 228 l'opération d'accorder se réduit à *varier leur tension*.

247. Il faut choisir une corde qui serve de terme de comparaison et j'adopte la 6e. Après l'avoir bien fixée à la cheville on tournera celle-ci *bien doucement* jusqu'à ce que la corde rende un son clair; la cheville n'aura guère eu à faire pour cela qu'un quart de rotation. Alors la 6e corde à la 5e touche donnera le son de la 5e; celle ci étant accordée, on passera successivement aux autres d'après les données du tableau suivant.

LA 6e CORDE, À LA 5e TOUCHE, DONNE LE SON DE LA 5e À-VIDE.

La 5e _____ 5e _____ 4e
La 4e _____ 5e _____ 3e
La 3e _____ 4e _____ 2e
La 2e _____ 5e _____ Chanterelle.

248. C'est *bien doucement* qu'on fait tourner la cheville pour ne pas s'exposer à casser la corde en tournant beaucoup plus qu'il n'en est besoin.

249. Il faut moins tourner les chevilles pour les cordes filées parcequ'elles montent plus vîte que les autres.

250. Pour bien fixer les chevilles dans leurs trous, on les force de la main gauche un peu en avant en même temps qu'on les tourne; la main droite aide à cette opération, et pour cela elle s'est portée vers le milieu du manche d'où elle résiste en sens contraire.(a)

251. Pour corriger ce qu'il aurait pu rester de défectueux dans l'accord de la guitare on procèdera par octaves de la manière suivante.

La 5e corde à-vide avec la 3e à la 2e touche;
La 5e à la 2e touche avec la 2e à-vide;
La 4e à-vide avec la 2e à la 3e touche;
La 4e à la 2e touche avec { la chanterelle à-vide, et / la 6e corde à-vide.

252. Lorsque l'Eleve sera en état d'accorder la guitare il pourra se servir d'un instrument d'acier nommé *diapason* qui lui donnera l'intonation de la 5e corde avec laquelle il accordera les autres. Par ce moyen son instrument sera au ton de l'orchestre et les cordes auront toujours un même degré de tension

(a). Il y a des chevilles qui se détendent tout d'un coup; pour faire disparaître ce défaut essentiel il ne faut que frotter bien légèrement la partie intérieure avec du savon et ensuite avec du blanc d'Espagne: la cheville tournera aisément et restera au point qu'on voudra. (Note du traducteur.)

253. On trouve dans quelques morceaux de musique l'indication 6.e *corde en Re*; cela signifie que cette corde doit être descendue un ton plus bas à l'octave de la 4.e corde. Le nouveau RE qui augmente l'étendue de l'échelle s'écrit sur la clef de *sol* au moyen d'une nouvelle ligne supplémentaire au dessous du MI. On comprendra aisément d'autres expressions analogues comme *5.e corde en sol*, *6.e corde en Fa*, &c. (a)

254. On trouve aussi quelquefois l'expression CAPO TASTO *à la tête touche*: cela indique qu'il faut appliquer en arrière de la touche designée une mécanique très-simple et assez connue, à laquelle les Italiens ont donné ce nom; elle presse les six cordes à la fois et monte l'instrument d'autant de semi-tons qu'il y a de touches depuis celle où on la place jusqu'au sillet. Le *Capo tasto*, qu'on peut aussi nommer SILLET MOBILE puisqu'il est vrai de dire qu'il en fait les fonctions, sert à conserver le doigter d'un ton facile pendant qu'on est réellement dans un ton plus difficile: par exemple, si vous l'appliquez à la 1.ere touche, vous pourrez jouer en *ut* et être en *mi* ♭; si vous voulez accompagner avec le doigter de *la* majeur un instrument qui chante en *si* ♭, vous écrirez par trois dièses à la clef votre partie de guitare et vous mettrez le *sillet mobile* à la 1.re touche. (b)

CHAPITRE TROISIEME.

DU LIEU LE PLUS PROPRE À FAIRE RESSORTIR LA GUITARE.

255. Comme la guitare est un instrument de peu de volume de son et de beaucoup de délicatesse d'un jeu, un lieu d'une grande étendue sera peu propre à la faire briller. Mon expérience m'a appris à préférer un salon de moyenne étendue, ayant la forme d'un carré long, dont le plafond soit élevé. Le guitariste doit se placer vers le milieu d'un des moindres cotés du parallelogramme.

256. En outre la guitare brillera bien davantage si elle est seule qu'accompagnée de tout autre instrument. Je consentirais pourtant à l'unir à une autre guitare ou à la voix humaine; mais alors il faudrait redoubler d'attention, car le plus petit délant dans l'intonation ou la mesure détruirait l'unité qui doit indispensablement régner entre les diverses parties concertantes.

257. Au résumé si la guitare est bonne, si le guitariste a le talent nécessaire et observe toutes les regles qu'on lui a données, si le lieu est convenable, et surtout si l'on joue avec expression, je ne doute nullement qu'une telle réunion de circonstances ne produise le plus grand effet.

(a) Quelques Auteurs ont aussi écrit pour la guitare *accordée en mi* (il serait mieux de dire en *ut* grand pied). Pour cela on ne touche pas la 6.e corde, la 2.e ni la chanterelle; on monte d'un ton la 5.e et la 4.e et d'un demi-ton la 3.e: Alors les six cordes donnent les notes MI, SI, MI, Sol d, Si, Mi. Si les cordes élées qu'on monte d'un ton résistent sans se casser à ce surcroit de tension, elles auront beaucoup moins de son lorsqu'elles seront ensuite rabaissées au ton ordinaire. Il y aurait moins d'inconvénients à baisser toutes les cordes à l'exception de la 5.e et 4.e qui seront, la 6.e d'un ton, la 3.e d'un demi-ton, la 2.e d'un ton et la chanterelle d'un ton, ce qui produirait l'accord RE LA, RE, FA d, La, Re, qu'on pourrait envisager comme MI, SI, MI, Sol d, Si, Mi; et rien n'empêche de considérer sous ce dernier rapport toute la musique précédée de l'indication ci-dessus. (Note du Traducteur.)

(b) C'est un avantage assez futile et qui jouit, près des connaisseurs, d'aussi peu de considération que la guitare accordée en *mi*. (Note du Traducteur.)

SECONDE PARTIE.

PRATIQUE.

258. Cette partie sera divisée en quatre sections : 1.° Leçons élémentaires ; 2.° Accords ; 3.° Études ; 4.° Expression.

259. Chaque exemple, chaque leçon aura un objet special, qui ne sera pas toujours indiqué car l'exécution suffira quelquefois pour le faire reconnaître. Presque tous les exemples sont courts ; ce n'est pas en étudiant de longues leçons qu'on profite, c'est en les exerçant beaucoup jusqu'à ce qu'on parvienne à les executer avec perfection.

260. Pour abréger, j'indiquerai par les initiales M. D. (main droite) M. G. (main gauche) tous les articles qui contiendront des règles relatives à l'une ou l'autre des deux mains. Je ne donnerai qu'une règle à la fois, afin que l'exemple suive toujours le précepte.

PREMIÈRE SECTION.

LEÇONS ÉLÉMENTAIRES.

CHAPITRE I.

LEÇONS A UNE SEULE NOTE OU PARTIE QUI NE DÉPASSENT PAS LA 4.e TOUCHE.

L'objet de ce chapitre est de faire connaître à l'élève la valeur des notes et les diverses mesures (§ 179 à 200).

261. M. G. D'après la règle importante du § 37 les quatre doigts de la main gauche seront destinés aux quatre premières touches, savoir : l'index ou 1.er doigt, à la 1.re ; le 2.e doigt à la 2.e ; ainsi de suite, quelle que soit la corde sur laquelle ils devront agir, lors même qu'il y auroit deux notes consécutives à faire sur deux cordes différentes à une même touche.

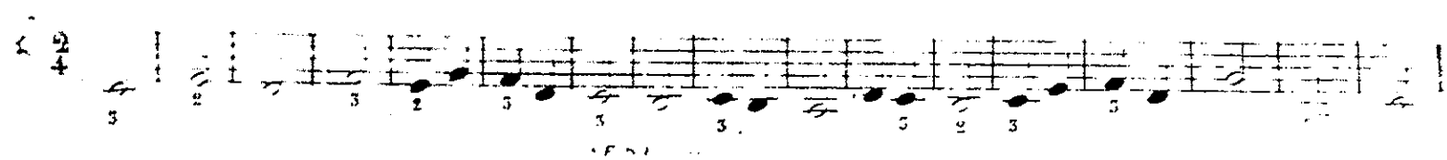
262. M. D. Dans les leçons suivantes le pouce pincera les trois cordes filées et le premier doigt la 3.e.

263. Règle générale. Dans chaque leçon l'élève commencera toujours par étudier séparément chaque mesure ; et lorsqu'il connaîtra bien la localité et la valeur des sons il réunira les mesures à un mouvement d'abord lent, puis plus ou moins accéléré.

Leçon 1.re

MESURE A DEUX TEMPS BINAIRES.

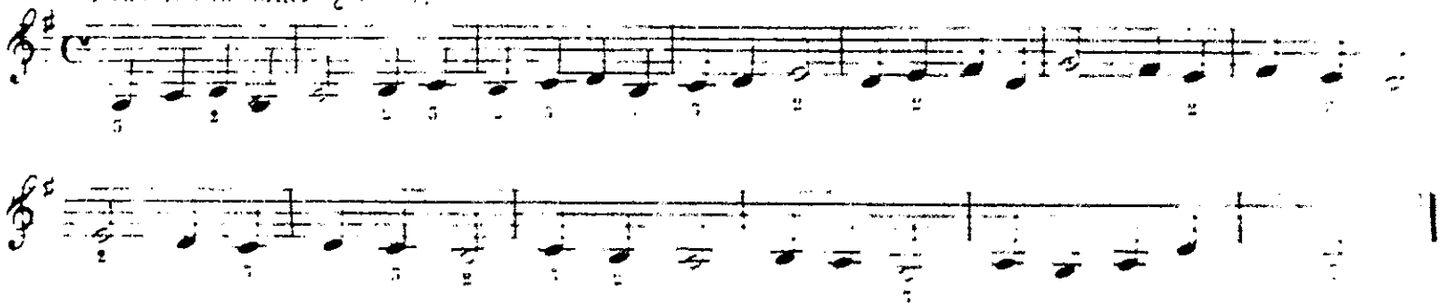
M. G. Je rappelle ici les deux premières règles de rigueur du § 15, c'est-à-dire, que le doigt restera sur la corde aussi long-temps que durera la valeur de chaque note.



LEÇON 2.

MESURE À QUATRE TEMPS BINAIRES.

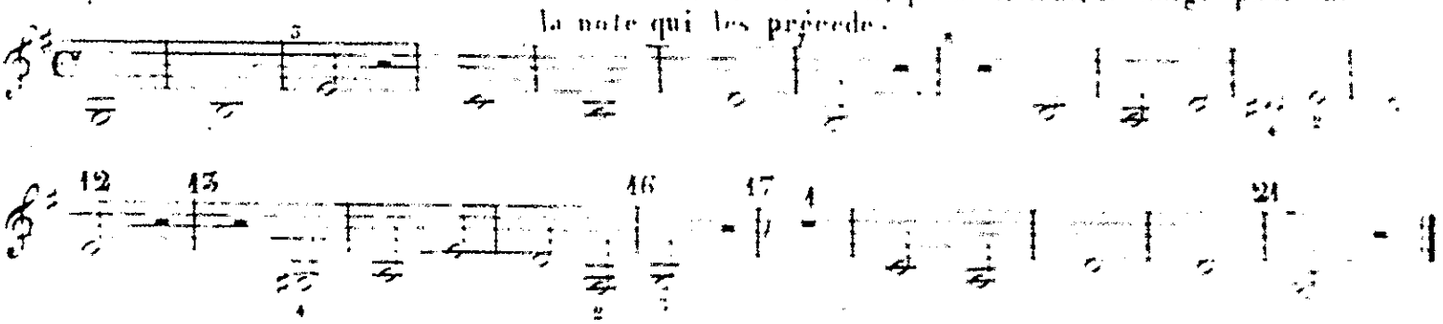
Tous les fa sont ♯ & ut ♮.



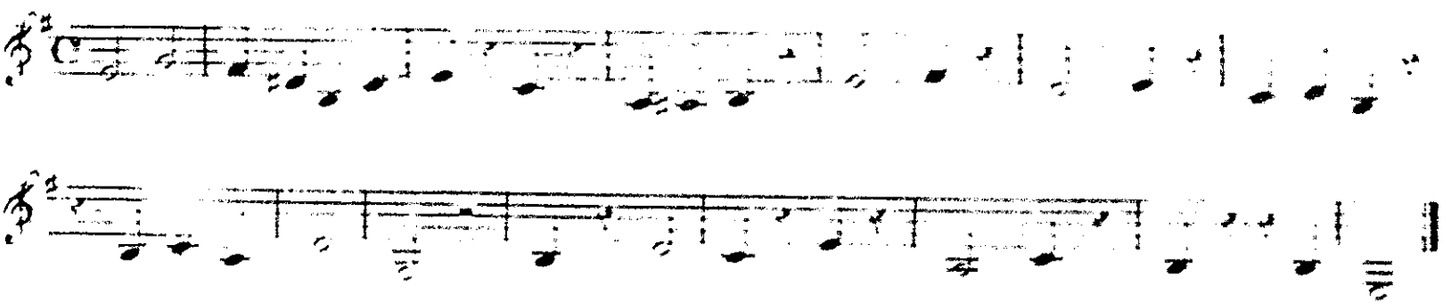
LEÇON 3.

LEÇON 4.

Ayez soin de donner aux silences toute leur valeur en levant, quand il faut, le doigt posé sur la note qui les précède.

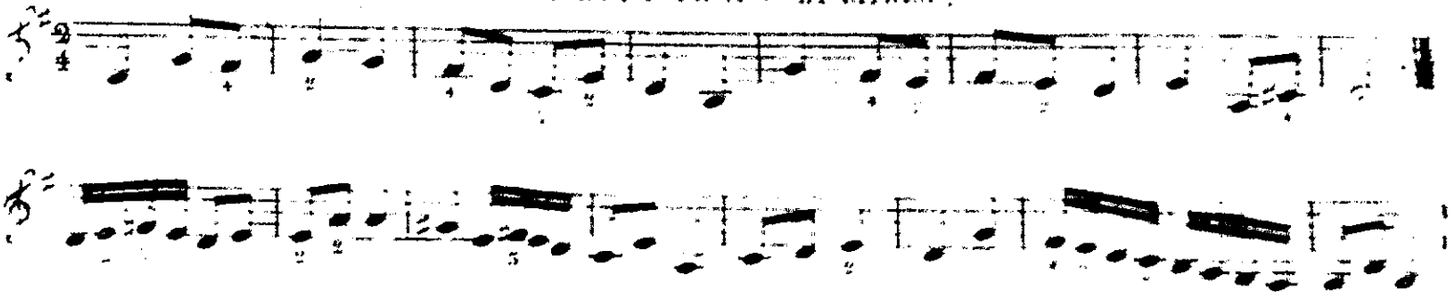


LEÇON 5.



LEÇON 6.

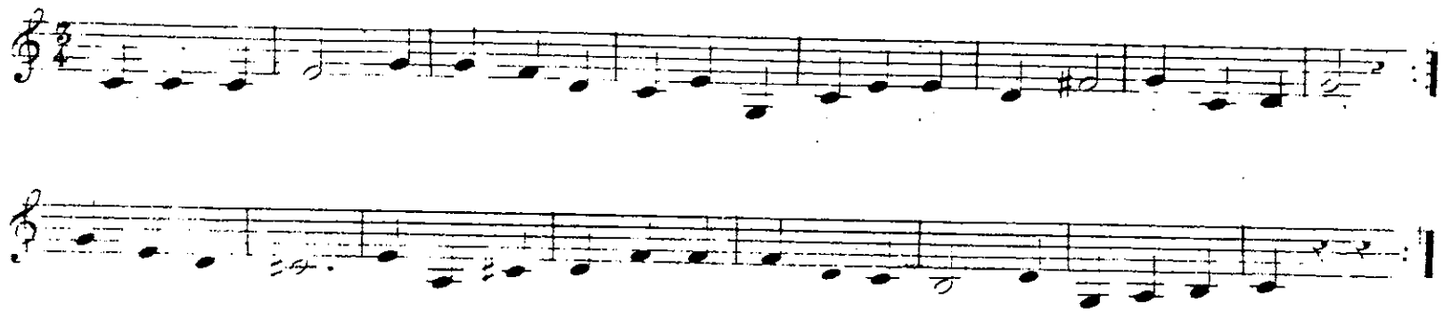
MESURE À DEUX TEMPS BINAIRES.



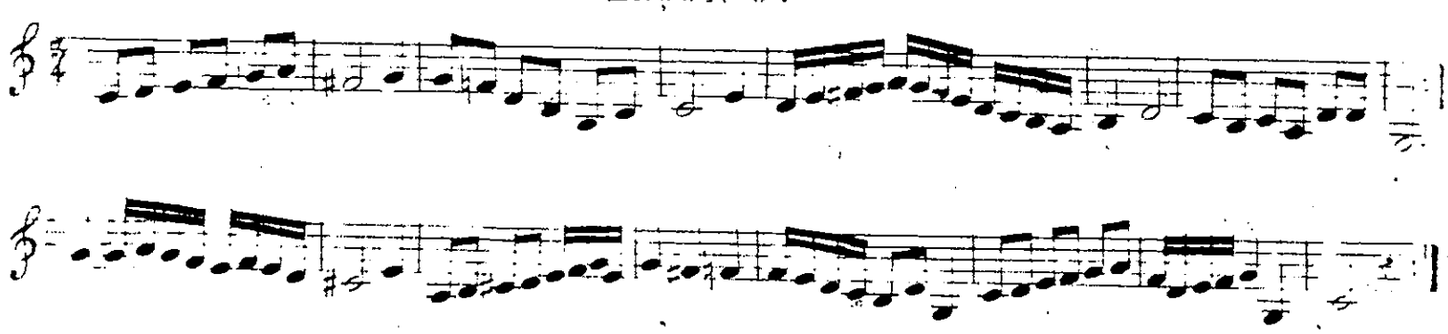
LEÇON 7.

Mesure à trois temps binaires.

264. M.G. Lorsqu'un même son doit être répété plus d'une fois, le doigt ne se deplacera pas jusqu'après la durée entière de la dernière note.

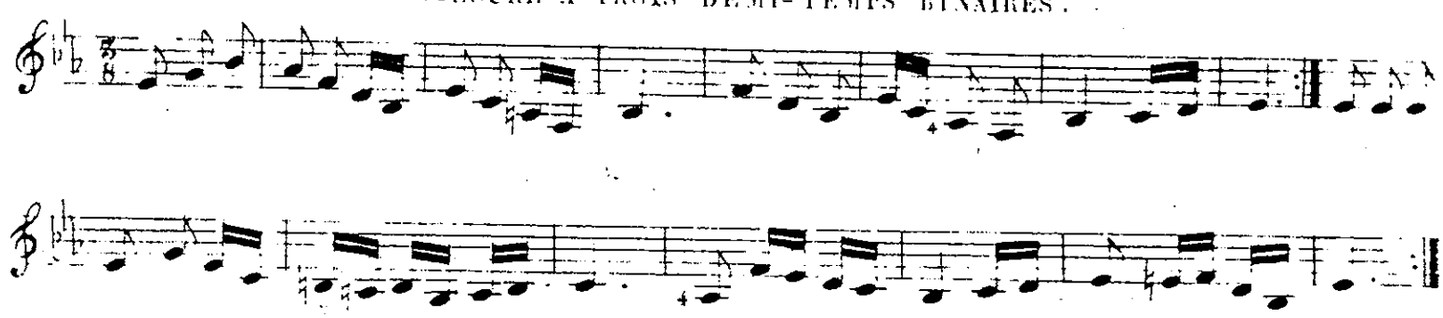


LEÇON 8.



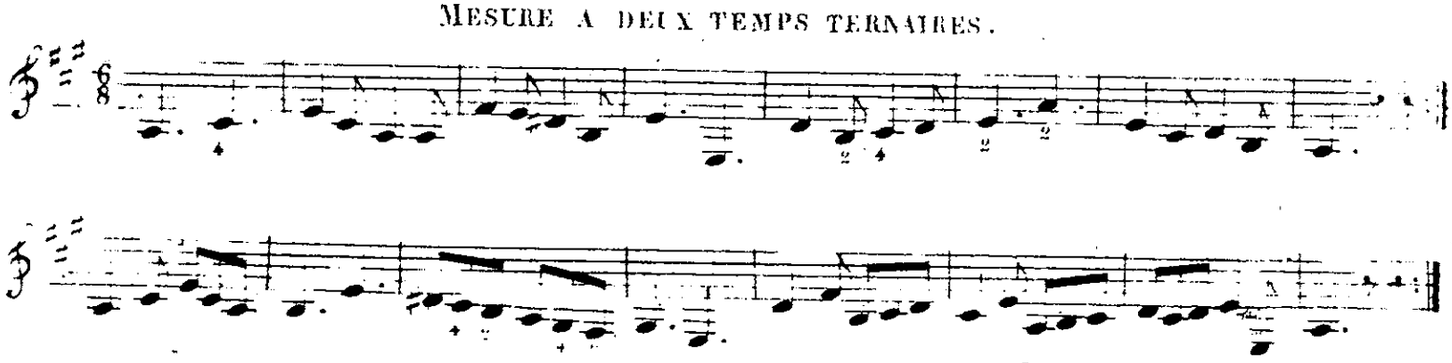
LEÇON 9.

Mesure à trois demi-temps binaires.

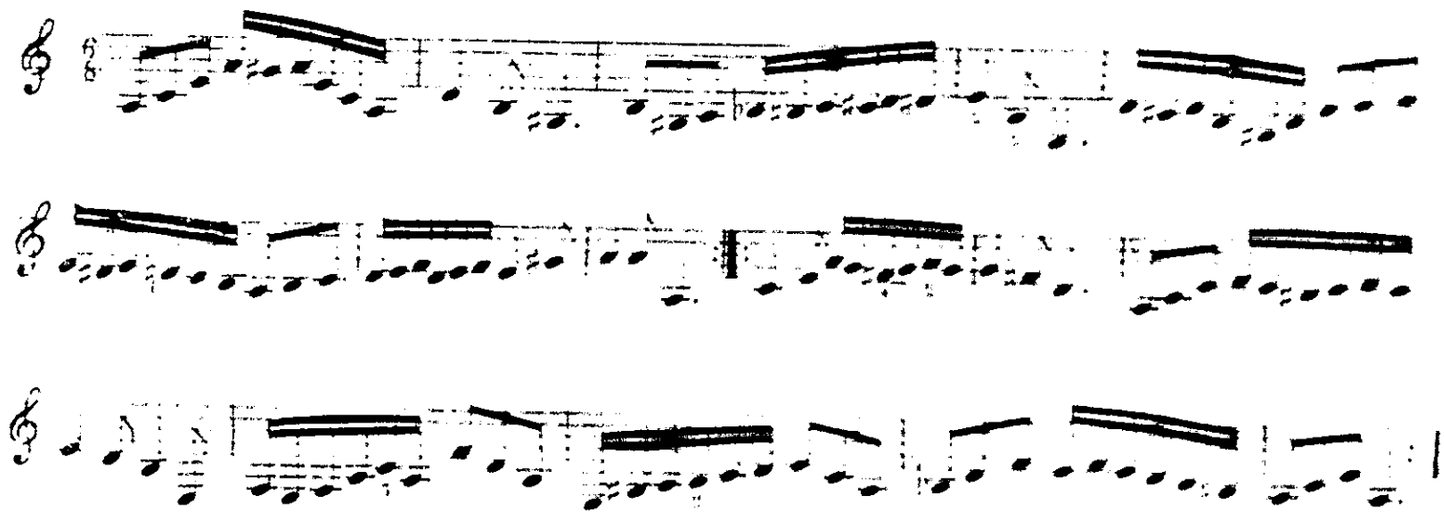


LEÇON 10.

Mesure à deux temps ternaires.

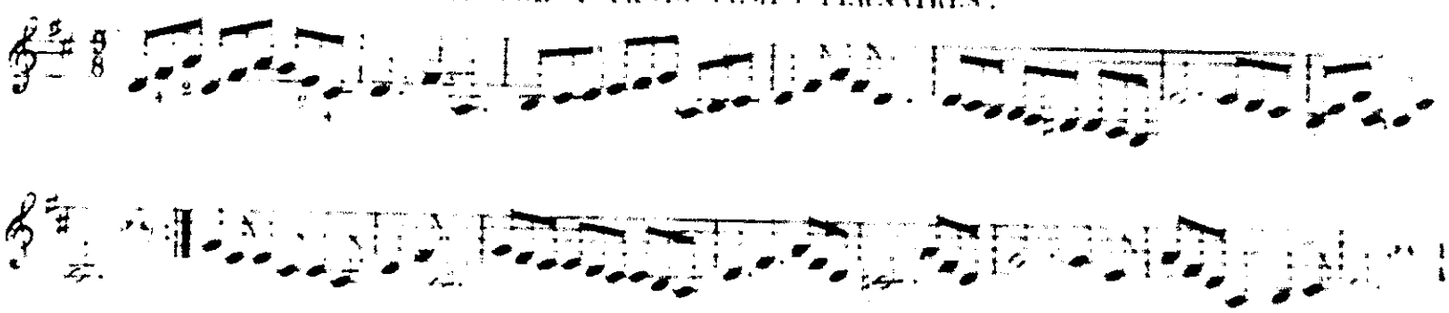


LEÇON 41.



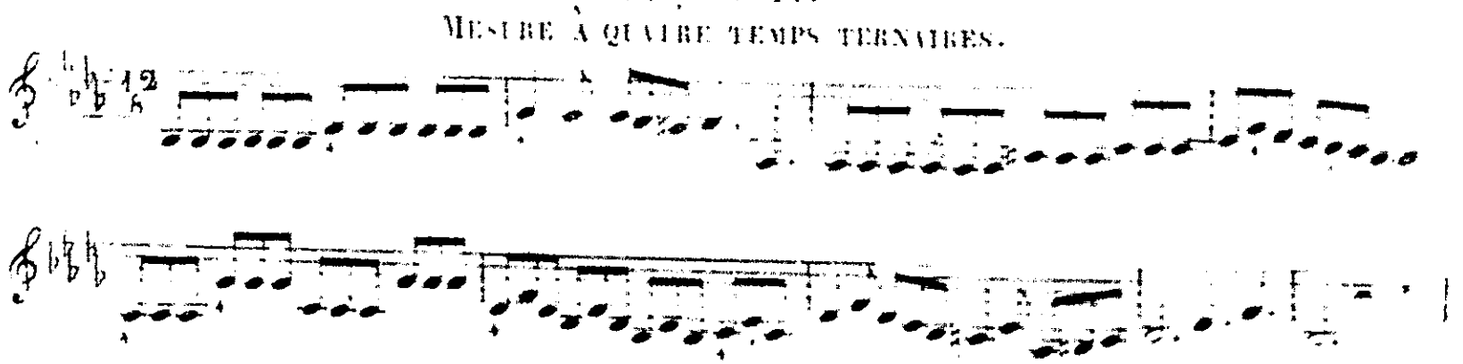
LEÇON 42.

MESURE À TROIS TEMPS TERNAIRES.



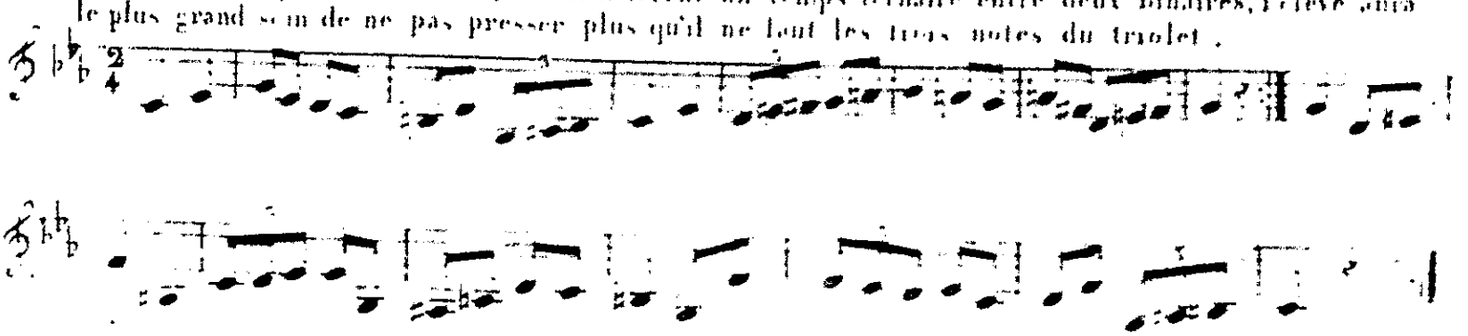
LEÇON 43.

MESURE À QUATRE TEMPS TERNAIRES.



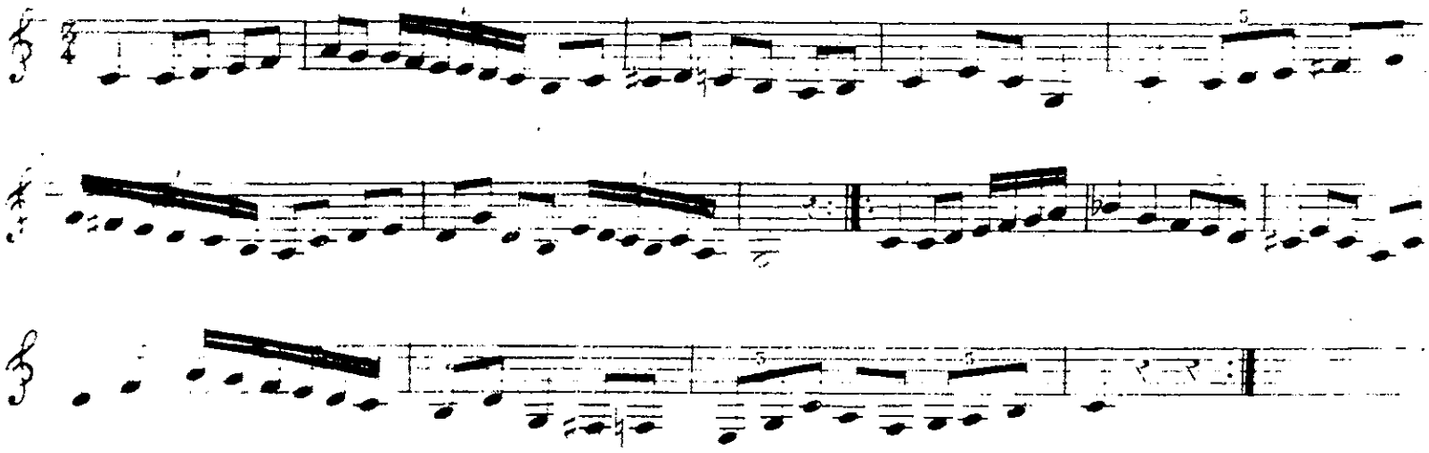
LEÇON 44.

Le chiffre 3 indique des triolets : En lisant un temps ternaire entre deux binaires, l'élève aura le plus grand soin de ne pas presser plus qu'il ne faut les trois notes du triolet.



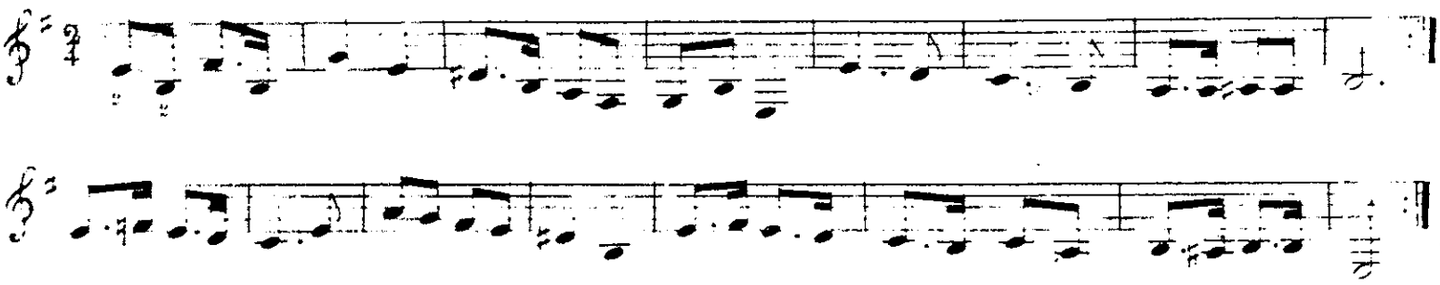
LEÇON 45.

Le N° 6 indique des doubles-triolets. Appliquez à leur exécution la règle donnée pour les simples triolets à la leçon précédente.



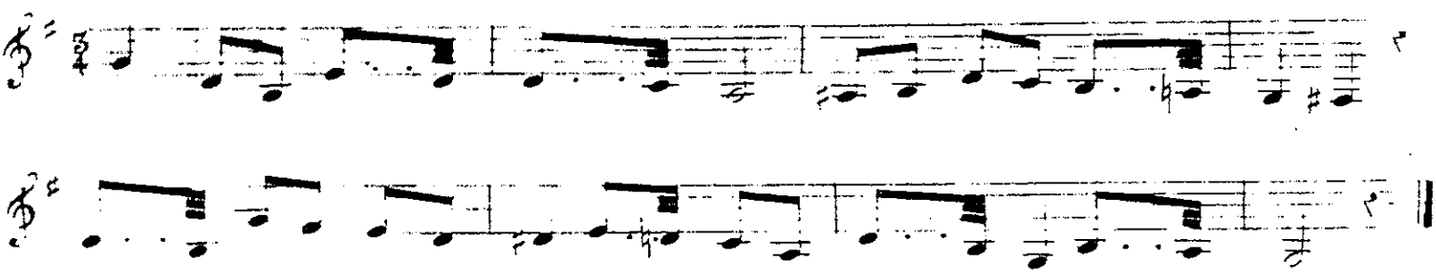
LEÇON 46.

MESURE À DEUX TEMPS BINAIRES. NOTES POINTÉES (§ 495.)



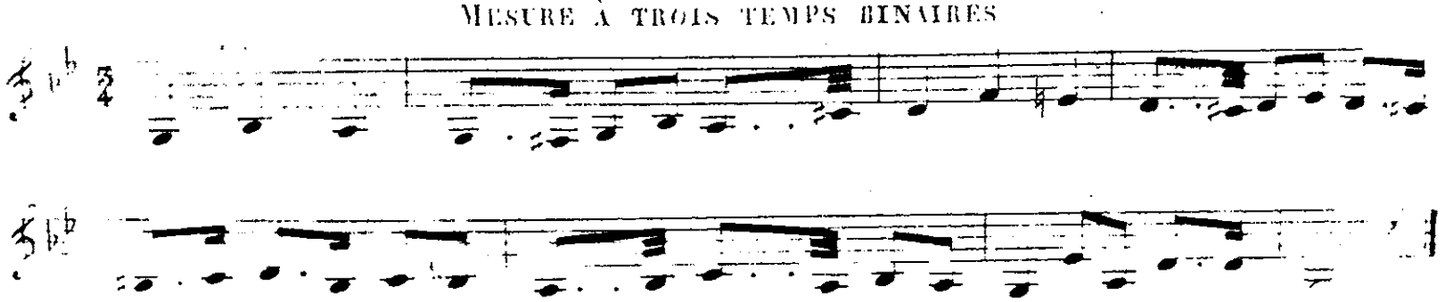
LEÇON 47.

MESURE À TROIS TEMPS BINAIRES. DOUBLE POINT (§ 496.)



LEÇON 48.

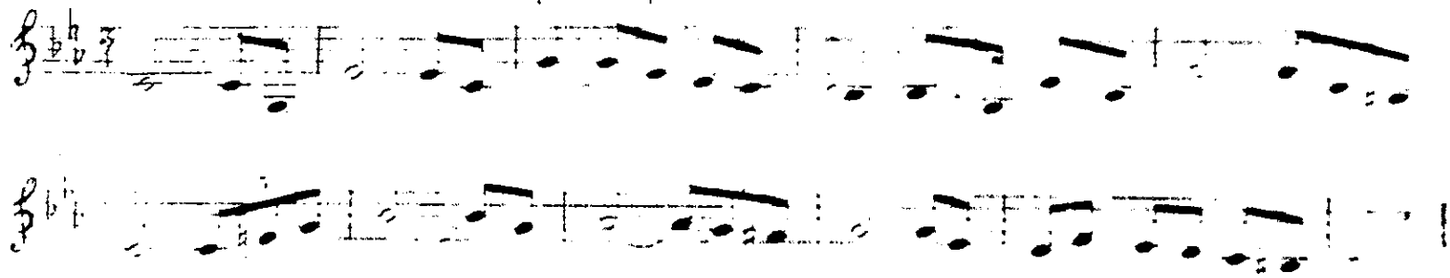
MESURE À TROIS TEMPS BINAIRES



LEÇON 19.

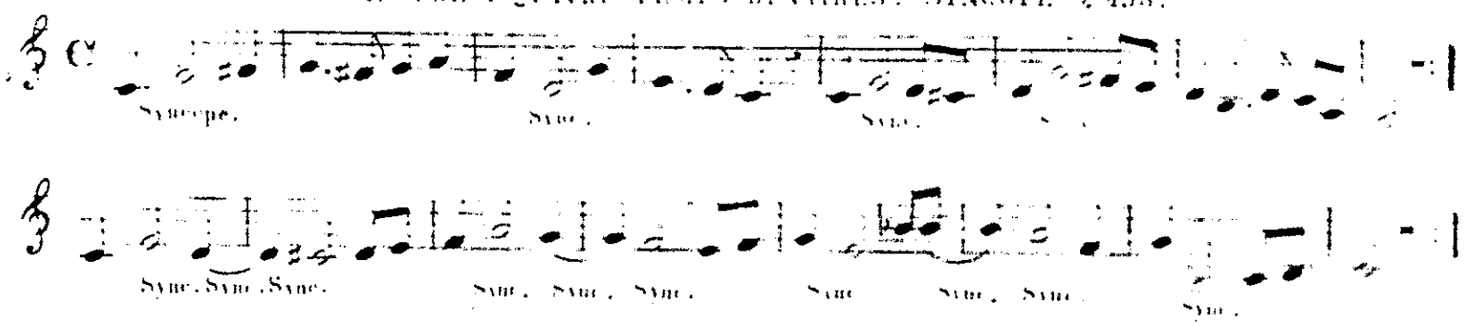
LIAISON § 495.

M. G. Ne levez pas le doigt jusqu'à ce que vous ayez donné toute sa valeur à la dernière des notes que comprend la liaison.



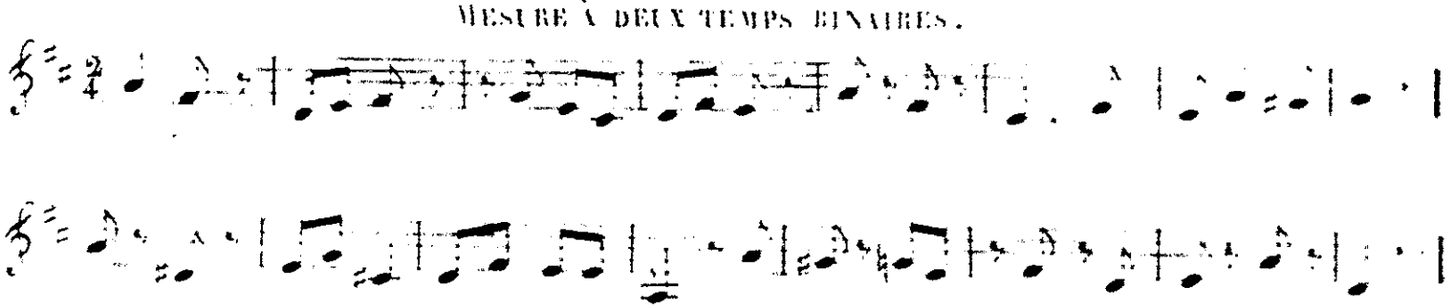
LEÇON 20.

MESURE À QUATRE TEMPS BINAIRES. SYNCOPE § 498.



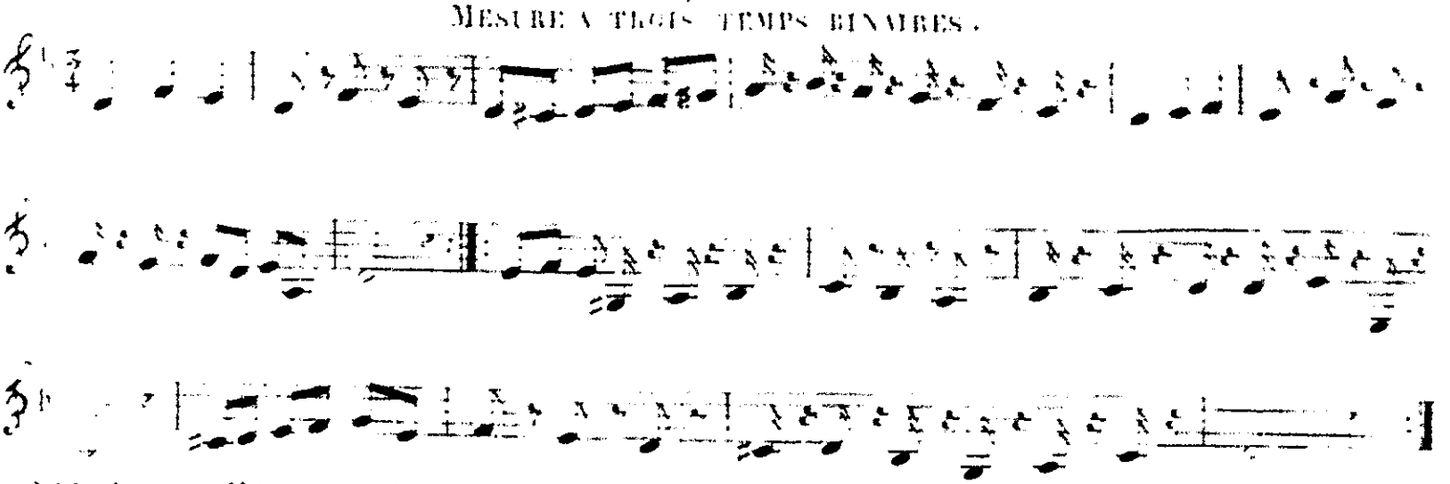
LEÇON 21.

MESURE À DEUX TEMPS BINAIRES.



LEÇON 22.

MESURE À TROIS TEMPS BINAIRES.



265. Dès que l'élève connaîtra bien la valeur des notes il abandonnera ces leçons qui ne sont réellement pas faites pour guitare, mais qui lui auront été utiles pour se fixer sur les élémens, surtout s'il a eu soin de les solfier comme je le lui conseille.

CHAPITRE II.

LEÇONS A DEUX TROIS ET QUATRE PARTIES, OU AUCUNE CORDE, EXCEPTÉ LA CHANTERELLE, NE DÉPASSE LA 4.e TOUCHE.

266. Nous avons dit (§ 161) que la guitare est un instrument essentiellement harmonieux; c'est donc la musique à plusieurs parties qui est la plus convenable à cet instrument.

267. L'harmonie est formée par les ACCORDS, c'est-à-dire, par l'union de divers sons formant ensemble deux ou plusieurs intervalles.

268. M. G. J'appelle POSITION la figure que forment les doigts sur le manche lorsqu'ils tiennent au même instant toutes les notes d'un accord.

269. Dans les cas douteux seulement j'écrirai avant la note l'un des chiffres 1, 2, 3, 4, pour indiquer le doigt à employer.

270. M. D. En général, sauf quelques exceptions dont il sera question plus tard, le 1.er doigt pincera exclusivement la 3.e corde, le second doigt la 2.e et le 3.e doigt la chanterelle; les 3 cordes filées seront pincées par le pouce.

271. Les accords peuvent être exécutés de quatre manières différentes sur la guitare: aussi je distingue 1.° les accords *simultanés* rigoureusement tels; 2.° les accords en arpège; 3.° les accord à partie chantante; 4.° les accords à mouvement libre.

Article 1.er

ACCORDS SIMULTANÉS.

272. Lorsque les notes d'un accord sont toutes de même valeur et doivent se faire entendre au même moment, la *simultanéité* est absolue: c'est ce que j'appelle accords simultanés.

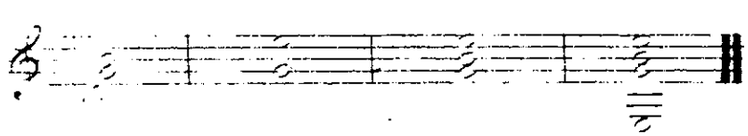
A proprement parler, pour faire un accord il faut au moins trois sons ou deux intervalles; cependant je considererai pour le moment comme accord l'union de deux sons.

Leçon 23.

ACCORDS A DEUX, TROIS ET QUATRE NOTES SUR DES CORDES A-VIDE.

273. M. D. Les doigts pinceront au même instant, d'une force égale, toutes les notes de l'accord. (*)

Répétez plusieurs fois les accords de cette leçon pour commencer l'éducation de votre main droite.

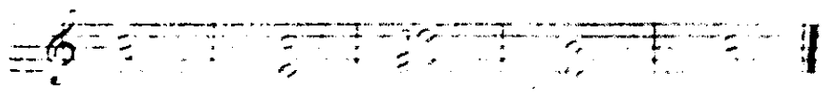


(*) L'un [illegible] et [illegible] est d'exécuter cette espèce d'[illegible] en faisant entendre successivement, mais avec [illegible] de vitesse, du [illegible] notes les notes qui le composent. M. Aguado qui veut toujours dans les [illegible] d'un [illegible] [illegible] pour l'exécution une simultanéité absolue, telle qu'il l'exige et dans un [illegible] ou quatre, dans une [illegible] chaque note serait faite par un instrument différent. (Note du traducteur.)

LEÇON 24.

ACCORDS A DEUX NOTES SUR DES CORDES À VIDE ET RACCOURCIES.

274. Ne déplacez aucun doigt de chaque position que la valeur des notes ne soit entièrement terminée et placez sur le champ tous ceux qui doivent être employés à la position suivante, sans enlever l'un des doigts (§ 264).

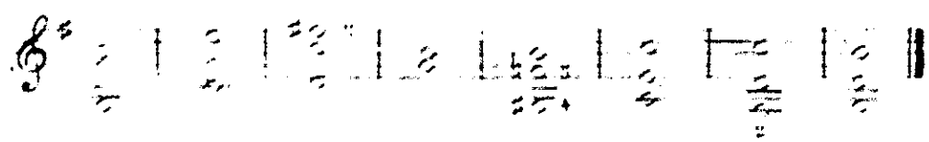


LEÇON 25

A TROIS NOTES.

LEÇON 26.

M. D. Pincez la 2e corde avec le 5e doigt aux quatre dernières mesures.

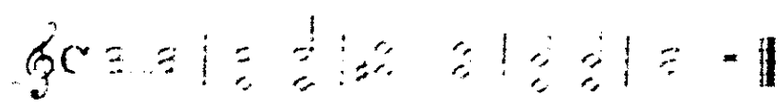


LEÇON 27.

A QUATRE NOTES.

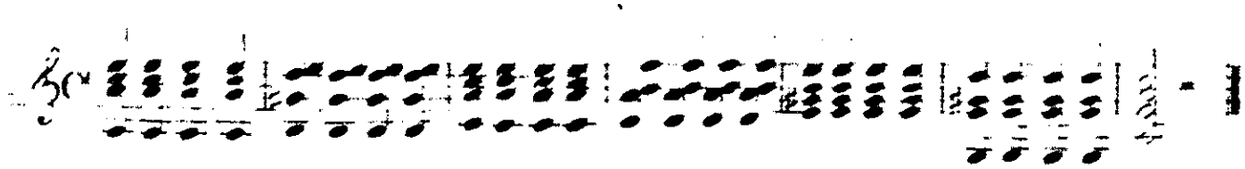
LEÇON 28.

275. Aussi longtemps que le même accord se répète, les doigts restent fermés à leur position.



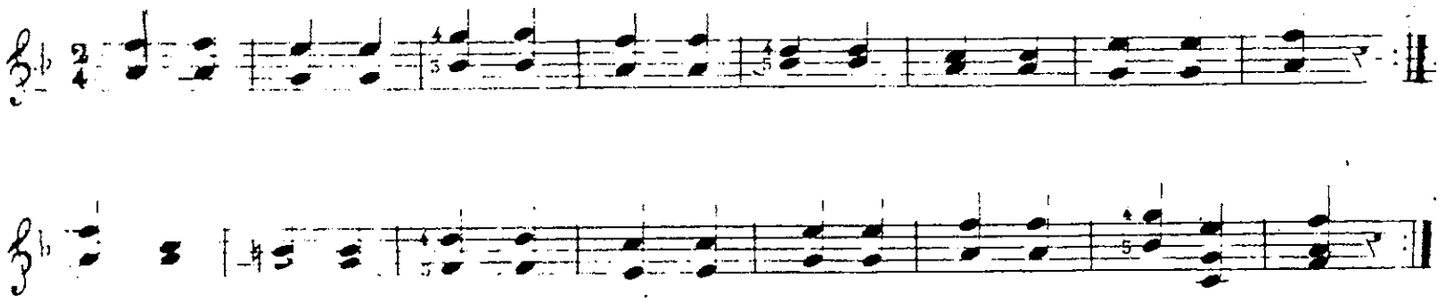
LEÇON 29.

LEÇON 30.



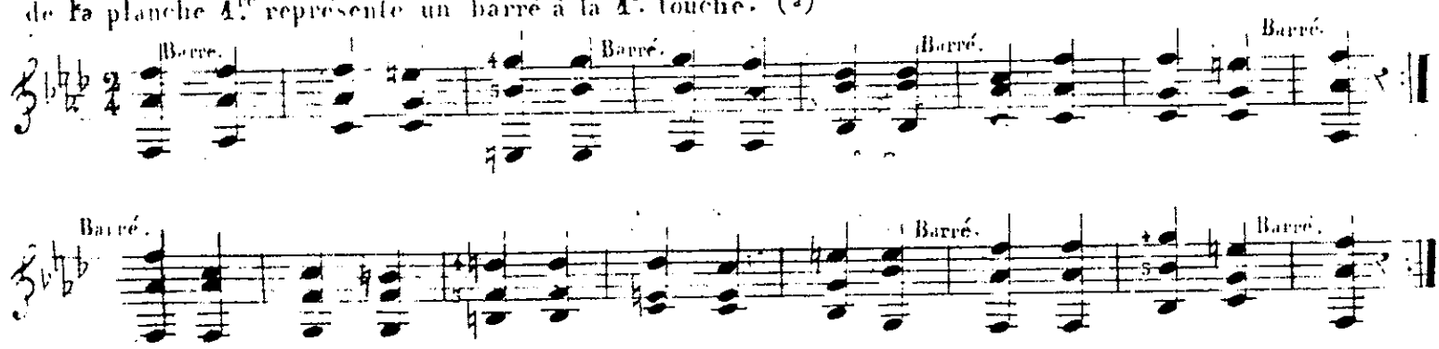
LEÇON 31

276. M. G. Lorsqu'on aura deux notes à faire en même temps à une même touche, le doigt désigné par le plus fort numéro sera employé à la corde la plus aiguë. C'est ainsi qu'à la 3.e mesure le 4.e doigt fait le *sol* en même temps que le 3.e fait le si ♭.



LEÇON 32.

277. M. G. On appelle *Barré* l'index étendu parallèlement au sillet, embrassant toutes les six cordes. Le bout de l'index doit pour cela dépasser un peu le bord du manche et sa partie inférieure comprimera fortement les cordes, comme pour servir de point d'appui aux autres doigts. La gravure de la planche 1.re représente un barré à la 1.re touche. (a)



L'extrême importance du Barré me force d'avancer cette leçon. L'élève ne manquera pas de la repasser tous les jours, sans préjudice des leçons suivantes, afin que son index acquière de la force.

ARTICLE II.

ACCORDS EN ARPÈGE.

278. Si l'on pince l'une après l'autre et dans un certain ordre uniforme toutes les cordes d'un accord, on le convertira en *arpège*.

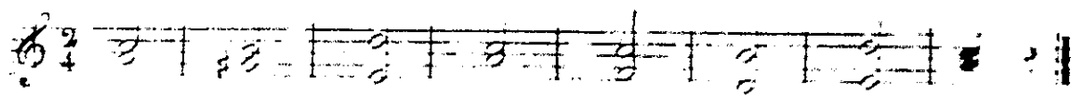
279. Les accords étant composés de sons agréables, l'oreille se complaît à les percevoir le plus longtemps possible. Pour cette raison les règles données aux §§ 274 et 275 sont également de rigueur pour les accords en arpège, car si on levait les doigts à mesure qu'on pince les cordes les vibrations seraient interrompues et le son cesserait entièrement. L'une des propriétés qui caractérisent et embellissent la guitare c'est cette manière de faire qui compense l'impossibilité de prolonger le son autant que les instrumens à vent ou à archet.

(a) M. Aguado n'admet point ce qu'on appelle en France petit barré (lorsque l'index ne prend que deux ou trois cordes) qu'il regarde à bon droit comme inutile: car on serait toujours force d'en venir au grand barré, sans lequel la musique de SOR est inexecutable, tandis qu'avec celui-ci on peut fort bien se passer de celui-là; or pourquoi deux manières, pourquoi deux methodes lorsque une seule suffit? (Note du Traducteur.)

280. Il est clair que chacune des notes d'un arpège pouvant durer aussi long-temps que les autres, pourrait être écrite comme une partie distincte; mais il en résulterait de la confusion dans l'écriture et cette confusion serait d'autant plus grande qu'il y aurait plus de notes dans l'arpège. Comme la note la plus grave de l'accord sert, en général, de fondement à toutes les autres et forme, sur la guitare, la base de la position je me propose de représenter les basses par des figures de plus de valeur, les autres doigts n'en resteront pas moins fermes à leur position. Ce sera la seule exception de la règle de ne rien écrire oublie à la première leçon.

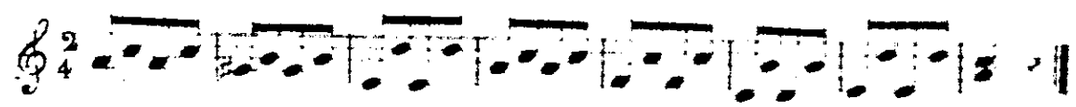
LEÇON 33.

ACCORDS SIMULTANÉS.

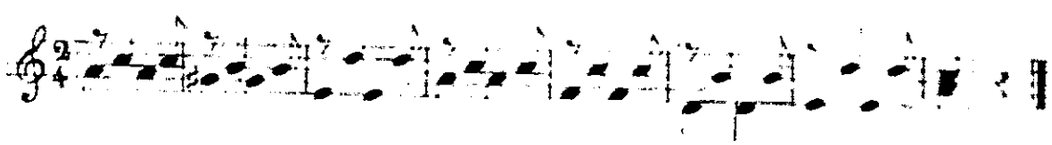


LEÇON 34.

LES MÊMES ACCORDS CONVERTIS EN ARPÈGE.



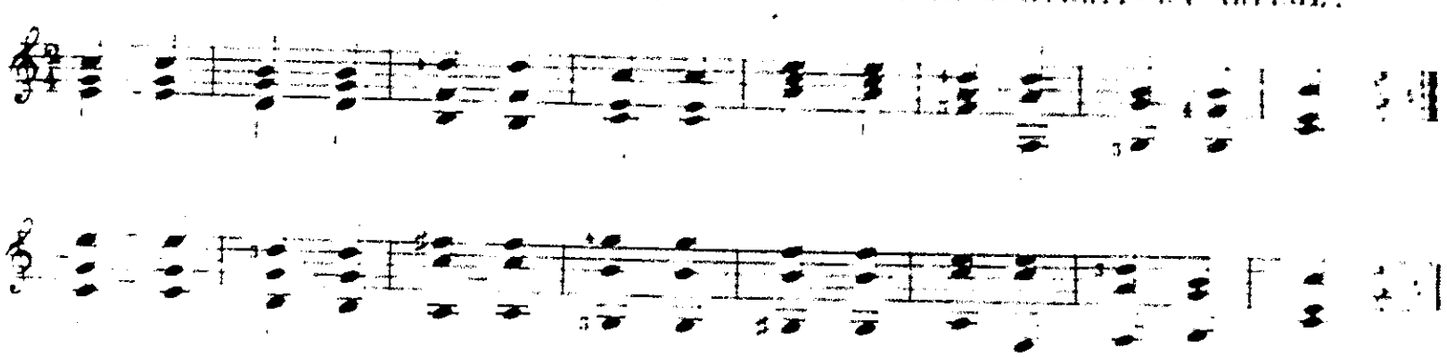
Mais si les doigts de la main gauche ne bougent pas, comme c'est convenu, la valeur des notes écrites avec précision donnera le résultat suivant.



281 On voit que les notes inférieures remplissent seules la mesure et qu'il en est de même des notes supérieures plus les silences. Ces deux séries peuvent donc être considérées comme indépendantes en quelque sorte l'une de l'autre quoique écrites sur une même portée. On pourrait noter ainsi tout arpège, mais l'usage est de ne les représenter que de la manière précédente.

LEÇON 35.

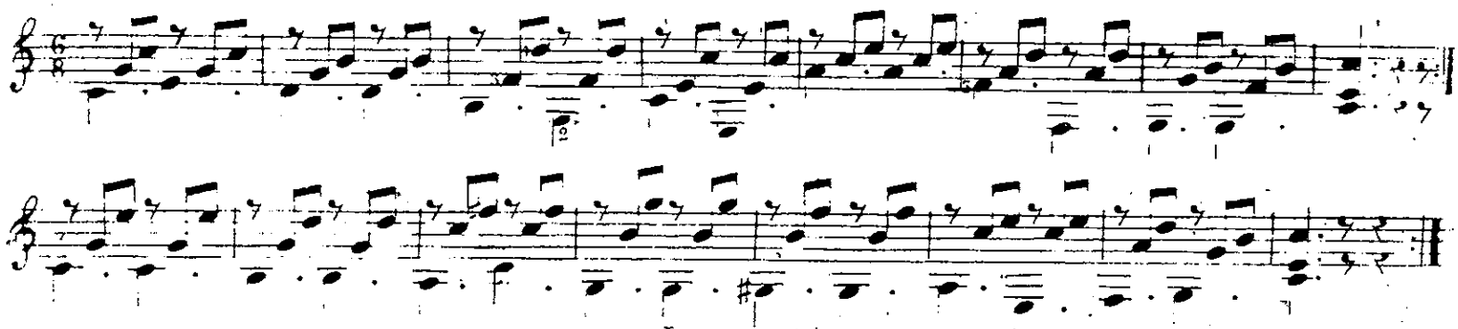
ACCORDS SIMULTANÉS À 3 NOTES QUI SERONT ENSUITE CONVERTIS EN ARPÈGE.



Leçon 36.

282. L'arpège peut être *simple* ou *double*; il est simple si les notes se succèdent sans se repéter, de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu.

283. M. G. Dans tout arpège on tient toutes les notes jusqu'à ce que la durée de la dernière soit entièrement terminée.

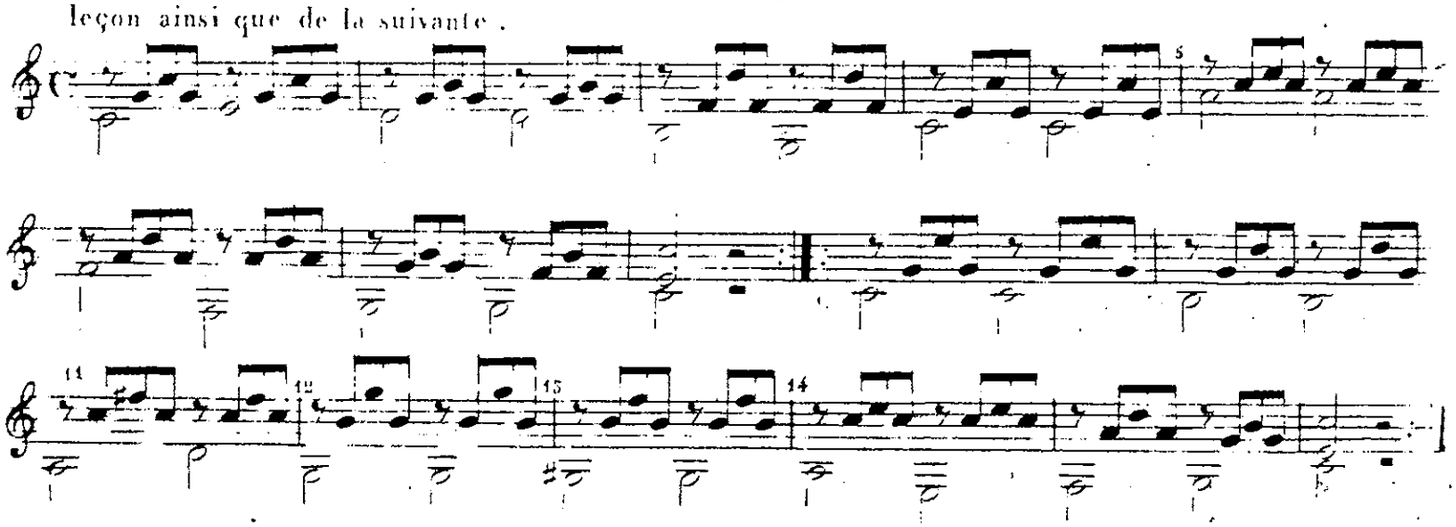


Leçon 37.

Accords en arpège double.

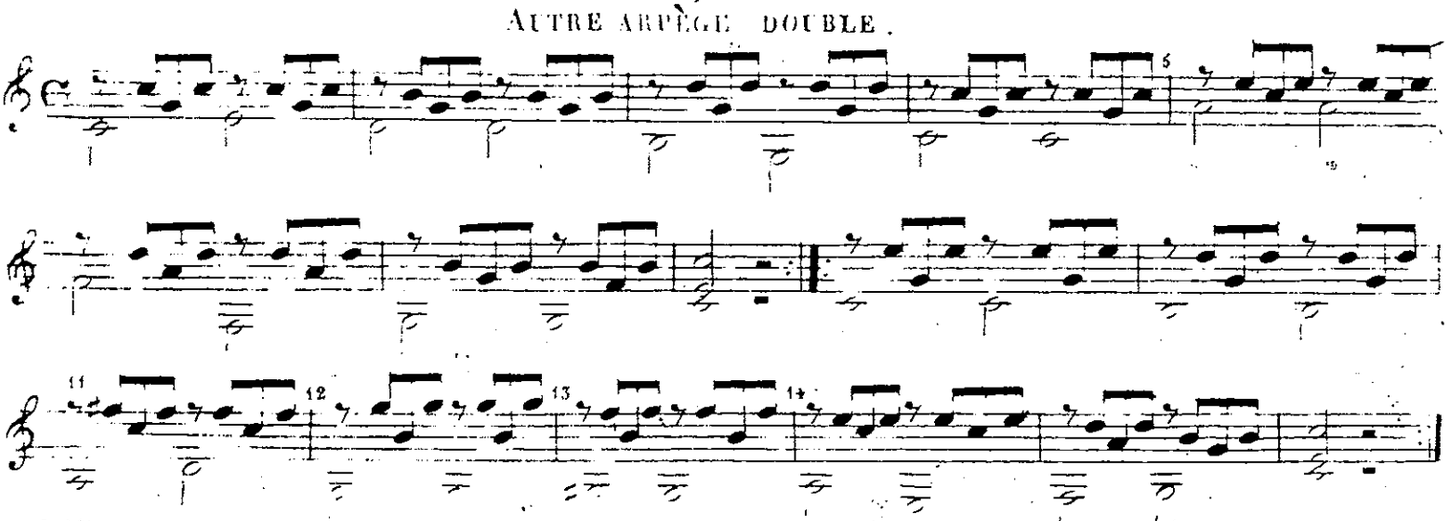
284. L'arpège est double lorsqu'une ou plusieurs notes sont repétées.

M. D. Les 3.e et 4.e doigt pinceront la corde aiguë aux mesures 5, 11, 12, 13 et 14 de cette leçon ainsi que de la suivante.



Leçon 38.

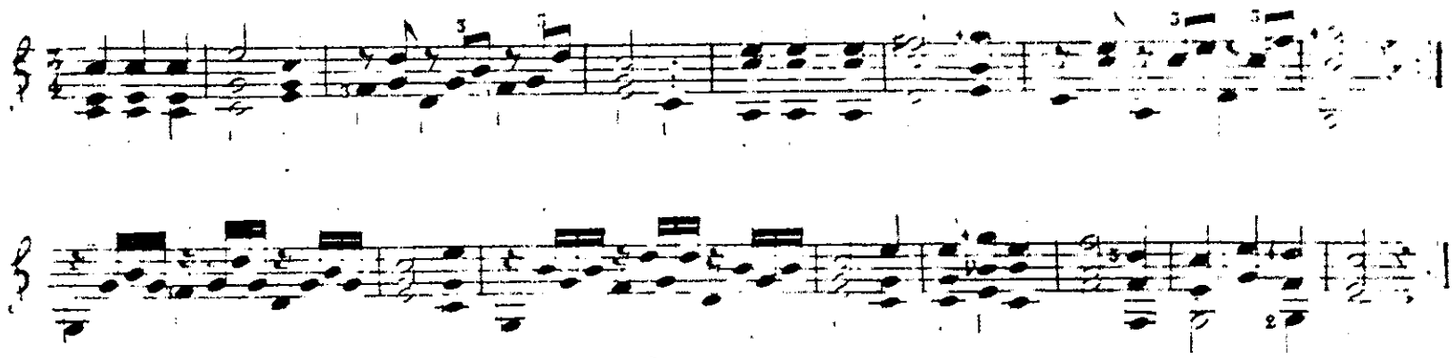
Autre arpège double.



L'élève repétera les deux leçons qui precedent jusqu'à ce qu'il soit parvenu à les exécuter à un mouvement vif.

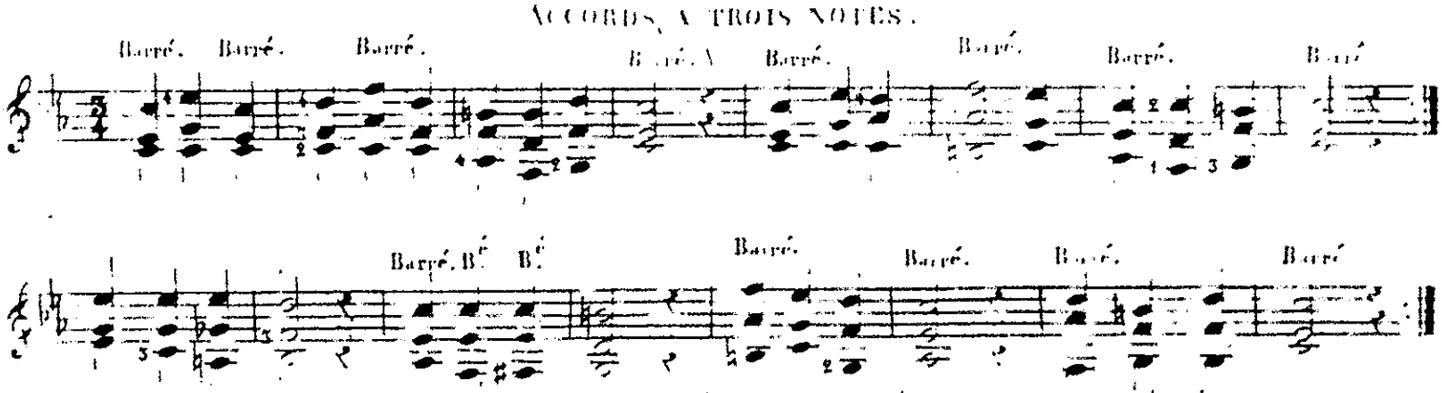
Leçon 39.

Pour exécuter les triolets de la 3e et 7e mesure on se rappellera ce qui a été dit à la 44e leçon.



Leçon 40.

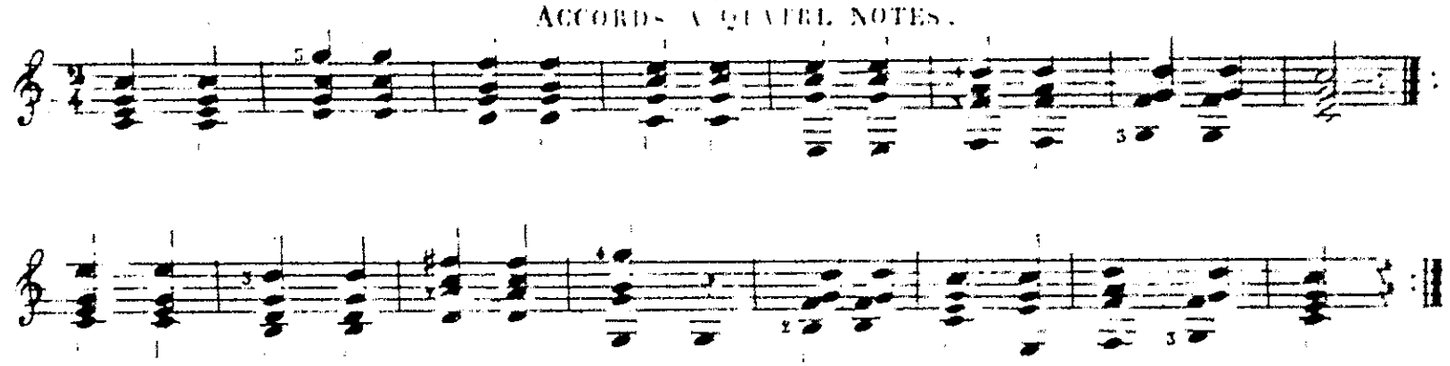
ACCORDS A TROIS NOTES.



Cette leçon ainsi que la 32e sera répétée tous les jours pendant qu'on apprendra les suivantes.

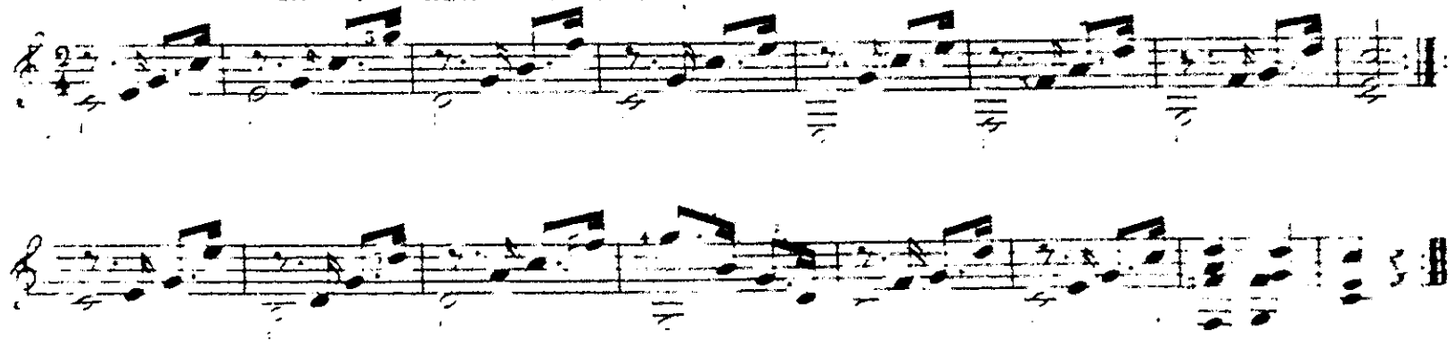
Leçon 41.

ACCORDS A QUATRE NOTES.



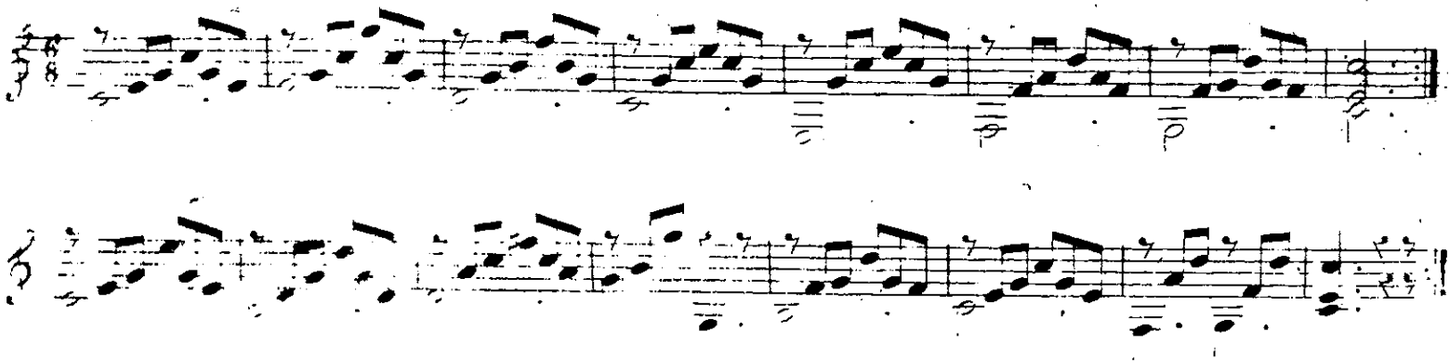
Leçon 42.

LES ACCORDS DE LA 41e LEÇON CONVERTIS EN ARPEGE SIMPLE.



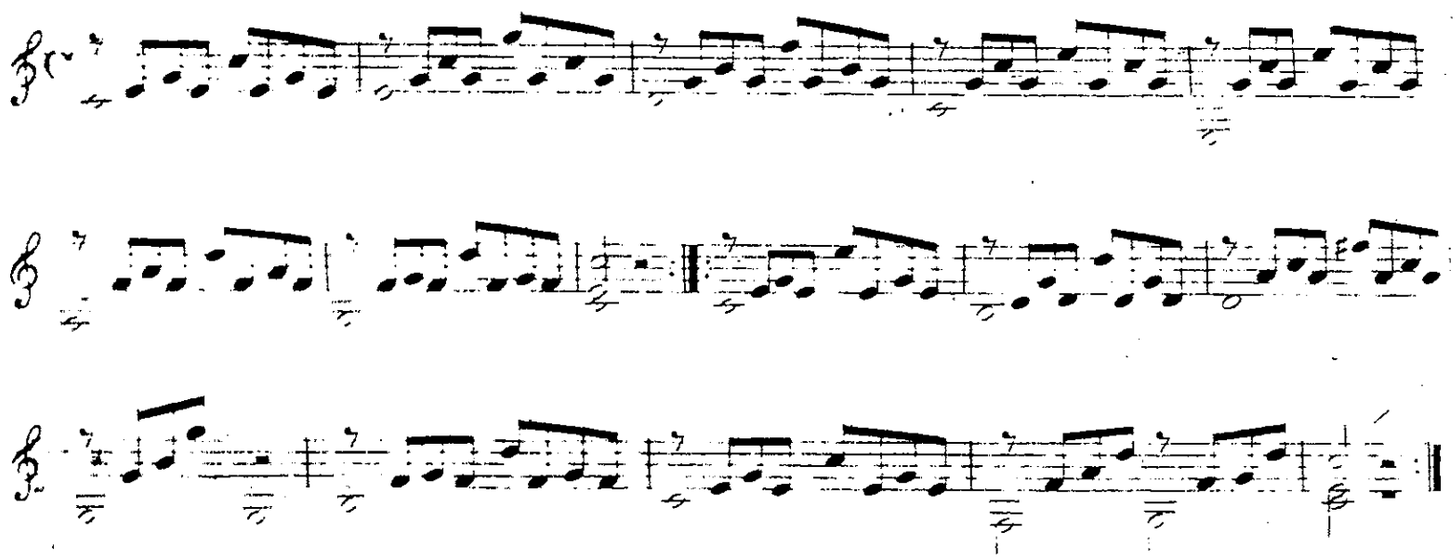
N.B. Les 4 doigts qui ont pincé les accords de la 41e leçon pinceront les mêmes notes dans cette leçon et les quatre suivantes.

Leçon 45.

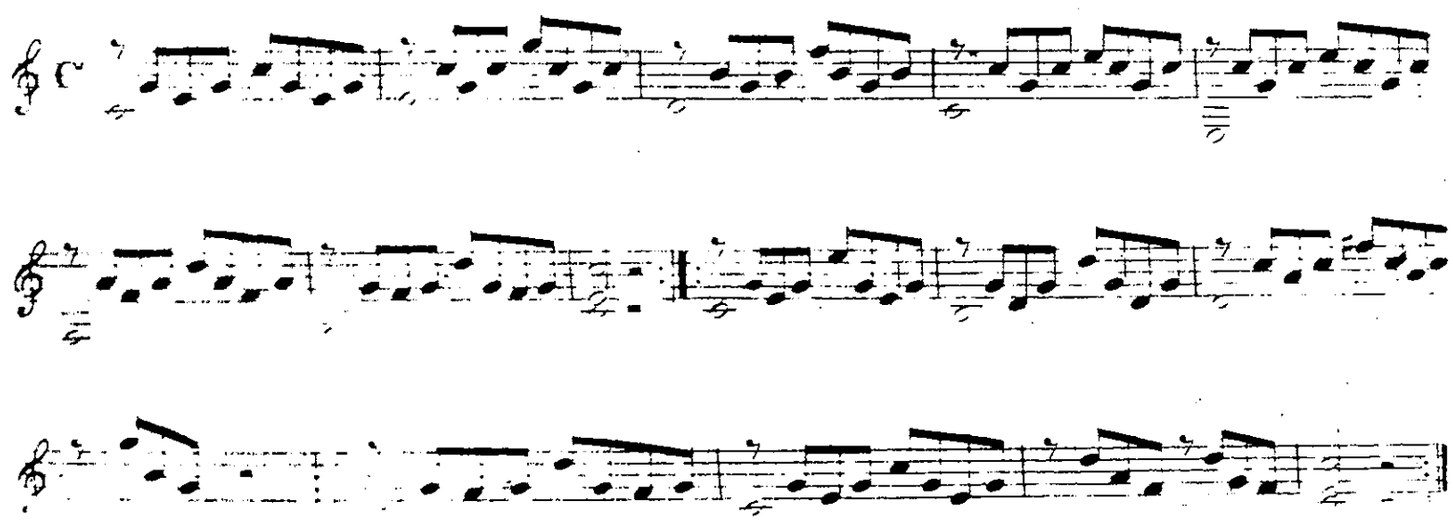


Leçon 44.

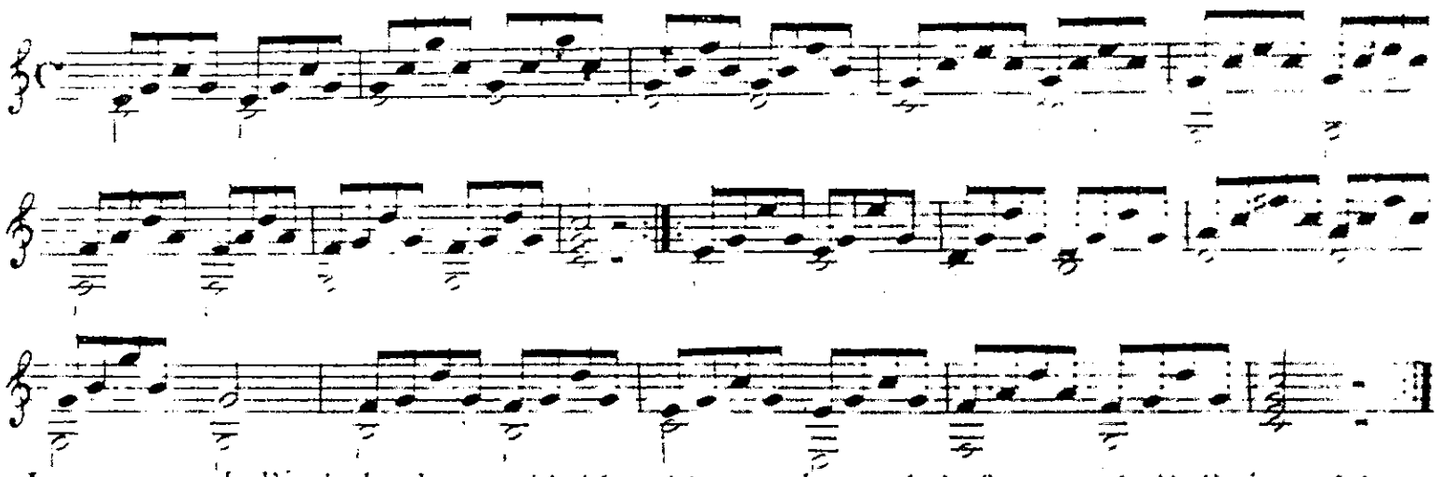
EN ARPEGE DOUBLE.



Leçon 45.

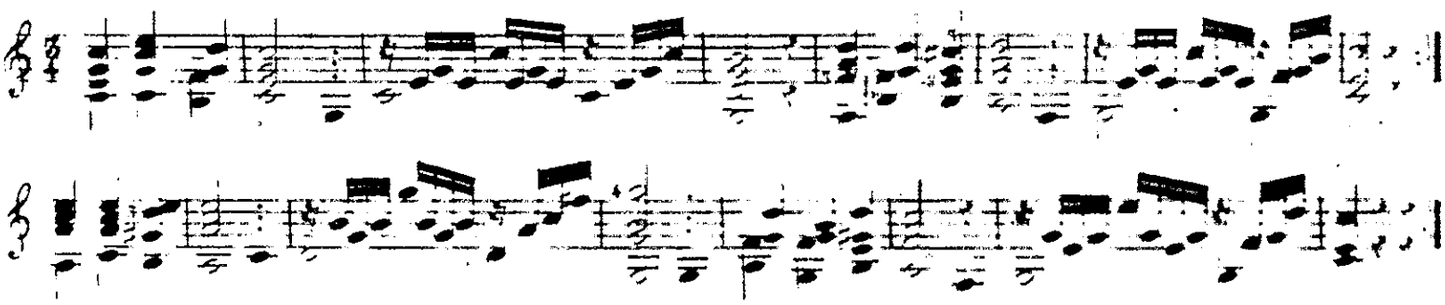


Leçon 46.

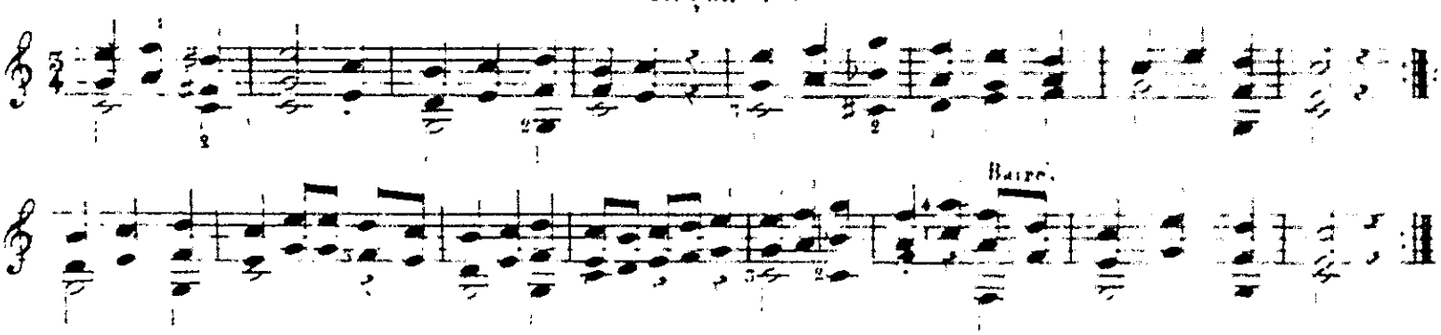


Je recommande l'étude des leçons 44, 45 et 46, pour donner de la force et de l'agilité aux doigts de la main droite.

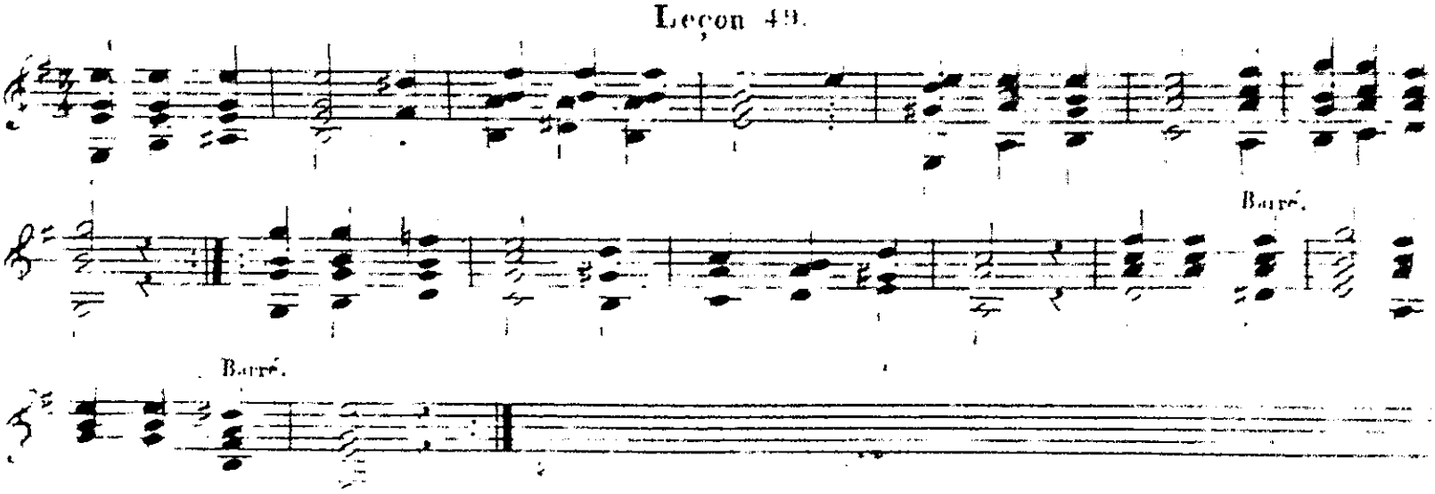
Leçon 47.



Leçon 48.



Leçon 49.



Article III. Accords à partie chantante.

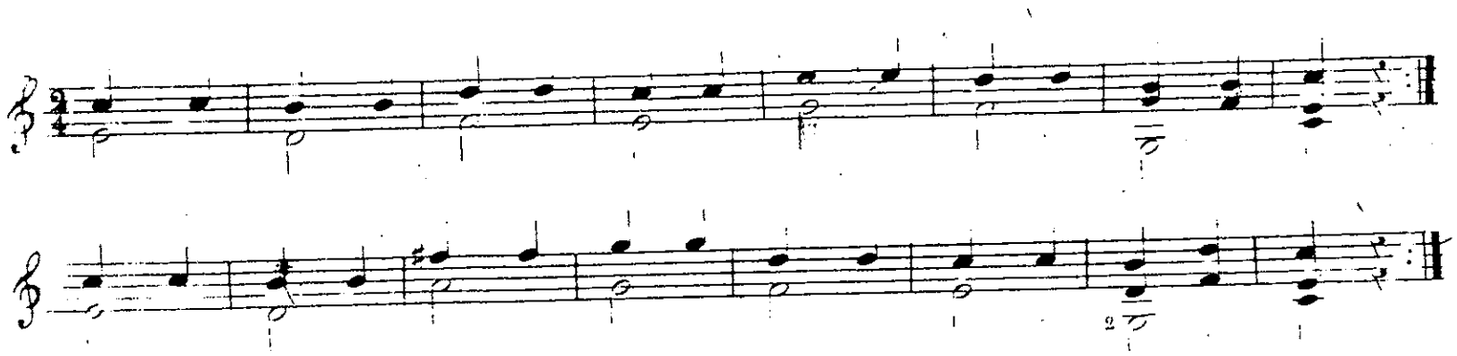
285. J'appelle ainsi la combinaison de deux ou plusieurs parties dont une se ment plus que les autres. Cette espèce diffère de la précédente en ce que les notes qui forment la partie chantante ont un mouvement libre qui n'est en aucune manière assujetti à l'ordre uniforme de l'arpège.

286. M. G. Dans un accord à partie chantante on sacrifie tout au doigter des notes de plus grande valeur, quand même il faudrait déroger momentanément aux principes généraux du doigter.

287. M. D. C'est une règle générale que dans cette espèce d'accords aucun doigt, excepté le pouce, ne doit pincer deux fois de suite une même corde.

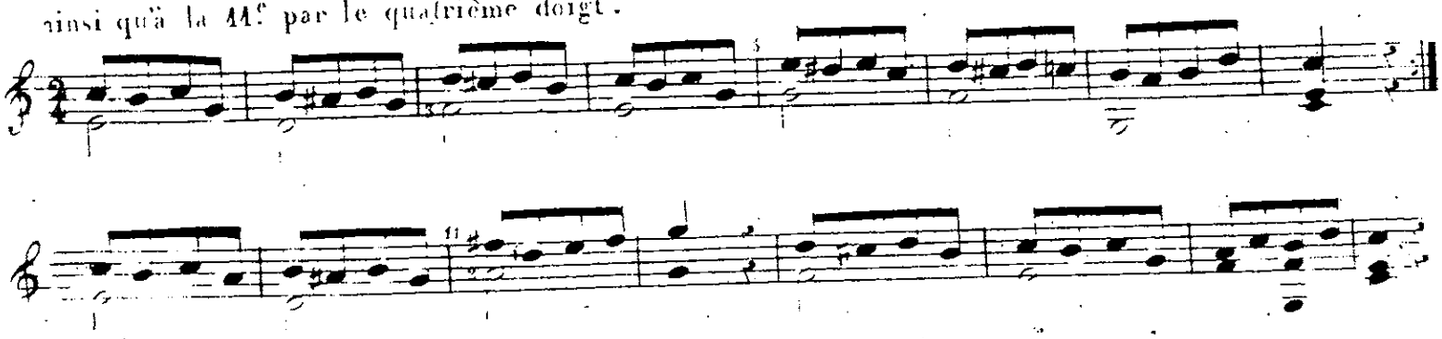
Leçon 50.

288. M. D. La première de deux notes à faire sur une même corde sera pincée sur la troisième par le premier doigt, sur la deuxième par le second doigt, sur la chanterelle par le troisième; la deuxième note sera pincée par le doigt le plus voisin de celui qui est spécialement affecté à cette corde.

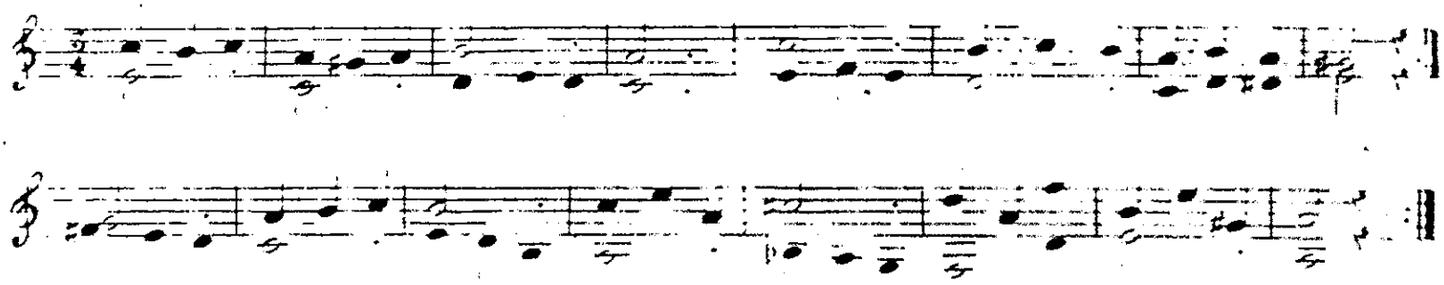


Leçon 51.

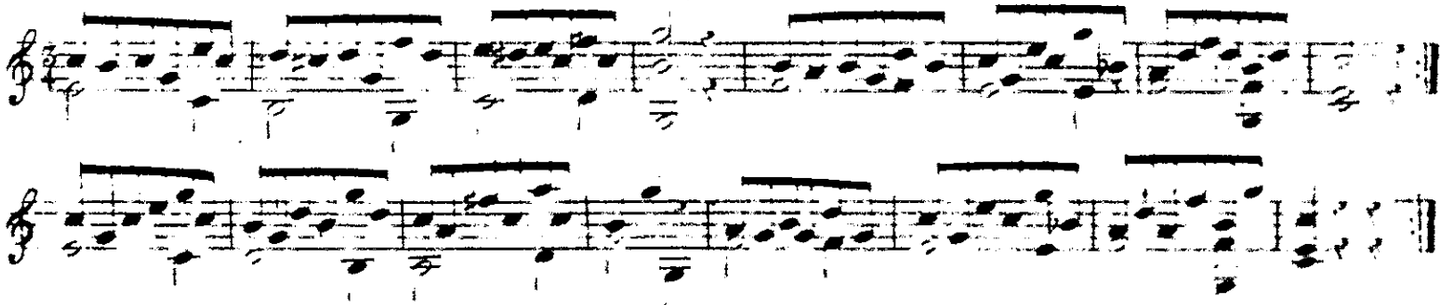
M. D. La première note de chaque mesure sera pincée par le deuxième doigt, et à la 5e mesure ainsi qu'à la 11e par le quatrième doigt.



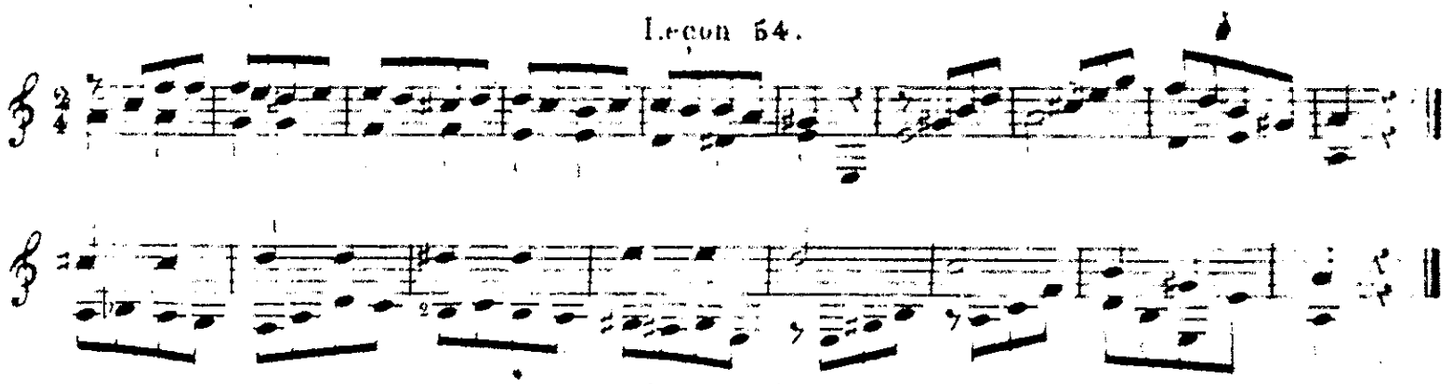
Leçon 52.



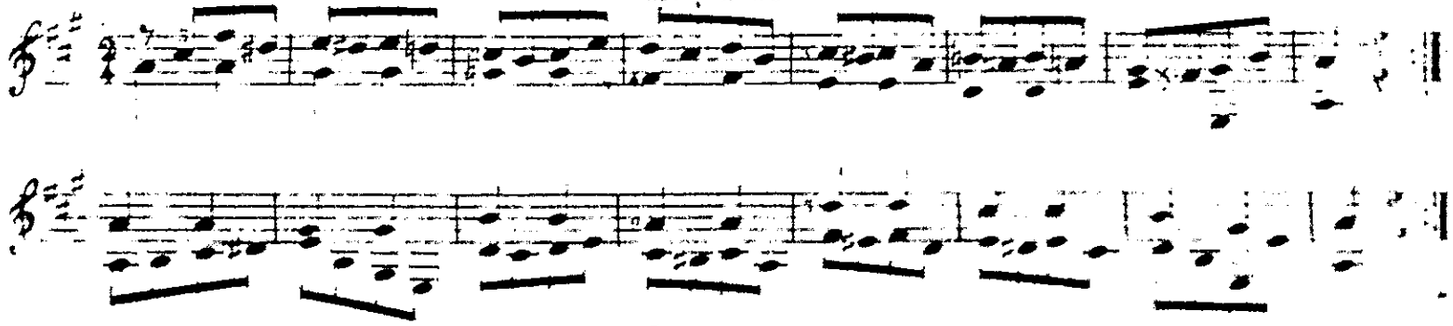
Leçon 53.



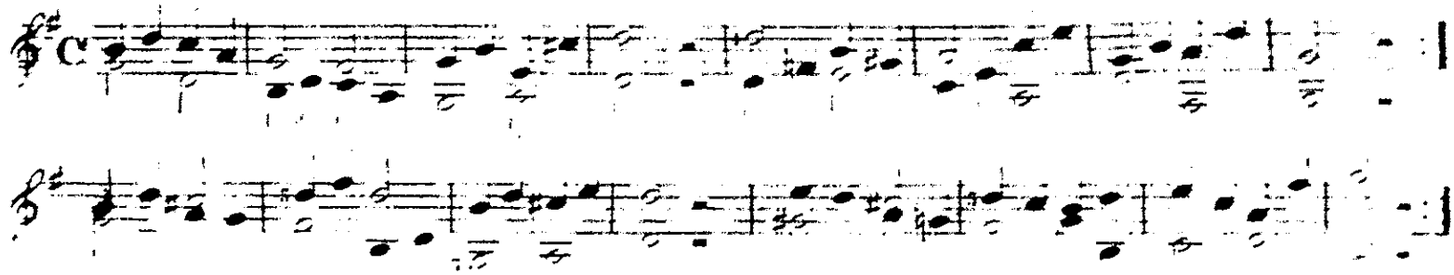
Leçon 54.



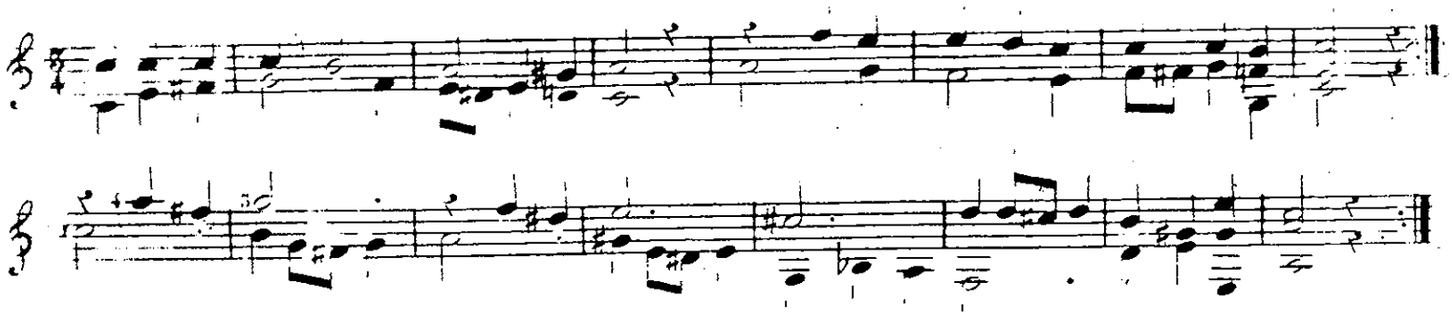
Leçon 55.



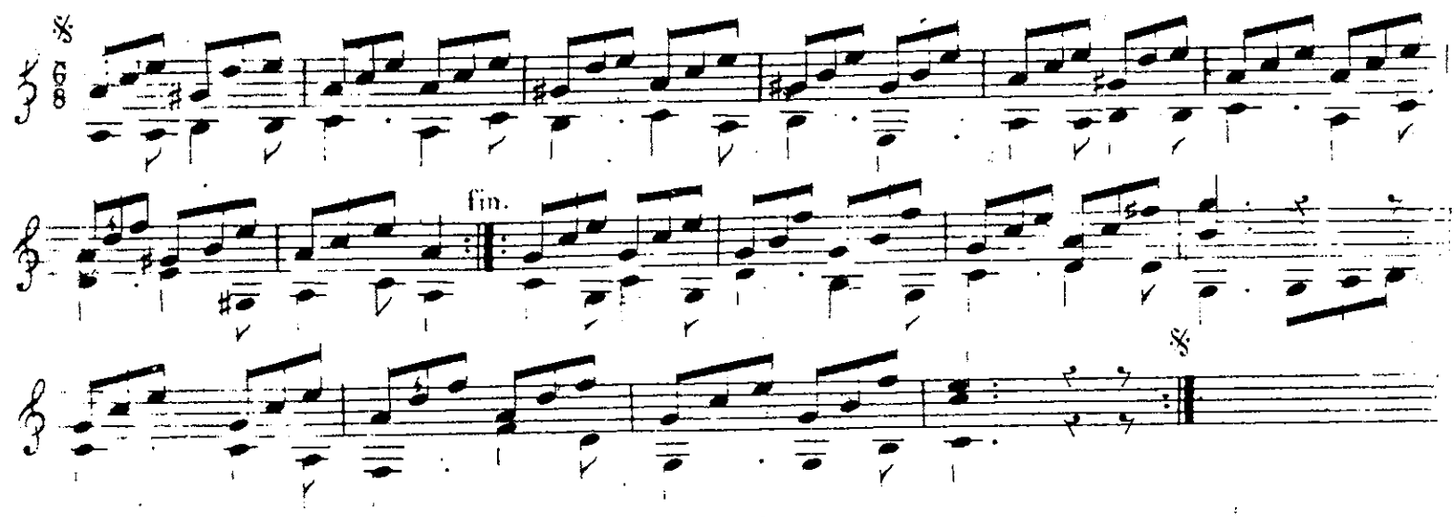
Leçon 56.



Leçon 57.

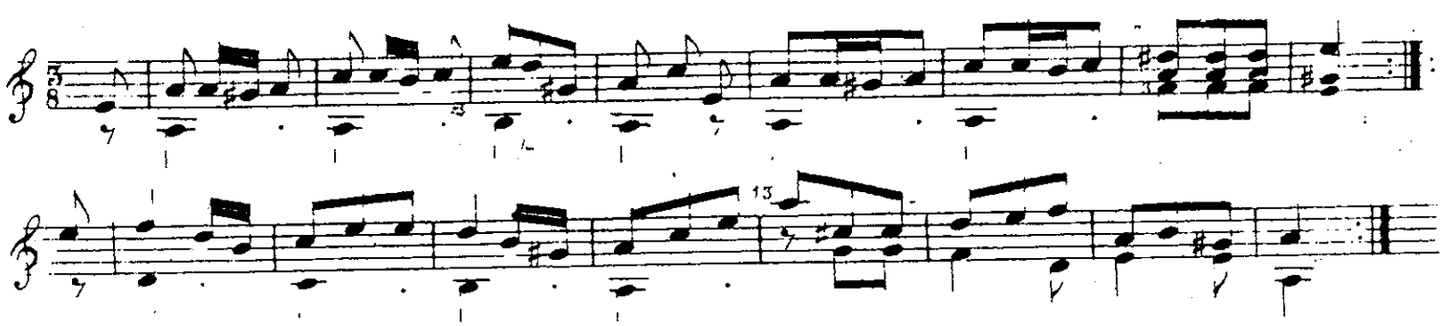


Leçon 58.

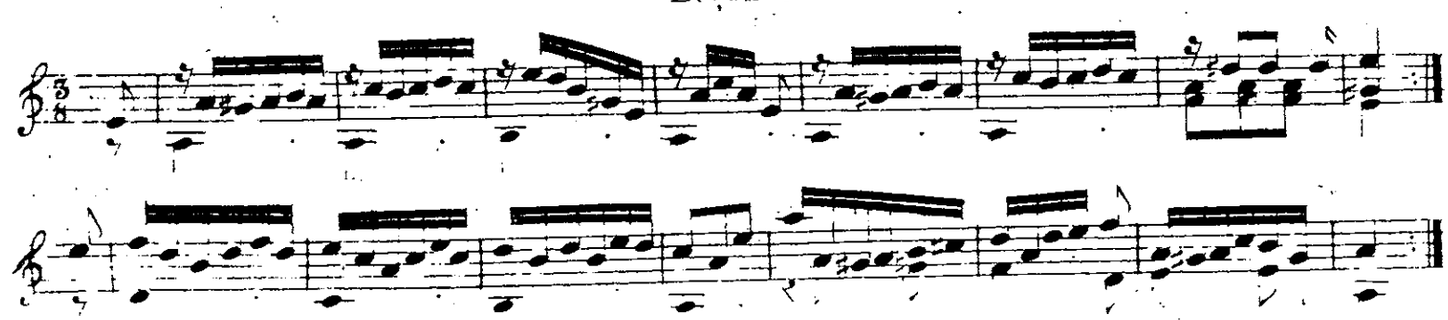


Leçon 59.

289. M. D. Aucun doigt ne pincera deux fois de suite une même corde excepté à la 7.e et 13. mesure.

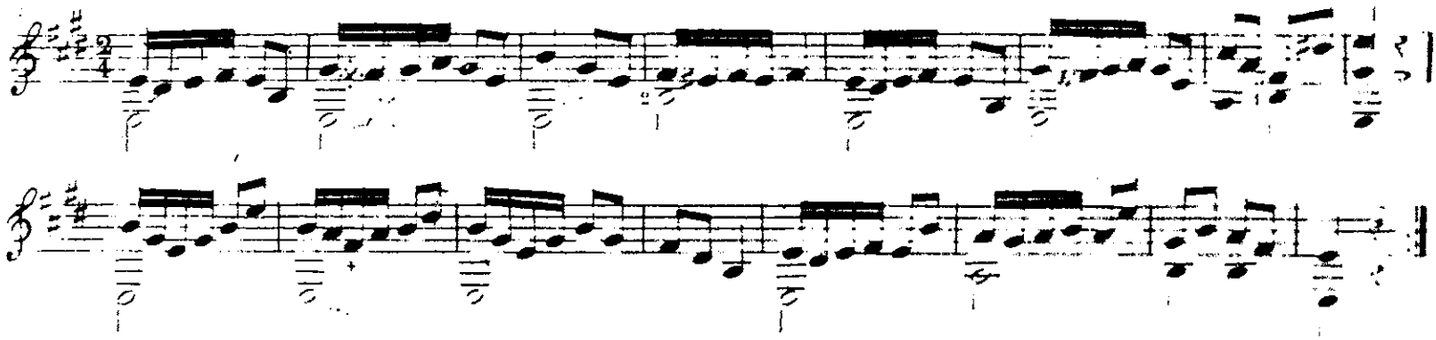


Leçon 60.



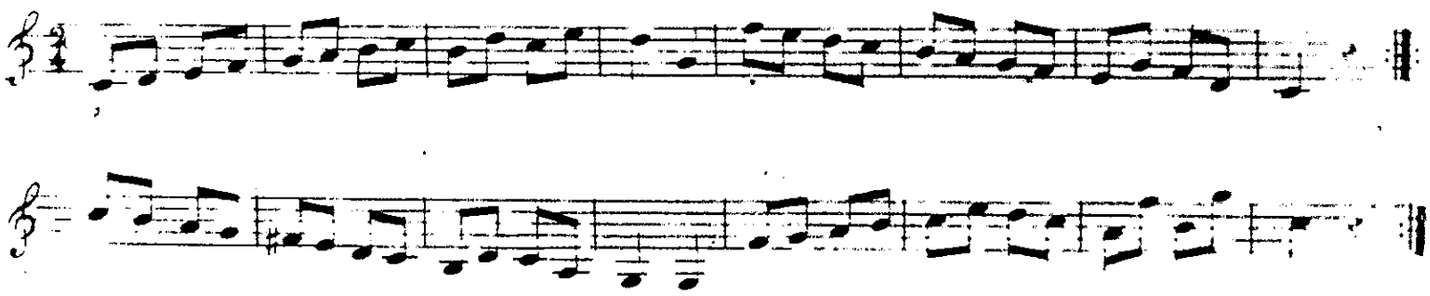
Leçon 61.

Conformément au principe établi au § 289, les 4.e 3.e et 2.e cordes seront pincées par les mêmes doigts et dans le même ordre que l'ont été les 3.e 2.e et chanterelle à la leçon 60.



Leçon 62.

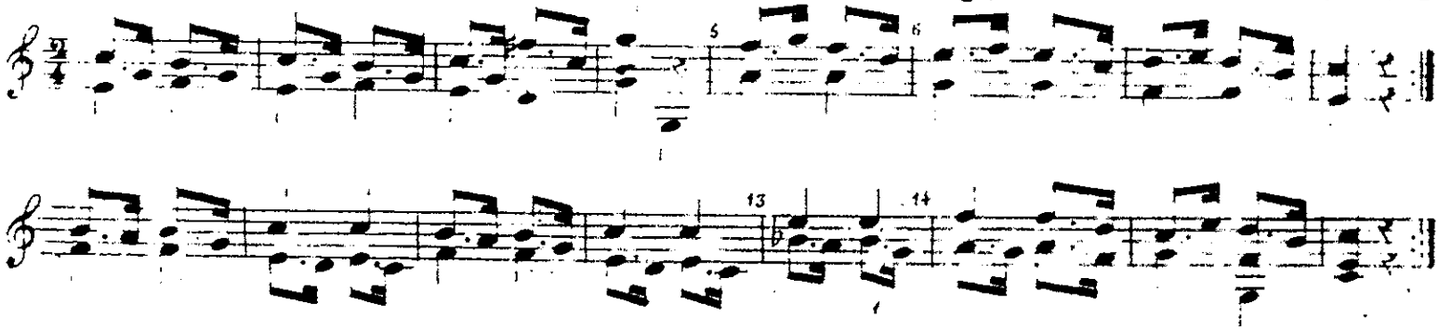
290. M.D. On acquerra plus d'agilité si, pour faire des gammes, on se sert du 1.er et du 3.e doigt au lieu du 1.er et du second. Exécutez ainsi la leçon suivante que je place ici pour apprendre cette nouvelle manière. La 1.re et 3.e note de chaque mesure, excepté l'avant-dernière, seront pincées par l'index



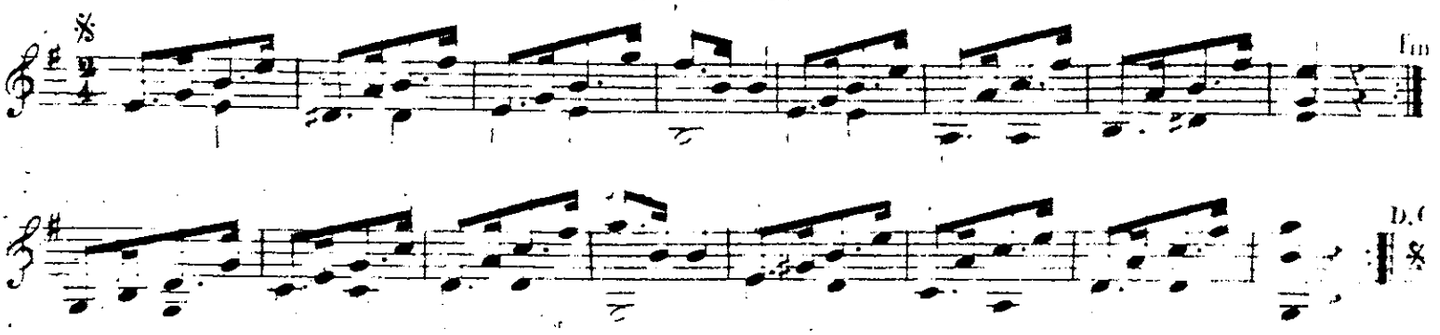
Leçon 63.

NOTES POINTÉES.

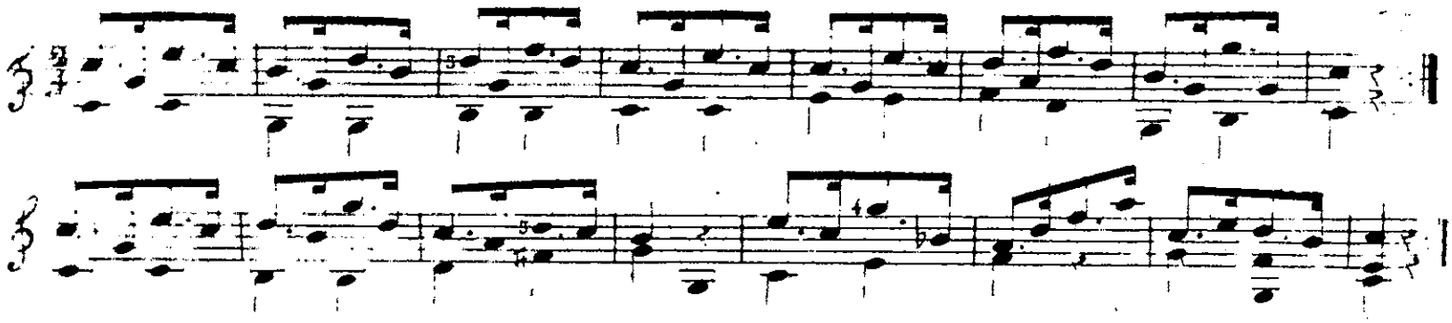
M.D. À la 5.e et 6.e mesure pincez alternativement, avec le 2.e et 3.e doigt; à la 13.e et 14.e avec le 1.er et le 2



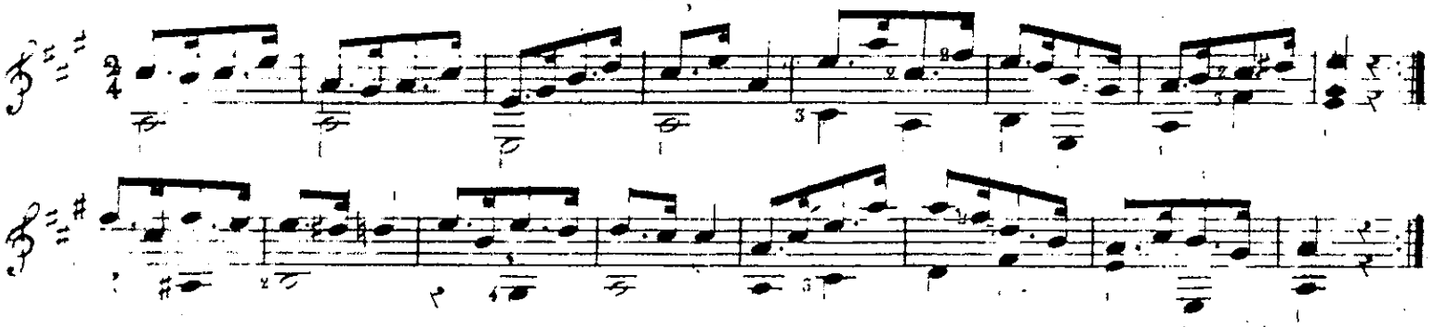
Leçon 64.



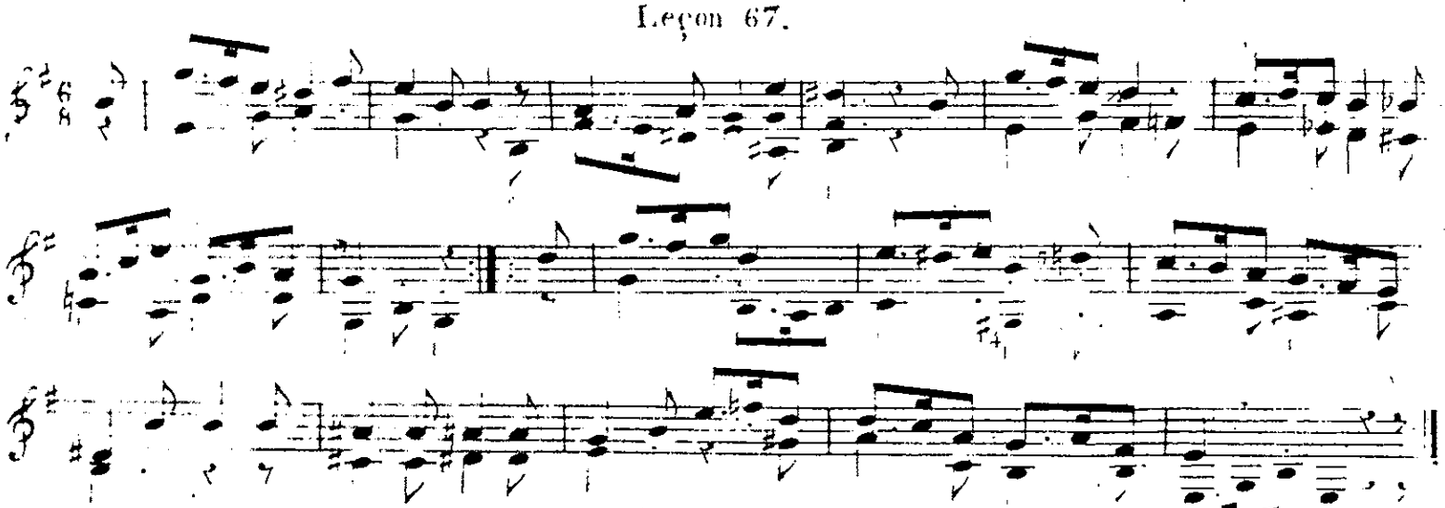
Leçon 65.



Leçon 66.

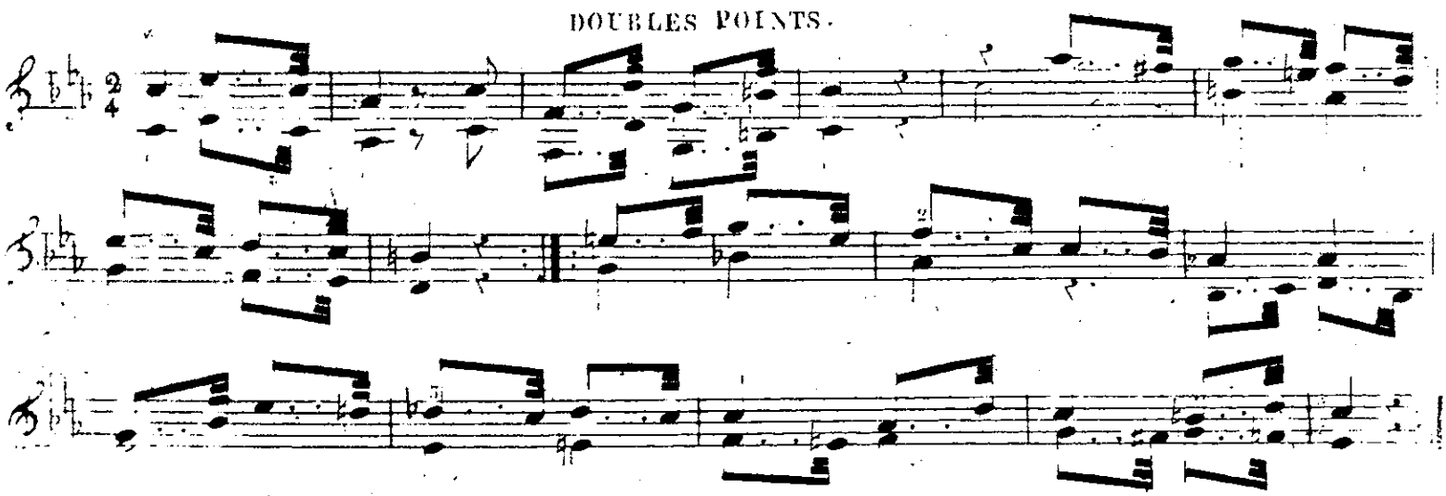


Leçon 67.

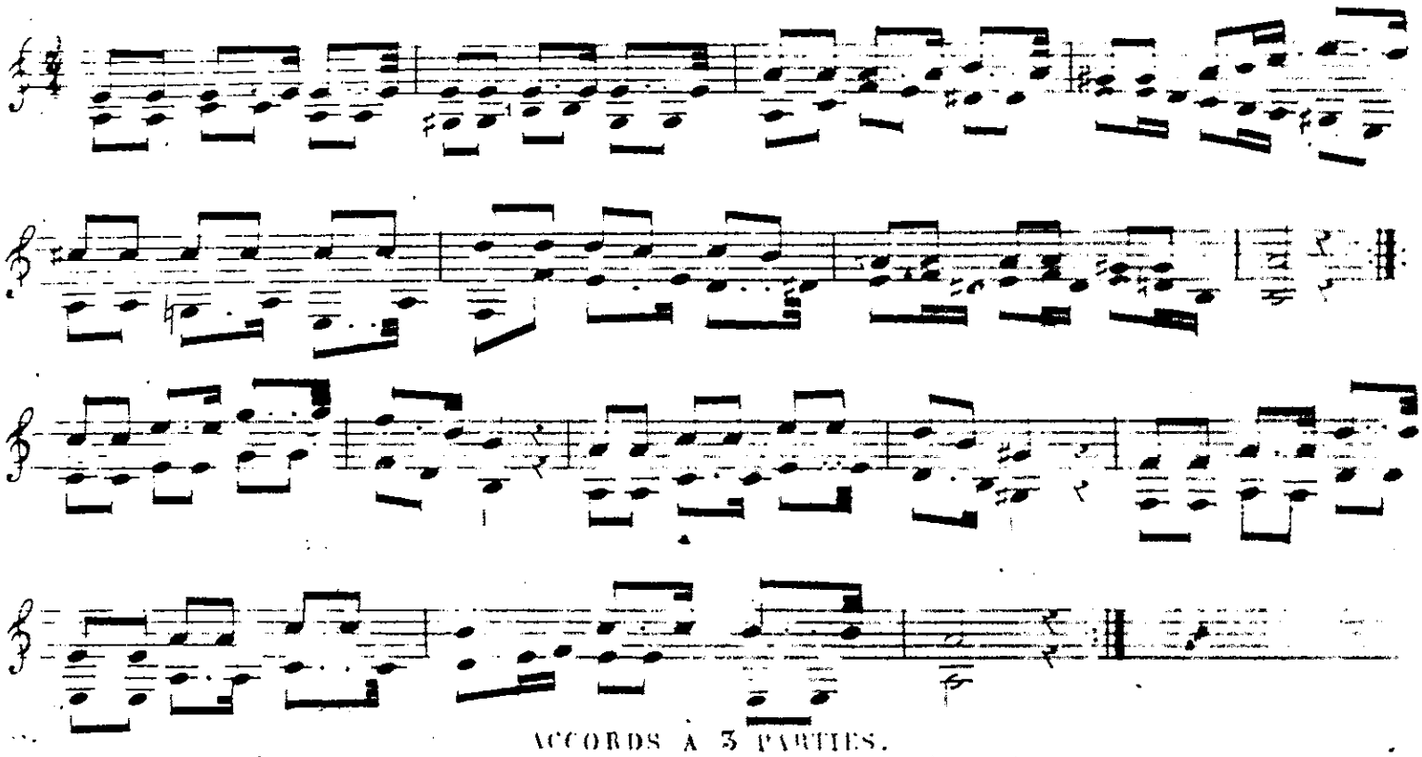


Leçon 68.

DOUBLES POINTS.



Leçon 69

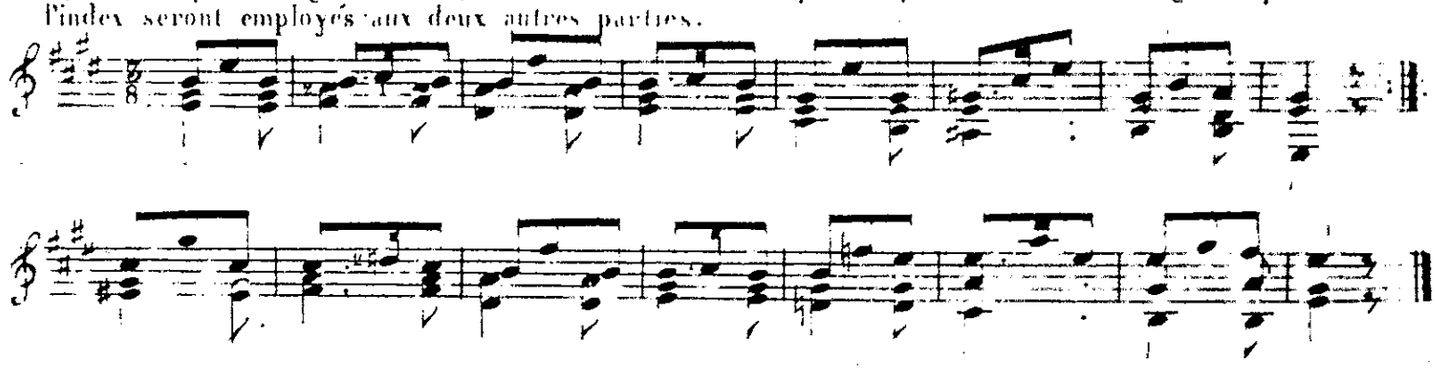


ACCORDS À 3 PARTIES.

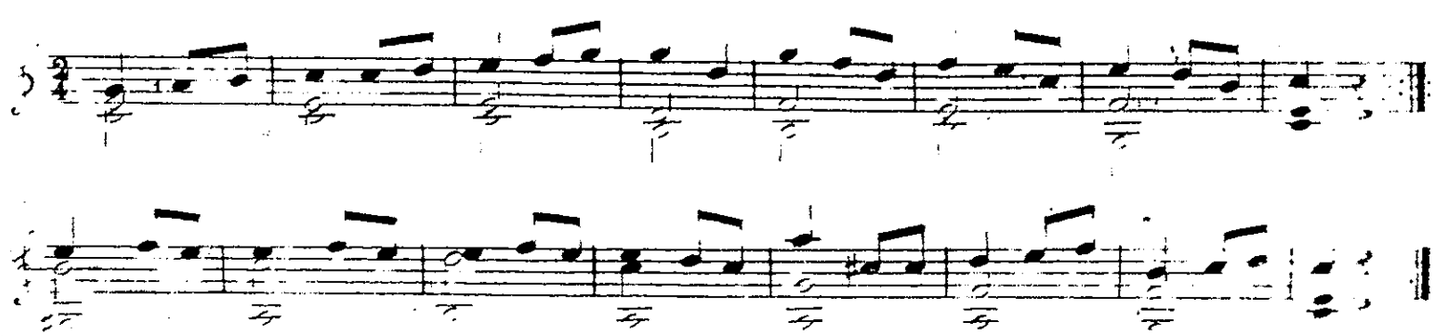
291. M. D. On tâchera de donner plus de force au doigt qui exécute la partie la plus chantante, afin de la faire ressortir par-dessus toutes les autres, soit que le chant se trouve à la basse, au medium ou au dessus.

Leçon 70.

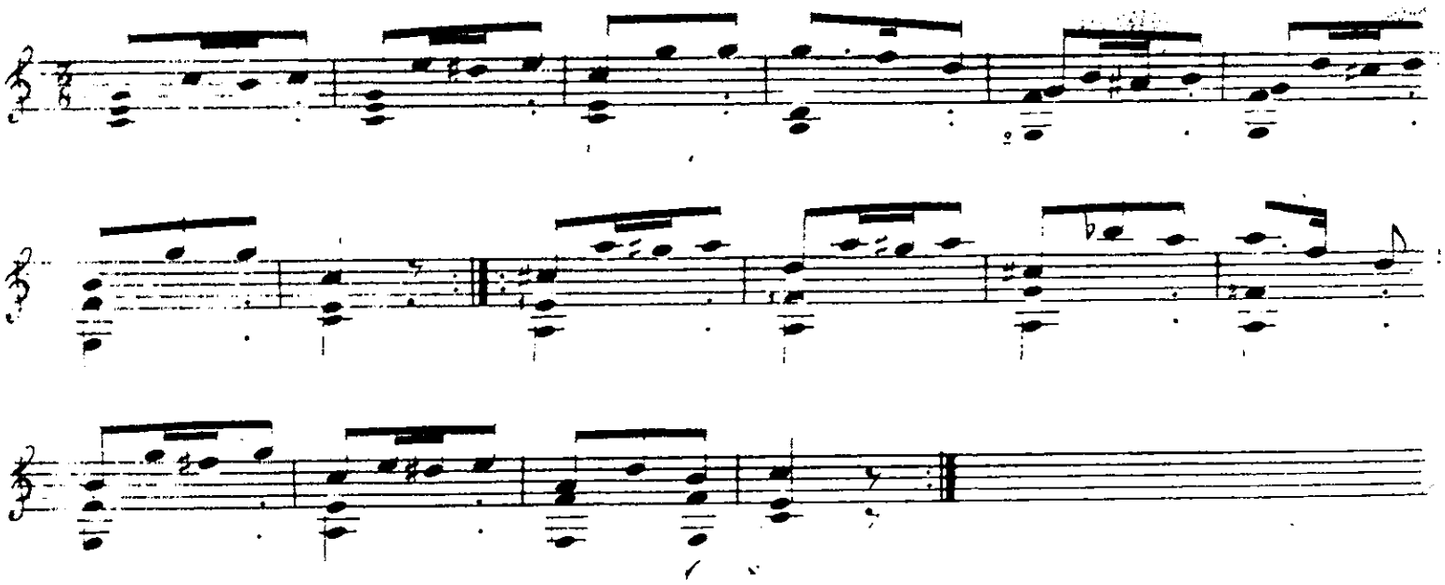
M. D. La partie aiguë des leçons 70, 71 et 72 sera pincée par le 2e et 3e doigt; le pouce et l'index seront employés aux deux autres parties.



Leçon 71.

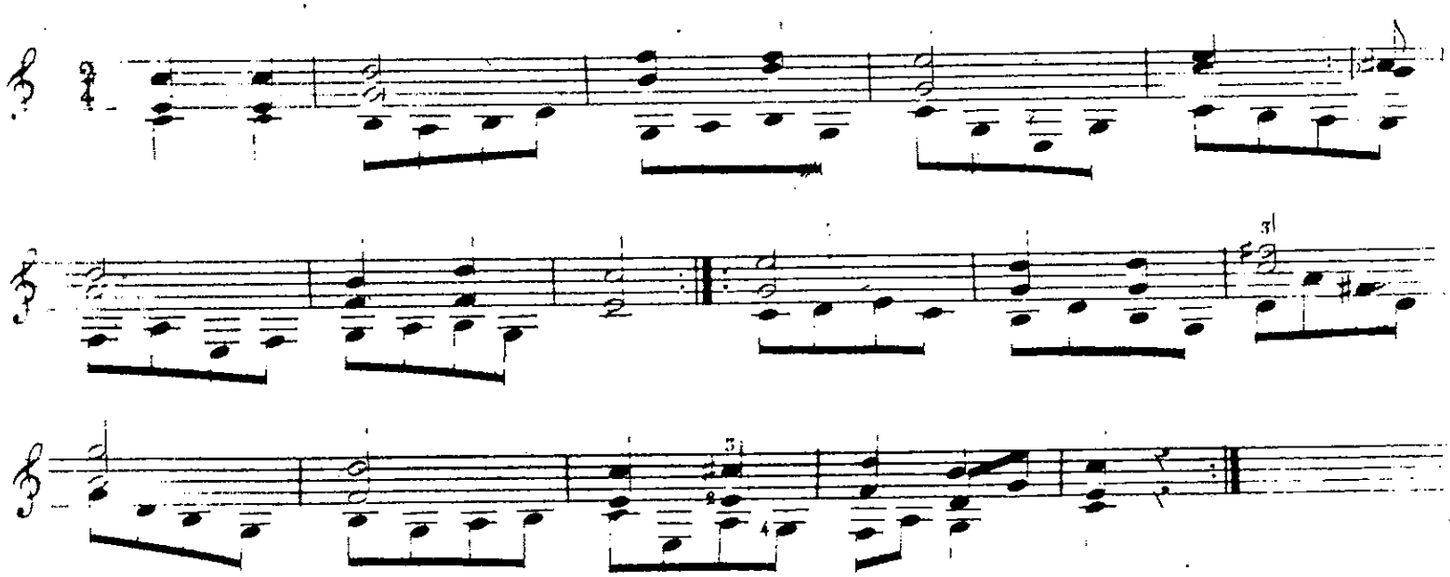


Leçon 72.

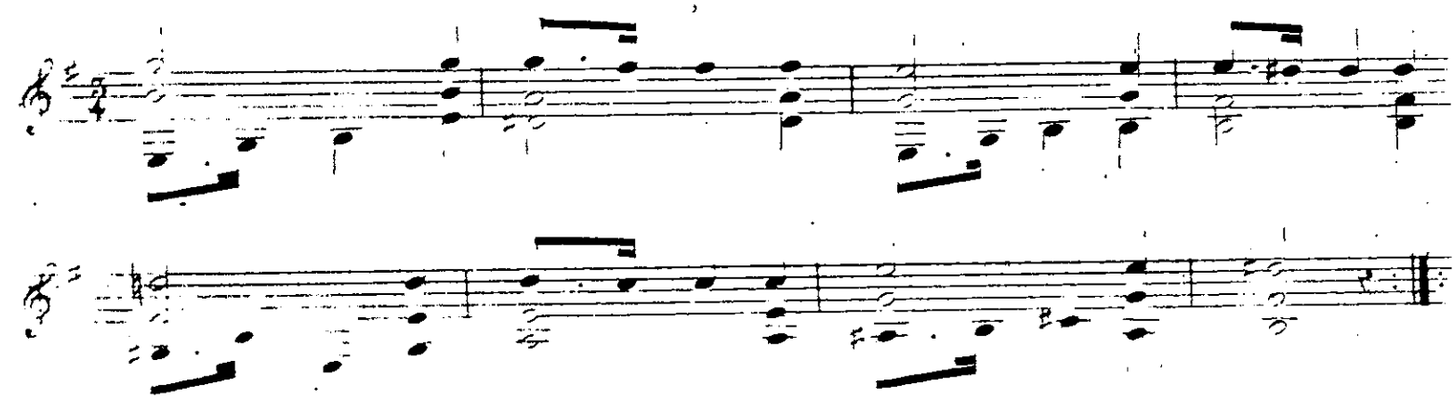


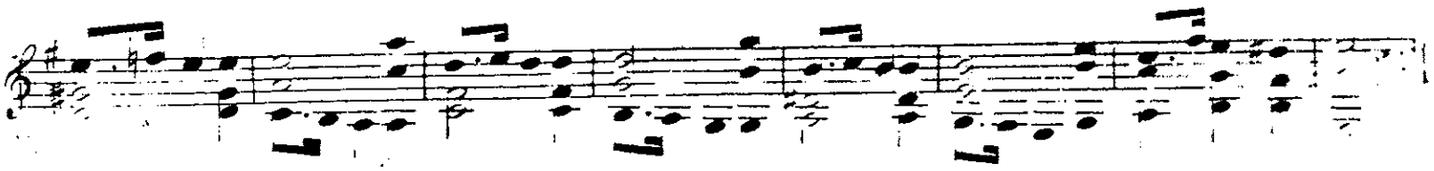
Leçon 73.

M. D. Le pouce seul pincera la partie grave des leçons 73 et 74.



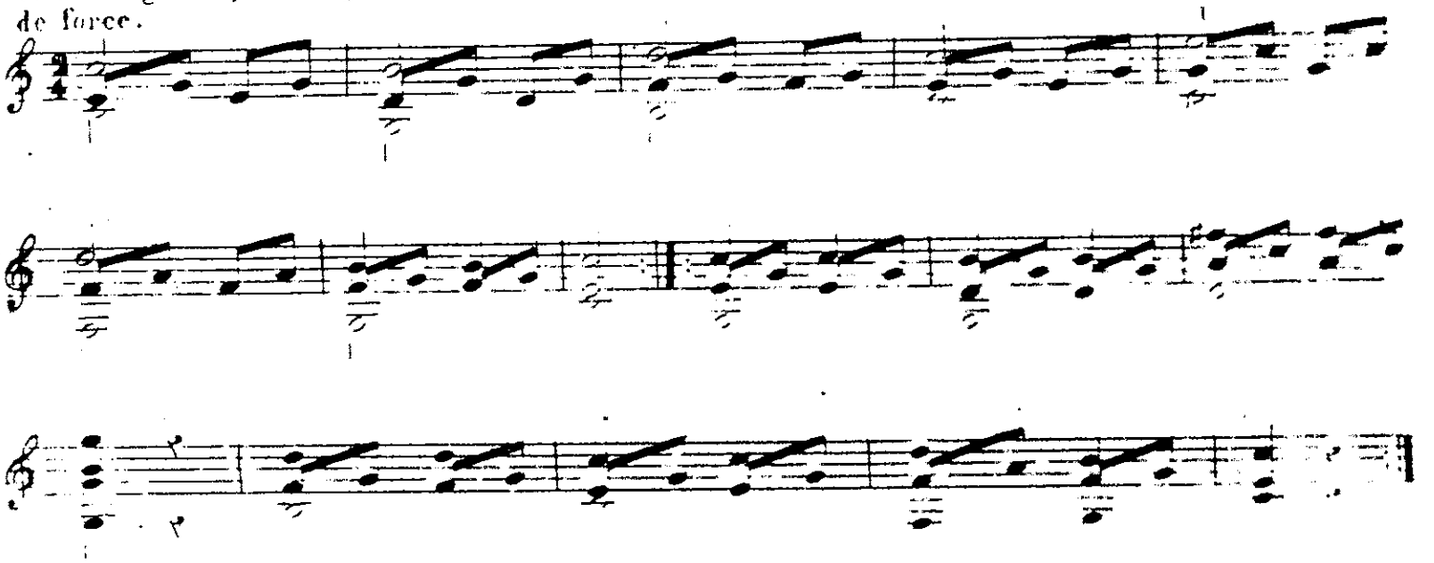
Leçon 74.



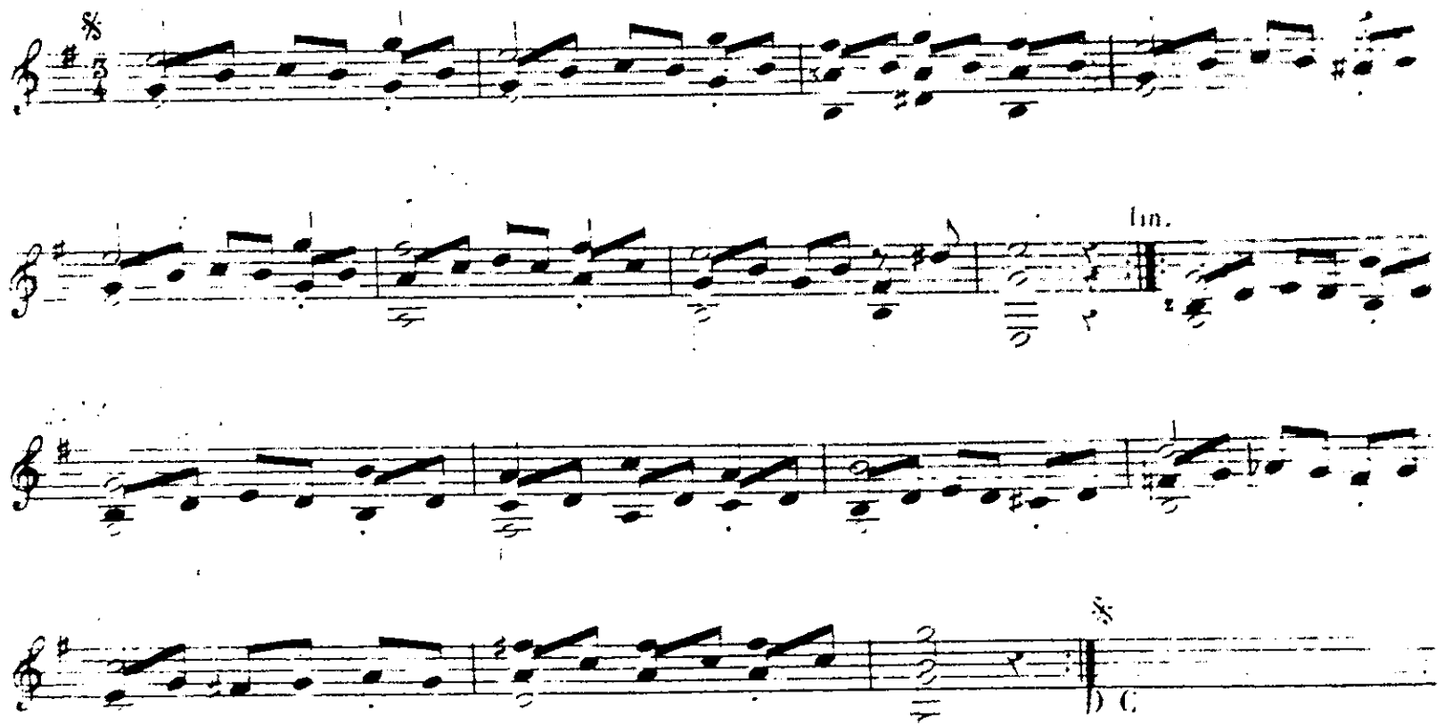


Leçon 75

M. D. Dans cette leçon et la suivante les notes du médium seront pincées *faiblement* par le 1. et 2. doigt; la partie aiguë le sera *fortement* par le 3. doigt, et la basse par le pouce avec moins de force.

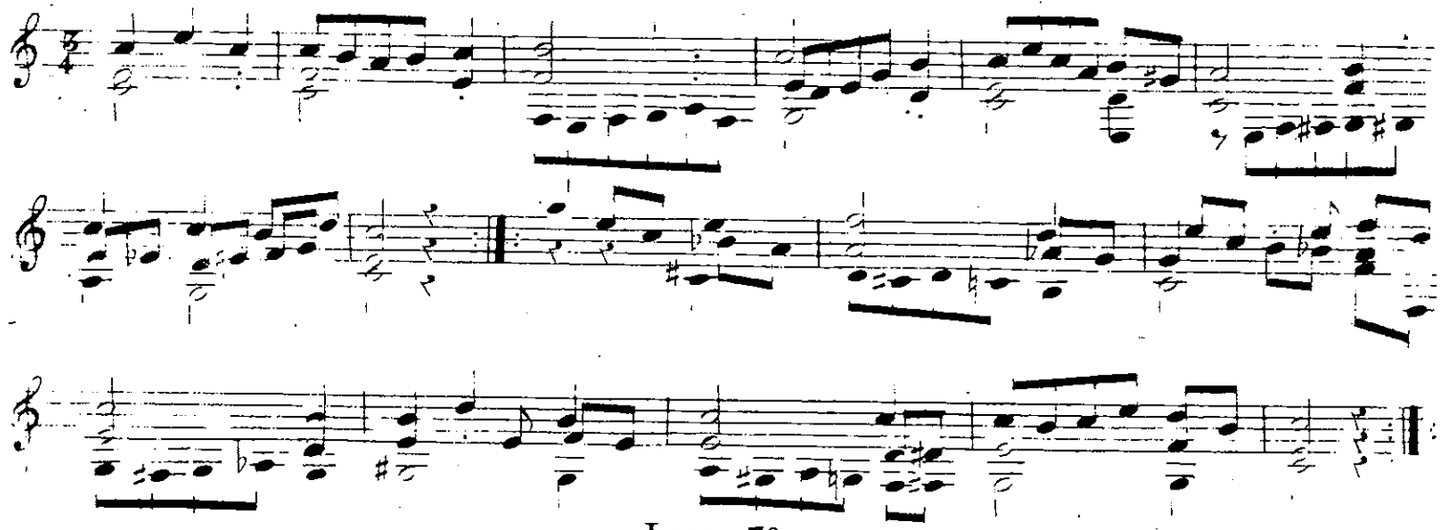


Leçon 76



Leçon 77.

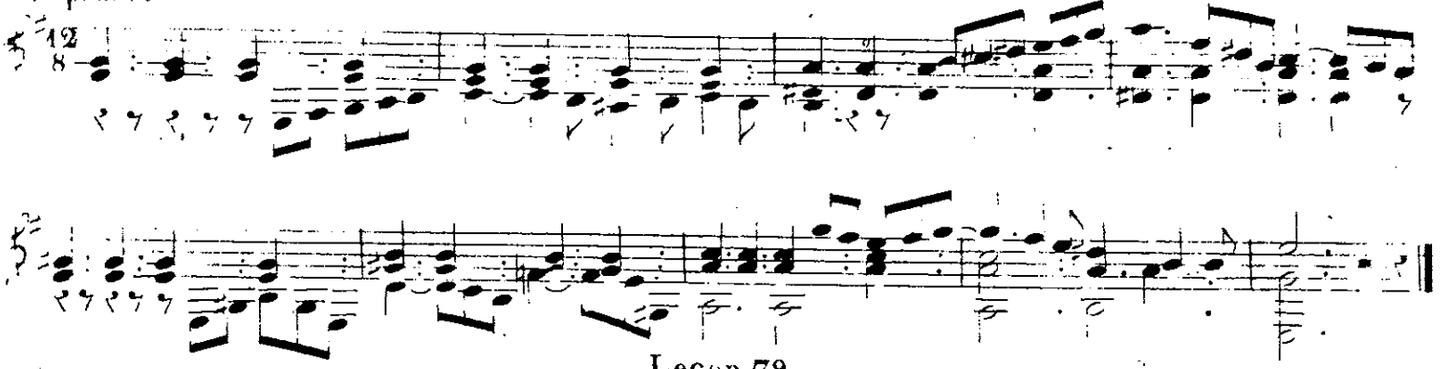
Appliquez ici à chacune des parties alternativement les règles établies à la leçon 50 et au § 291.



Leçon 78.

LIAISON.

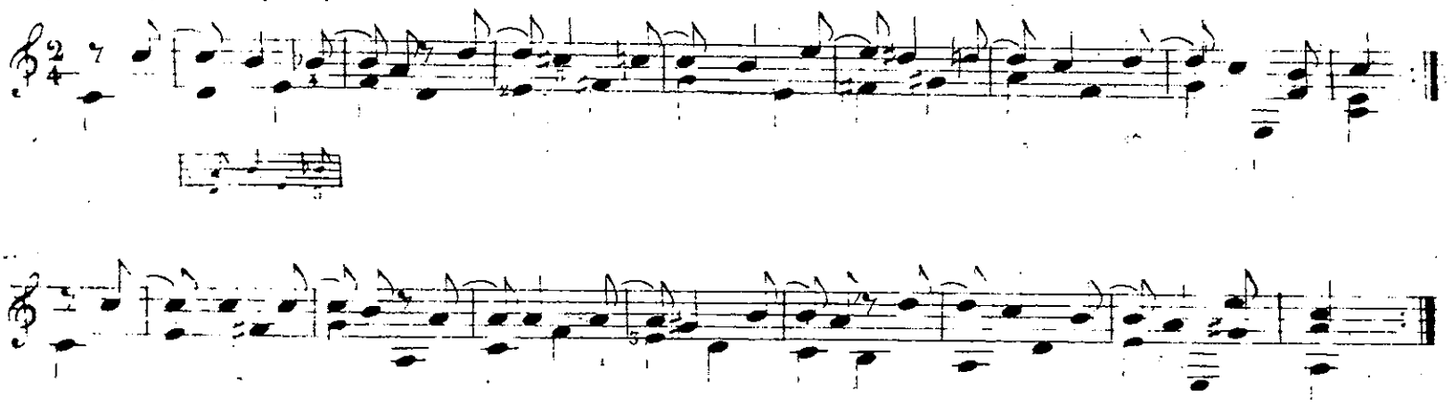
M. D. La partie intermédiaire sera pincée par le 1.er et le 2.e doigt, le chant par le 3.e la basse par le pouce.



Leçon 79.

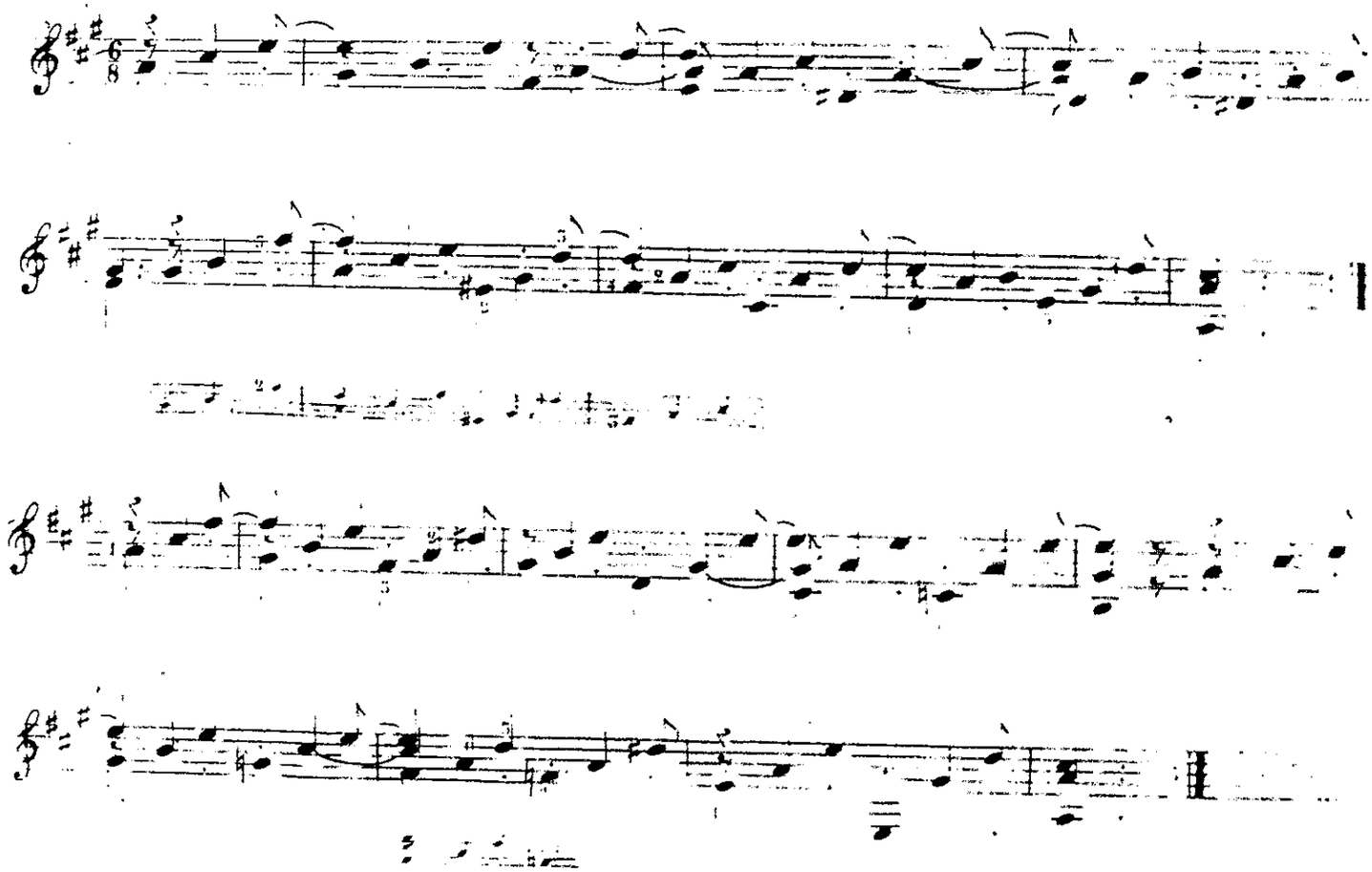
292. Les syncopes obligent souvent à altérer l'ordre établi au § 37 pour le placement des doigts de la main gauche. Il faut dès le commencement du passage prévoir le doigter que nécessitent non seulement les syncopes mais les notes suivantes.

293. Les portées intermédiaires à petites notes indiquent les doigts qui feraient le passage s'il n'y avait pas de syncopes.



Leçon 80.

Accords en arpège simple et à partie chantante écrits et exécutés, à cause des syncopes, comme s'ils étaient à trois parties.



ARTICLE IV. ACCORDS A MOUVEMENT LIBRE.

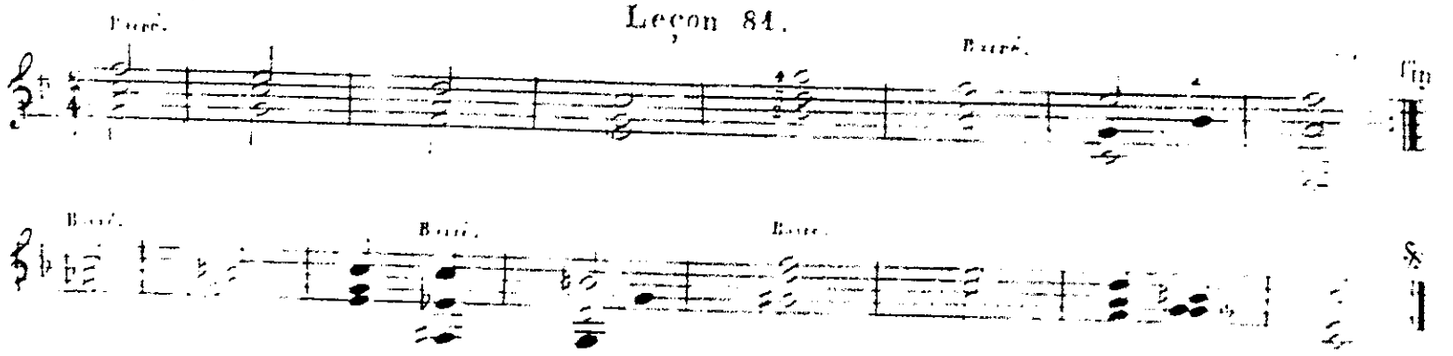
294. Ce serait ici le lieu de parler des accords à mouvement libre annoncés au § 274; mais, comme il serait difficile de les comprendre sans la connaissance préliminaire des 3 *Positions* de l'accord parfait, ce ne sera qu'après avoir établi cette théorie importante que je traiterai de la 4e espèce d'accords.

ARTICLE V. BARRÉ.

295. J'ai déjà expliqué (§ 277) la manière de former le barré, mais je lui consacre maintenant un article particulier à cause de son importance et de son fréquent usage.

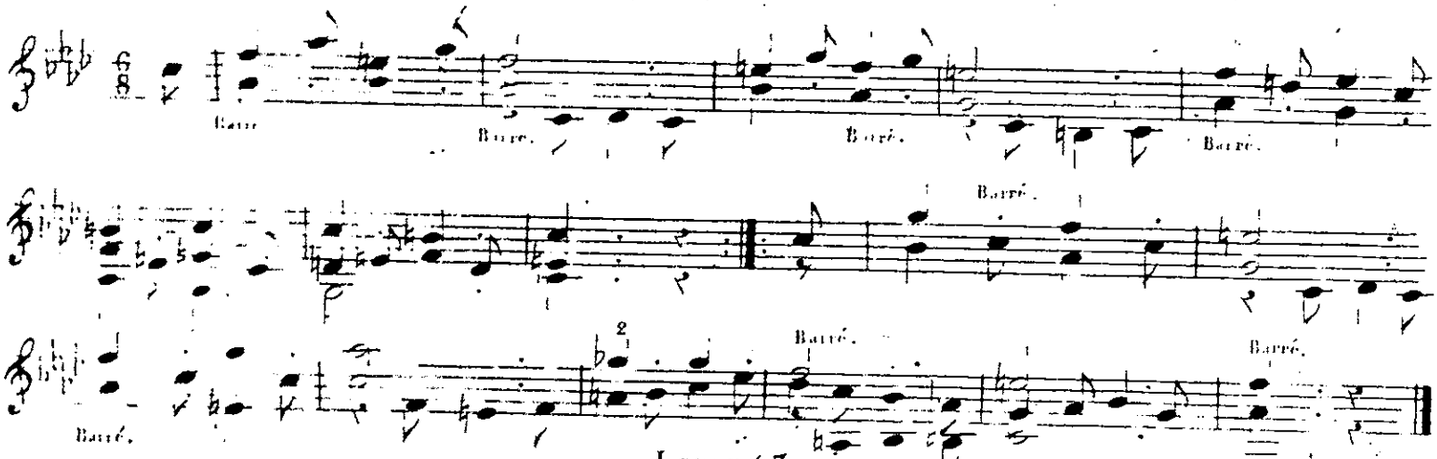
296. On emploie le barré, ou parcequ'il en est besoin sur le champ pour faire plusieurs notes à une même touche, ou parcequ'il en sera besoin plus tard. J'appelle ce dernier *barré préparatoire*.

Leçon 81.



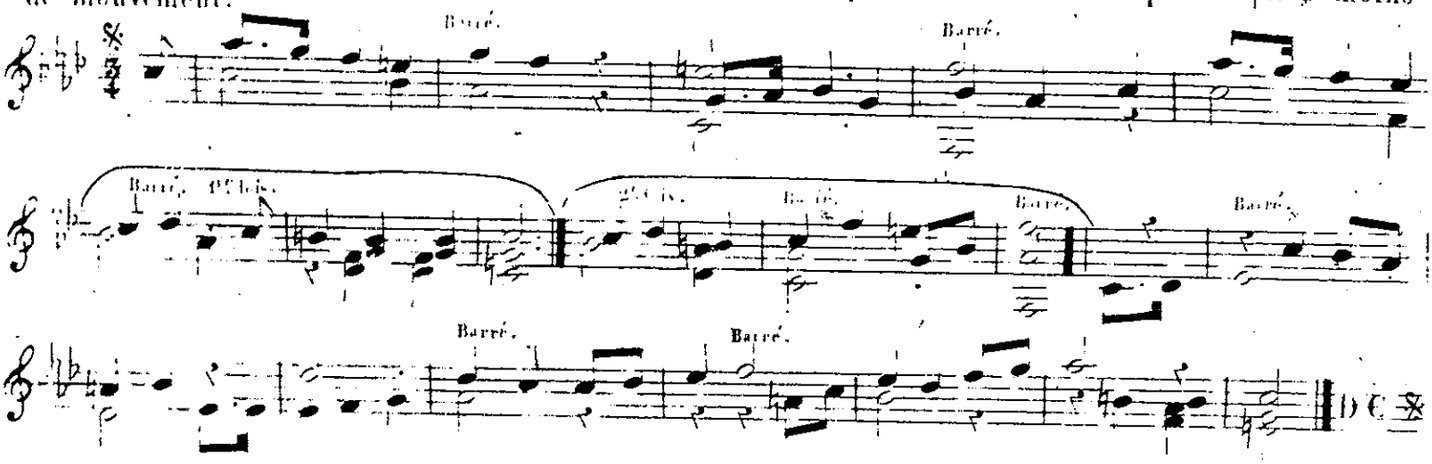
Leçon 82.

297. Le barré de la 4e espèce est nécessaire dans les passages analogues à ceux de l'exemple suivant pour donner la valeur à toutes les notes.



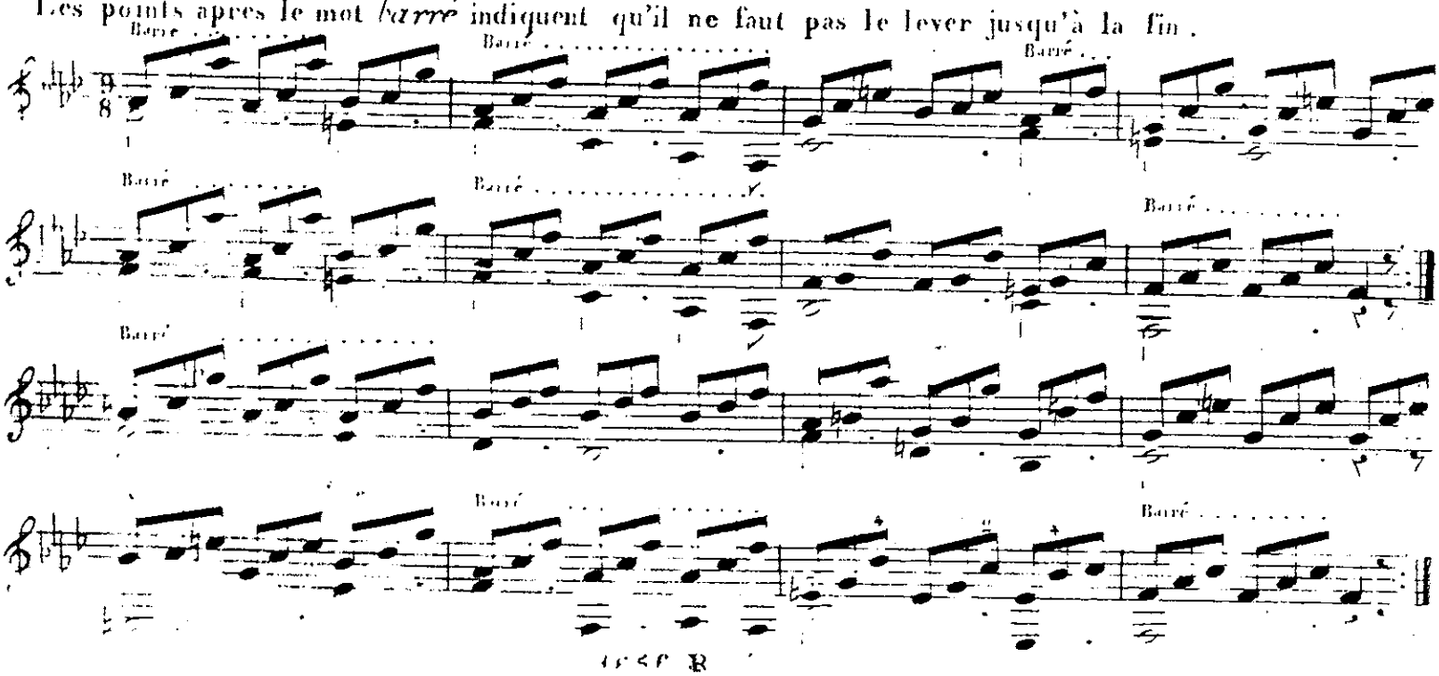
Leçon 83.

298. Le barré préparatoire s'emploie lorsqu'une des notes de la partie qui a le plus de mouvement doit s'exécuter à la même touche qu'une autre note de plus de valeur de la partie qui a moins de mouvement.

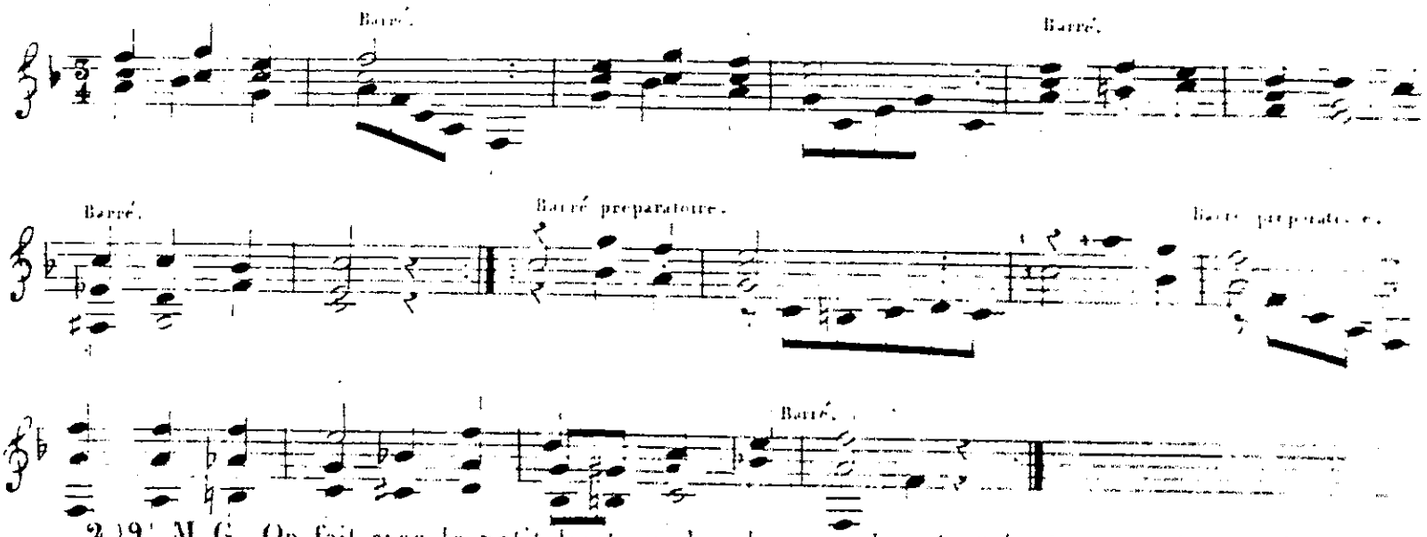


Leçon 84.

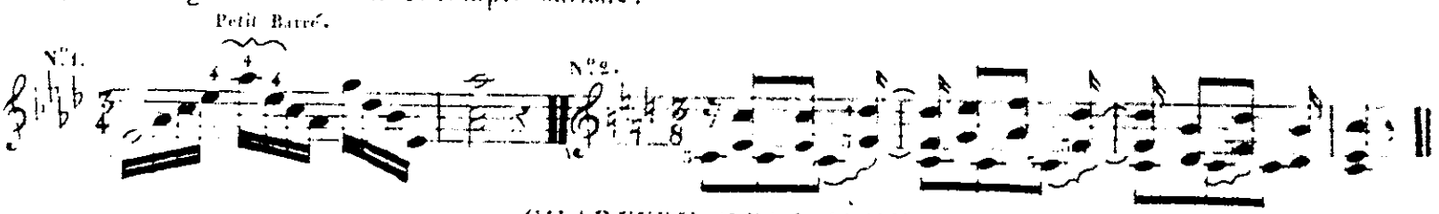
Les points après le mot *barré* indiquent qu'il ne faut pas le lever jusqu'à la fin.



Leçon 85



299. M. G. On fait avec le petit doigt sur les deux cordes aiguës (n° 1) et avec le troisième doigt sur deux cordes intermédiaires (n° 2) une espèce de petit barré qui peut être fort utile dans des passages analogues à ceux de l'exemple suivant.



CHAPITRE TROISIÈME.

LEÇONS À PLUSIEURS PARTIES OÙ TOUTES LES CORDES DÉPASSENT LA 4e. TOUCHE.

300. Je rappelle ici le tableau du § 247 où l'on a vu que chaque corde à la 5e. touche donne le son de sa voisine plus aiguë excepté la 3e. qui donne à la 4e. touche le son de la 2e. corde.

301. Il suit de là qu'un son quelconque de la chanterelle, de la 3e. 4e. ou 5e. corde se trouvera cinq touches en avant sur la corde immédiatement plus grave, et que tous les sons de la 2e. se trouveront sur la 3e. à la distance de 4 touches.

302. En conséquence les sons d'une corde se trouveront aussi sur la corde alterne plus grave, par exemple ceux de la chanterelle sur la 3e. corde, ceux de la 2e. sur la 4e. &c.

303. Pour distinguer ces sons entr'eux j'appelle *primitifs* ceux dont la localité a été fixée par l'échelle chromatique générale du § 151; lorsque ces mêmes sons se reproduisent sur d'autres cordes je les appelle *équisonnans*.

304. Il est encore besoin d'une autre qualification, car les équisonnans peuvent se faire sur des cordes différentes: par exemple, le *do* aigu, *primitif* sur la 2e. corde à la 1re. touche, devient 1e. équisonnant sur la 3e. corde à la 5e. touche, 2e. équisonnant sur la 4e. corde à la 10e. touche, 3e. équisonnant sur la 5e. corde à la 15e. touche.

305. Le tableau suivant présente sous un seul point de vue tous les équisonnans de la guitare et leurs relations avec les sons primitifs.

Pour distinguer les équisonnans dans l'écriture je placerai après la note les N°s 1, 2 ou 3 inscrits dans un petit cercle. Le petit cercle seul, ou le zéro, indiquera la corde à vide.

Leçon 86.

TABLEAU DES ÉQUISONNANS.

GRAVES. AIGUS. SUR-AIGUS.

LA SI DO | RE MI FA | SOL LA | SI DO RE | MI FA sol la si do re mi

LOCALITÉ DES SONS PRIMITIFS.

TOUCHES 0. 1. 2. 3. 4. | 0. 1. 2. 3. 4. | 0. 1. 2. 3. | 0. 1. 2. 3. 4. | 0. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

CORDES 5e. | 4e. | 3e. | 2e. | Chanterelle.

LOCALITÉ DES ÉQUISONNANS

PREMIERS CORDES 6e. | 5e. | 4e. | 3e. | 2e.

TOUCHES 5. 6. 7. 8. 9. | 5. 6. 7. 8. 9. | 5. 6. 7. 8. | 4. 5. 6. 7. 8. | 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.

SECONDS CORDES - - - - - | 6e. | 5e. | 4e. | 3e.

TOUCHES - - - - - | 10. 11. 12. 13. 14. | 10. 11. 12. 13. | 9. 10. 11. 12. 13. | 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.

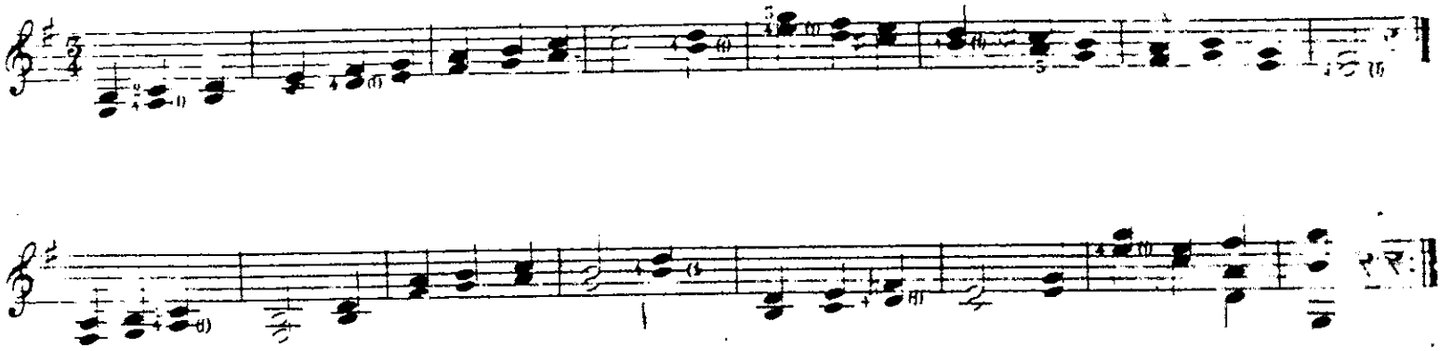
TROISIÈMES CORDES - - - - - - - - - - - | 6e. | 5e. | 4e.

TOUCHES - - - - - - - - - - - | 15. 16. 17. | 14. 15. 16. 17. | 14. 15. 16. 17.

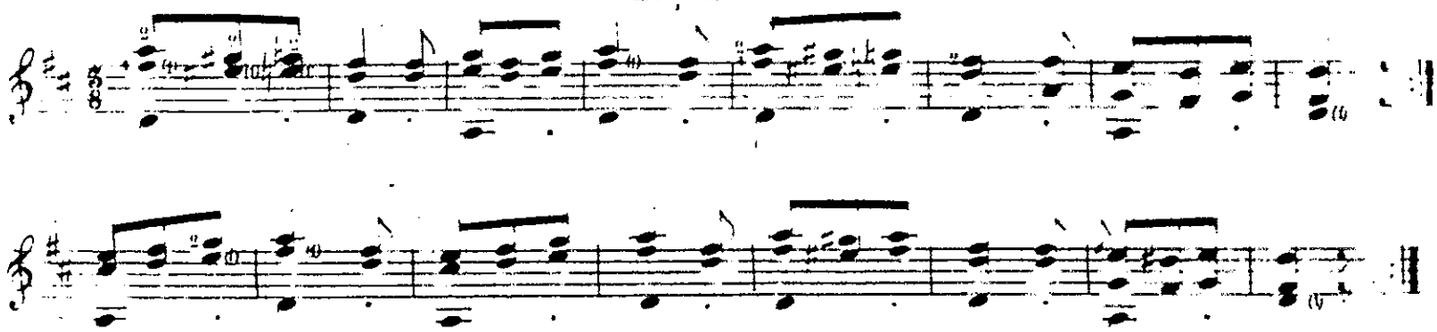
Les cinq sons plus graves de la 6e corde et les cinq plus aigus de la chanterelle ne sont pas sur le tableau parcequ'ils n'ont point d'équisonnans sur la guitare à 6 cordes et 17 touches.

Leçon 87.

306. Nous avons vu qu'une gamme simple peut se faire sur une seule corde; mais si l'on voulait combiner simultanément deux sons de la gamme, sitôt qu'on dépasserait la 4e touche il faudrait faire en sons primitifs la note aiguë et en équisonnans la note grave.

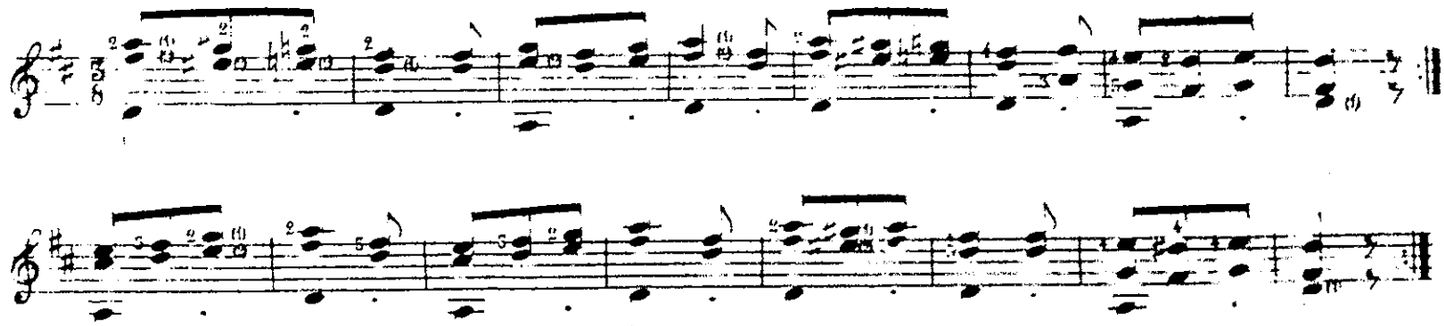


Leçon 88.

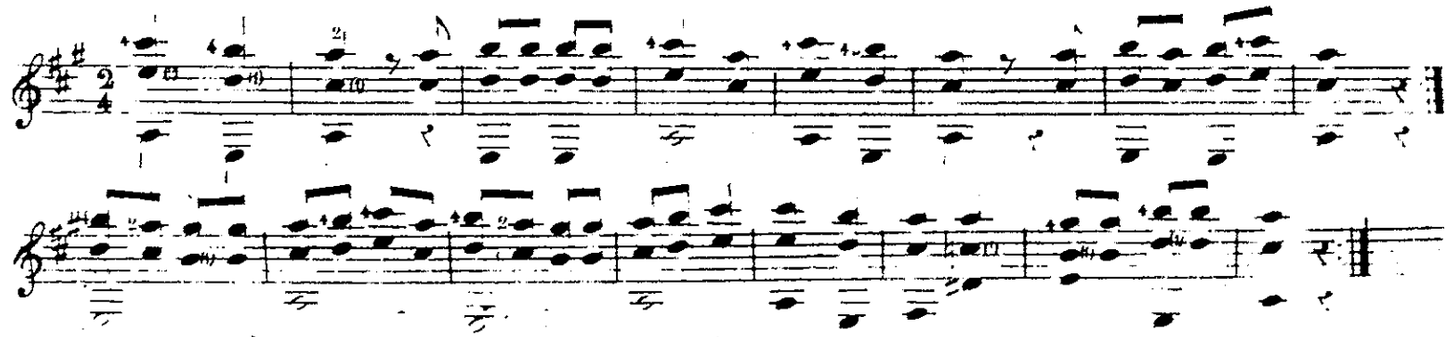


Leçon 89.

Même leçon que la précédente, excepté qu'on se sert dans celle-ci des seconds équisonnans au lieu des premiers qu'on avait employés dans l'autre.

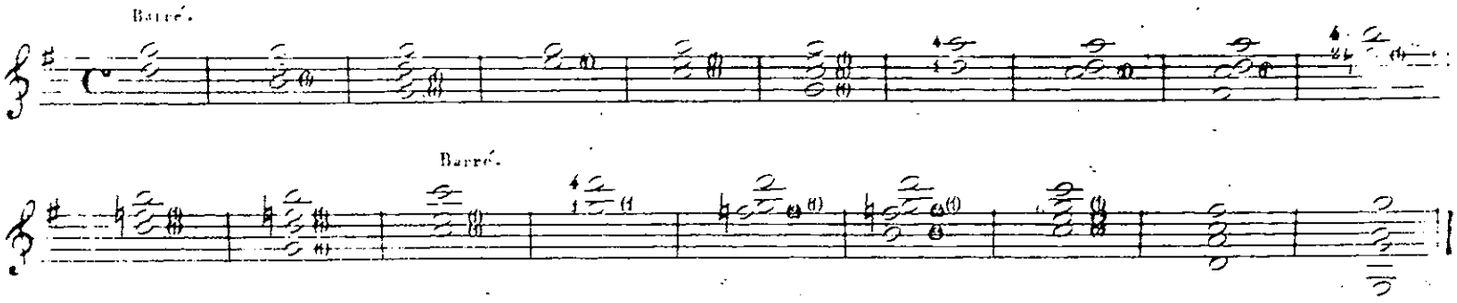


Leçon 90.

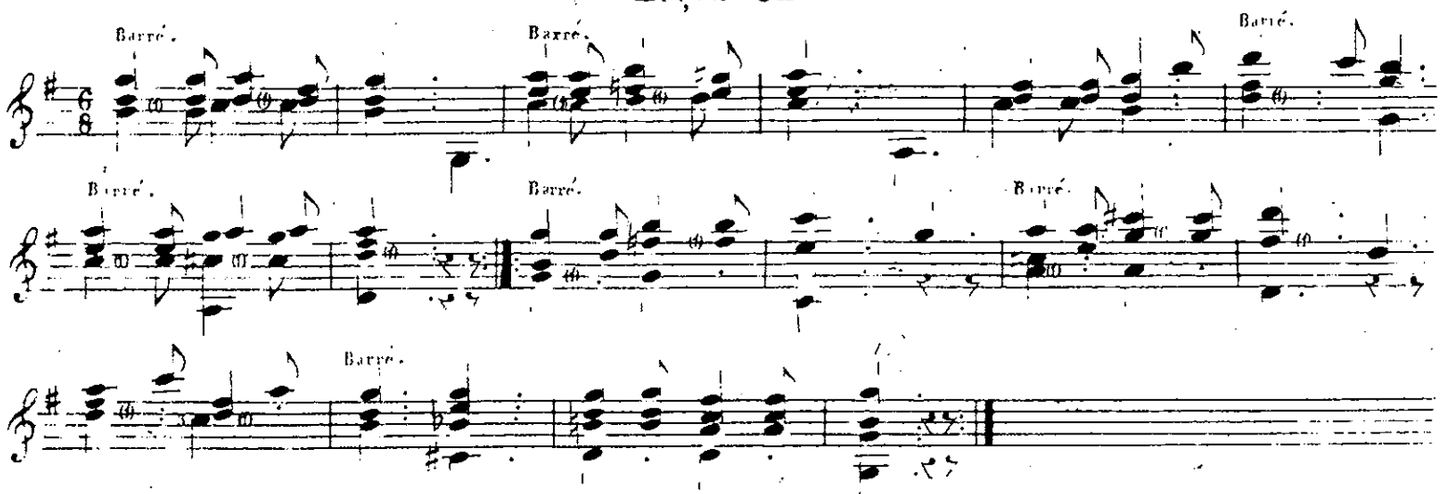


Leçon 91.

307. Comme on a toujours besoin d'autant de cordes que de notes sont contenues dans l'accord, on doit commencer par placer le son le plus aigu et successivement les autres en laissant le plus grave pour le dernier.



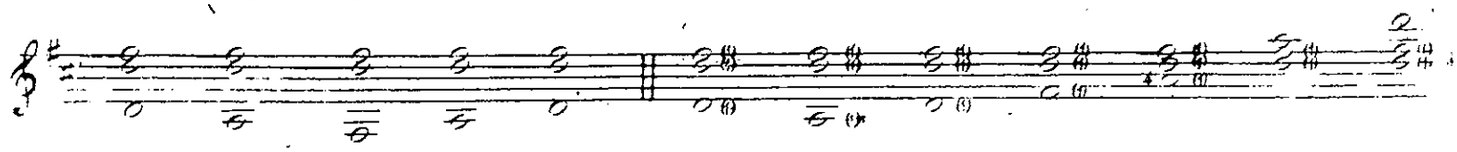
Leçon 92.



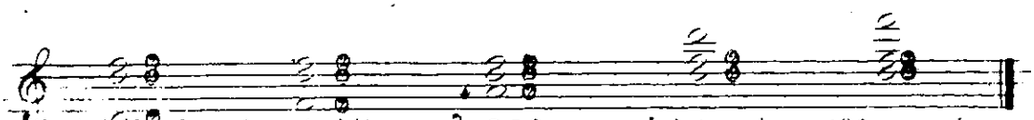
Leçon 93.

308. C'est le plus ou moins de distance entre l'aigu et le grave d'un accord qui decide l'emploi des sons primitifs, ou des premiers équisonnans, ou des seconds.

SONS PRIMITIFS. PREMIERS ÉQUISONNANS

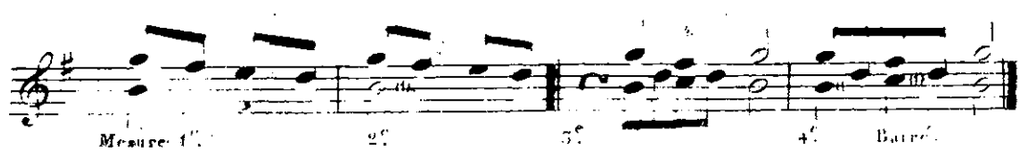


DEUXIÈMES ÉQUISONNANS.



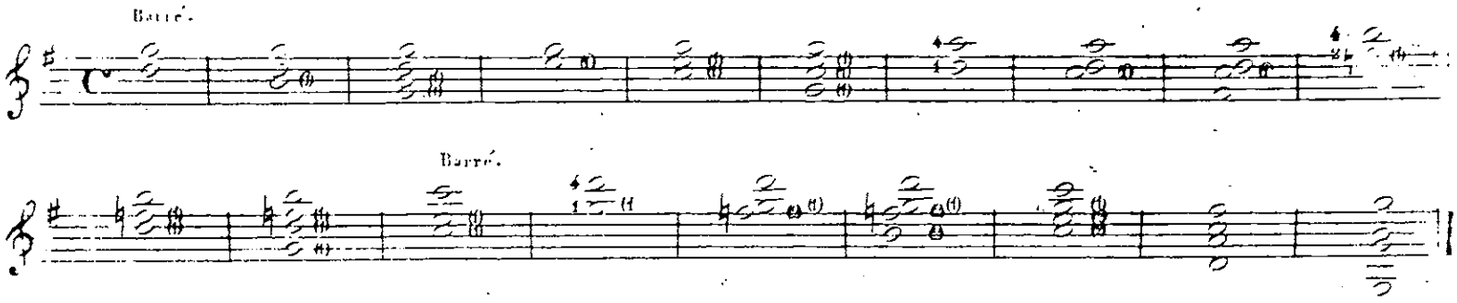
309. Je rappelle ici la doctrine établie au § 286 pour doigter de préférence les notes de plus de durée.

L'exemple ci-après prouve qu'un même passage nécessite un doigter différent suivant la manière dont il est écrit; la 2.e et la 4.e mesure renferment les mêmes notes que la 1.re et 3.e cependant il faut recourir aux équisonnans dans ces deux-là pour donner toute sa valeur à la partie grave, tandis que ces deux-ci se font en sons primitifs.

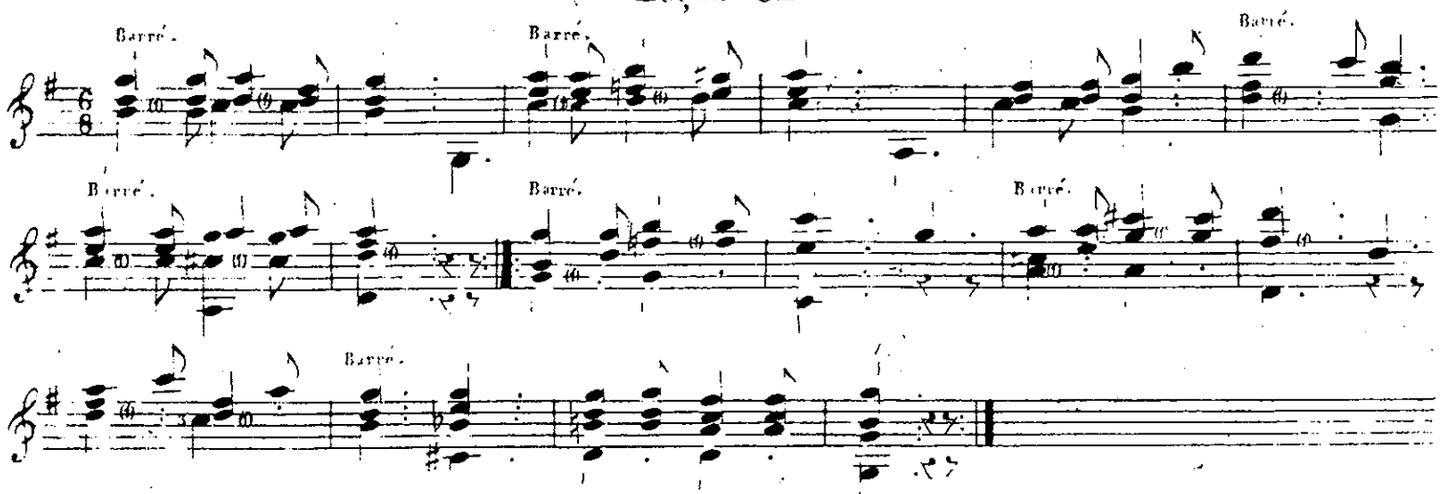


Leçon 91.

307. Comme on a toujours besoin d'autant de cordes que de notes sont contenues dans l'accord, on doit commencer par placer le son le plus aigu et successivement les autres en laissant le plus grave pour le dernier.



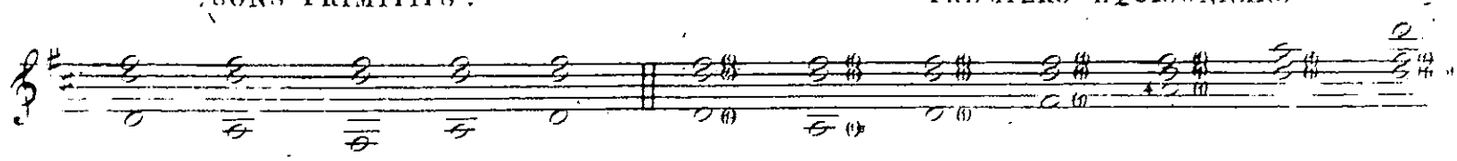
Leçon 92.



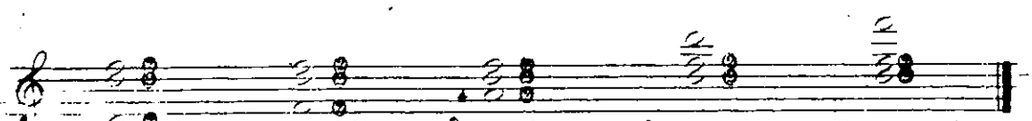
Leçon 93.

308. C'est le plus ou moins de distance entre l'aigu et le grave d'un accord qui decide l'emploi des sons primitifs, ou des premiers équisonnans, ou des seconds.

SONS PRIMITIFS. PREMIERS ÉQUISONNANS

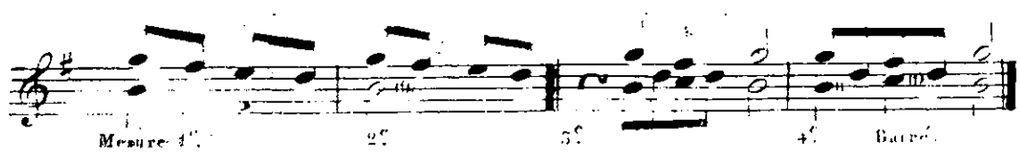


DEUXIÈMES ÉQUISONNANS.

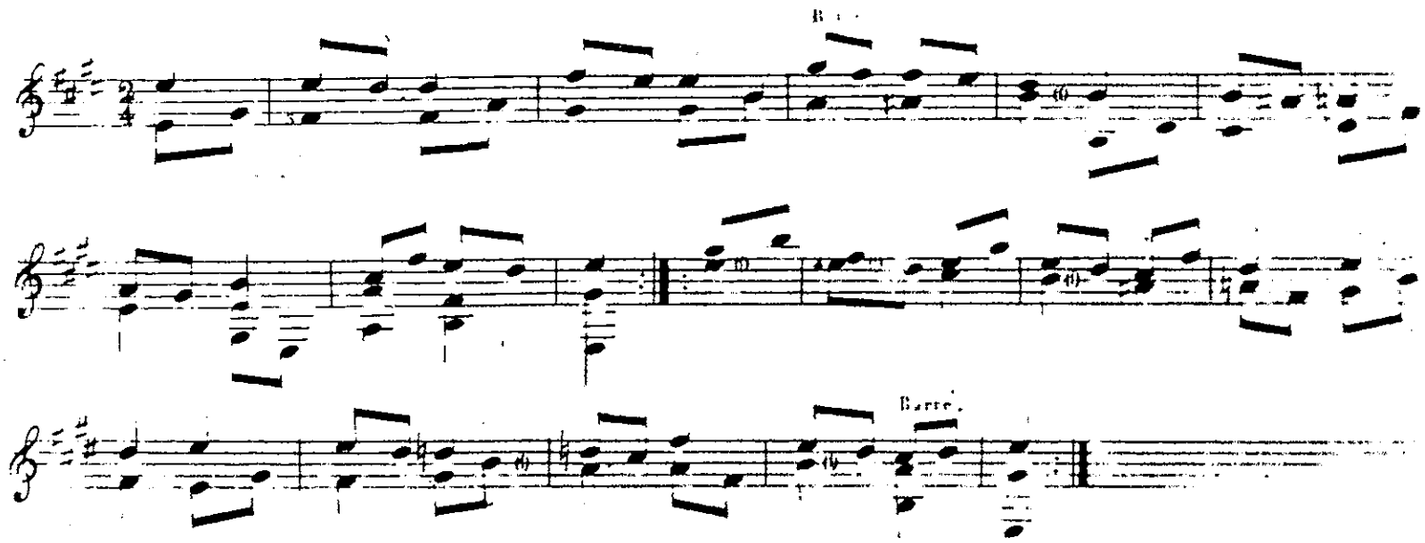


309. Je rappelle ici la doctrine établie au § 286 pour doigter de préférence les notes de plus de durée.

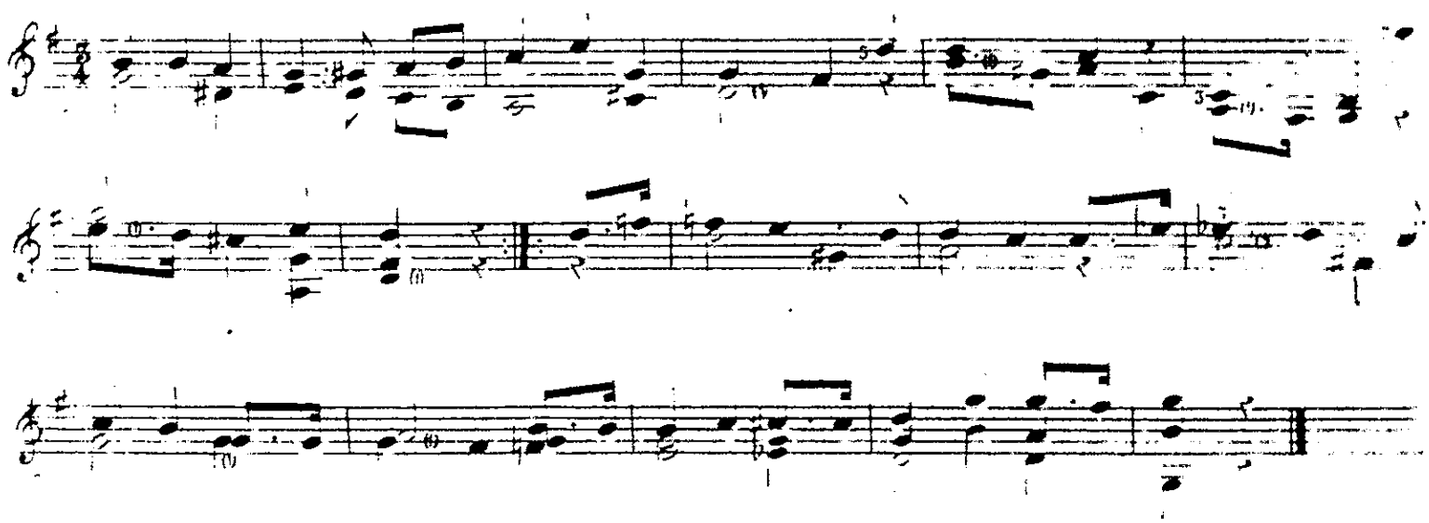
L'exemple ci-après prouve qu'un même passage nécessite un doigter différent suivant la manière dont il est écrit; la 2.e et la 4.e mesure renferment les mêmes notes que la 1.re et 3.e cependant il faut recourir aux équisonnans dans ces deux-là pour donner toute sa valeur à la partie grave, tandis que ces deux-ci se font en sons primitifs.



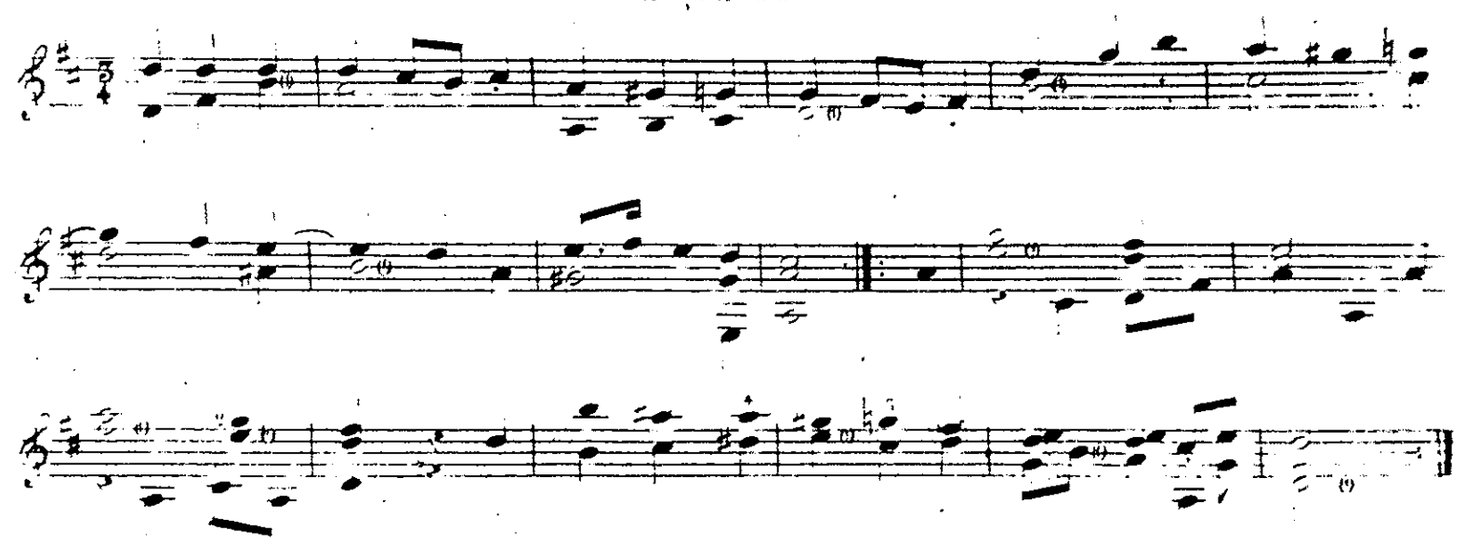
Leçon 94.



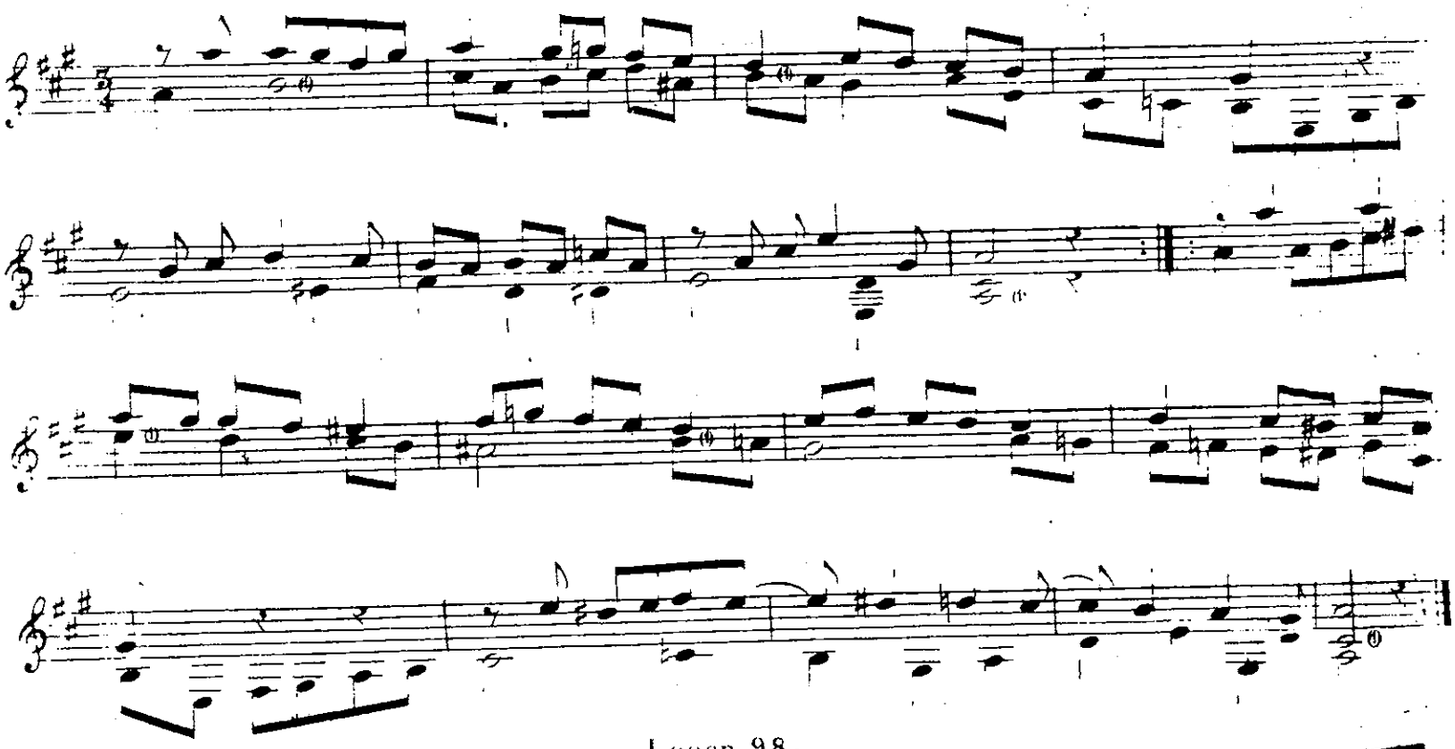
Leçon 95.



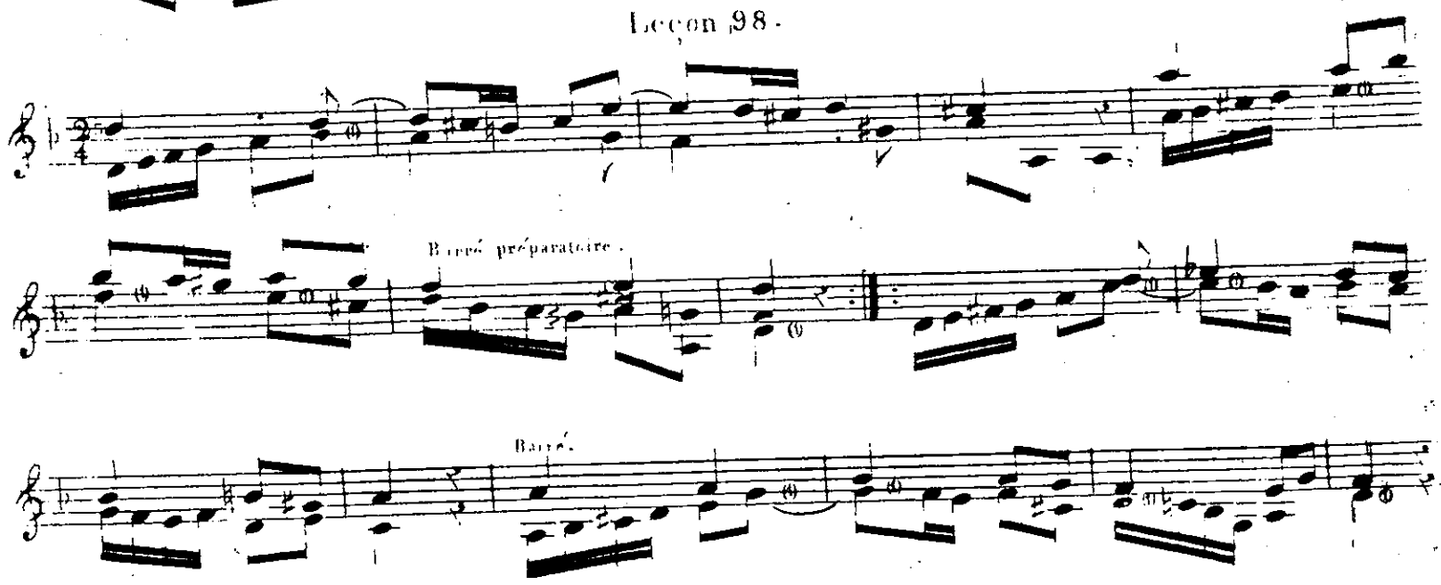
Leçon 96.



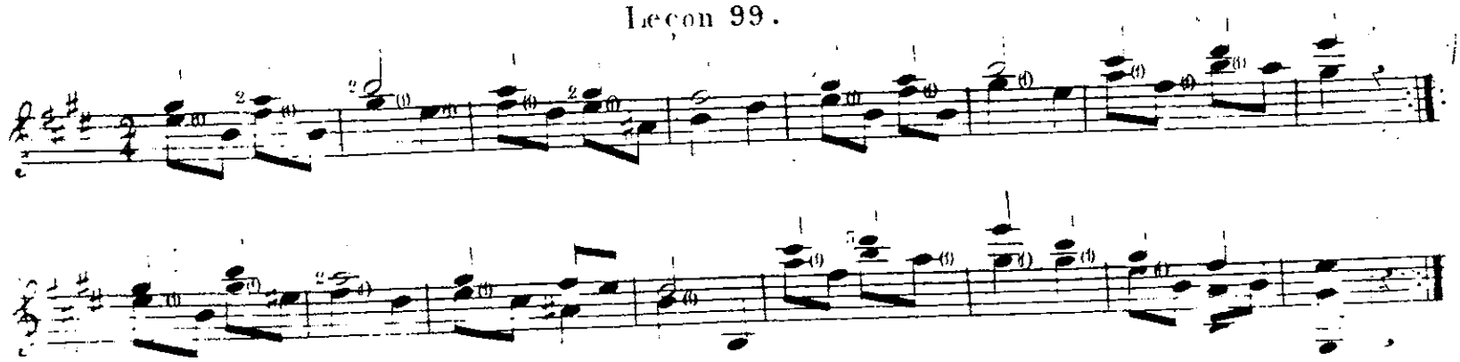
Leçon 97.



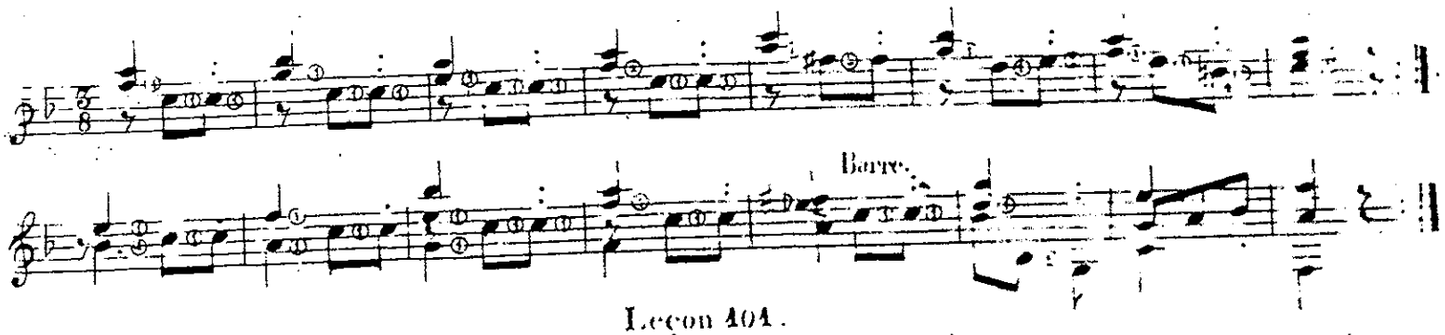
Leçon 98.



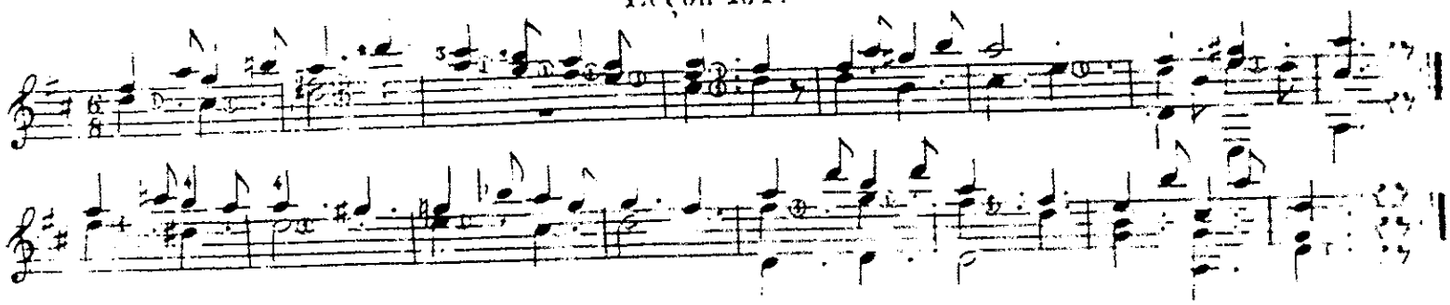
Leçon 99.



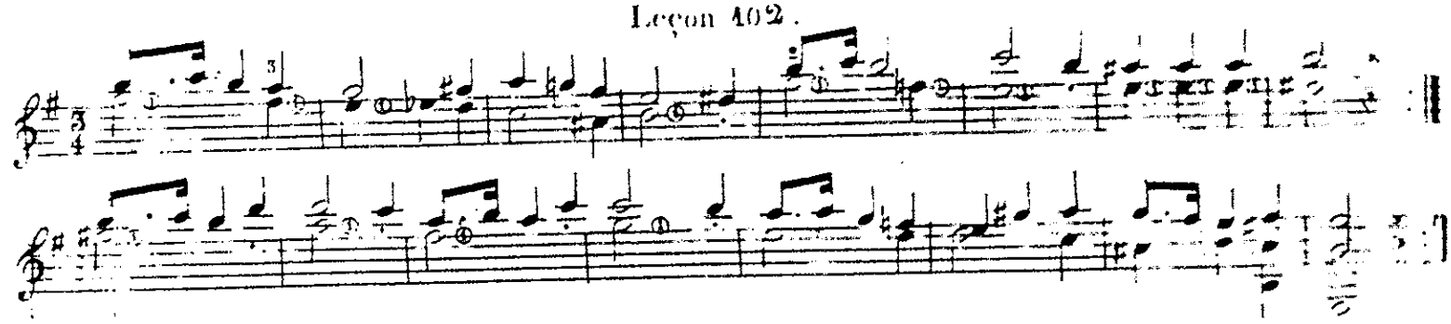
Leçon 400.



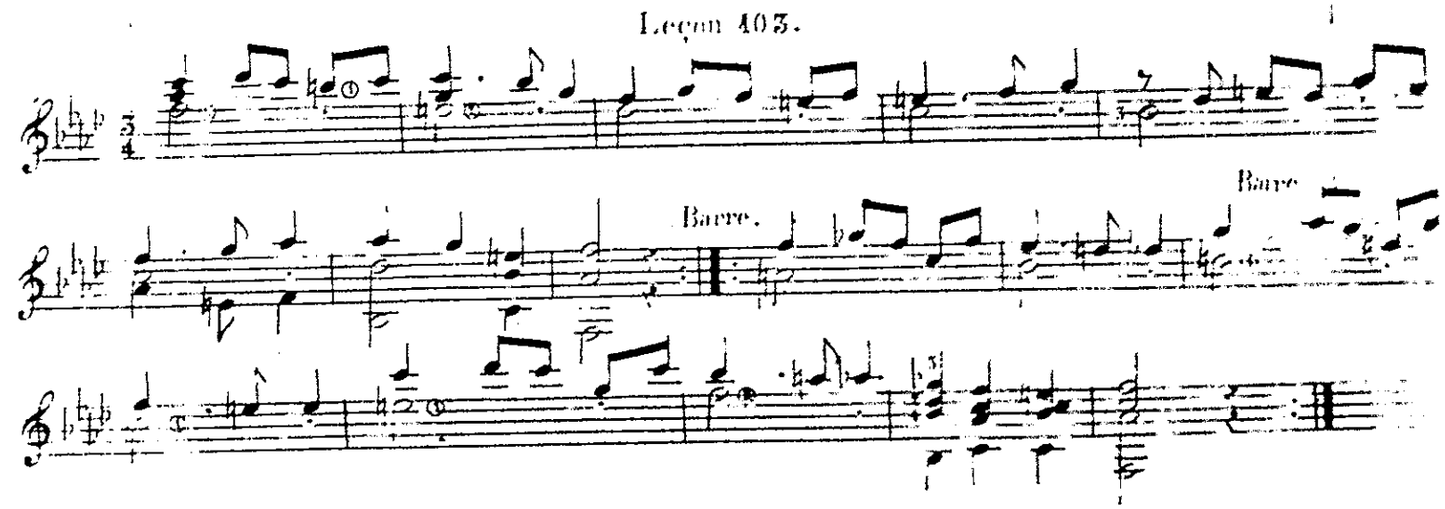
Leçon 401.



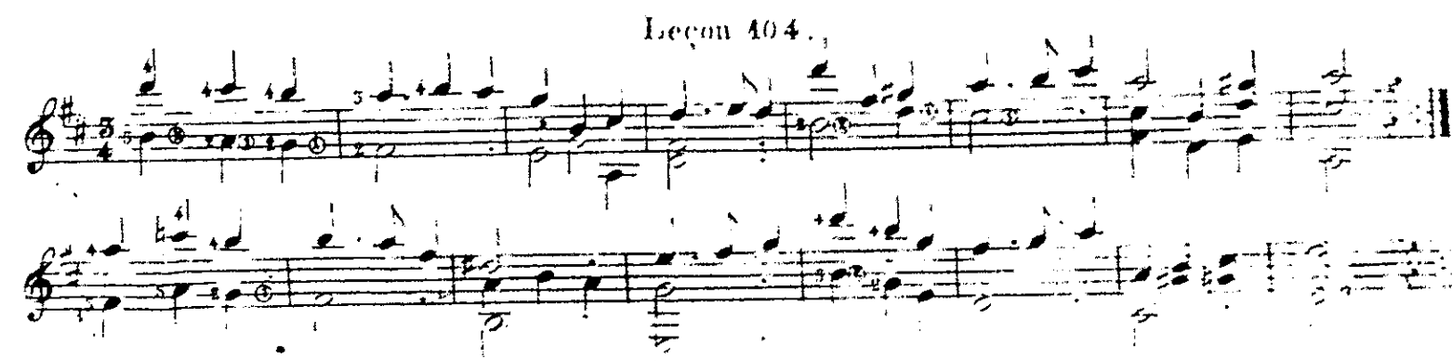
Leçon 402.



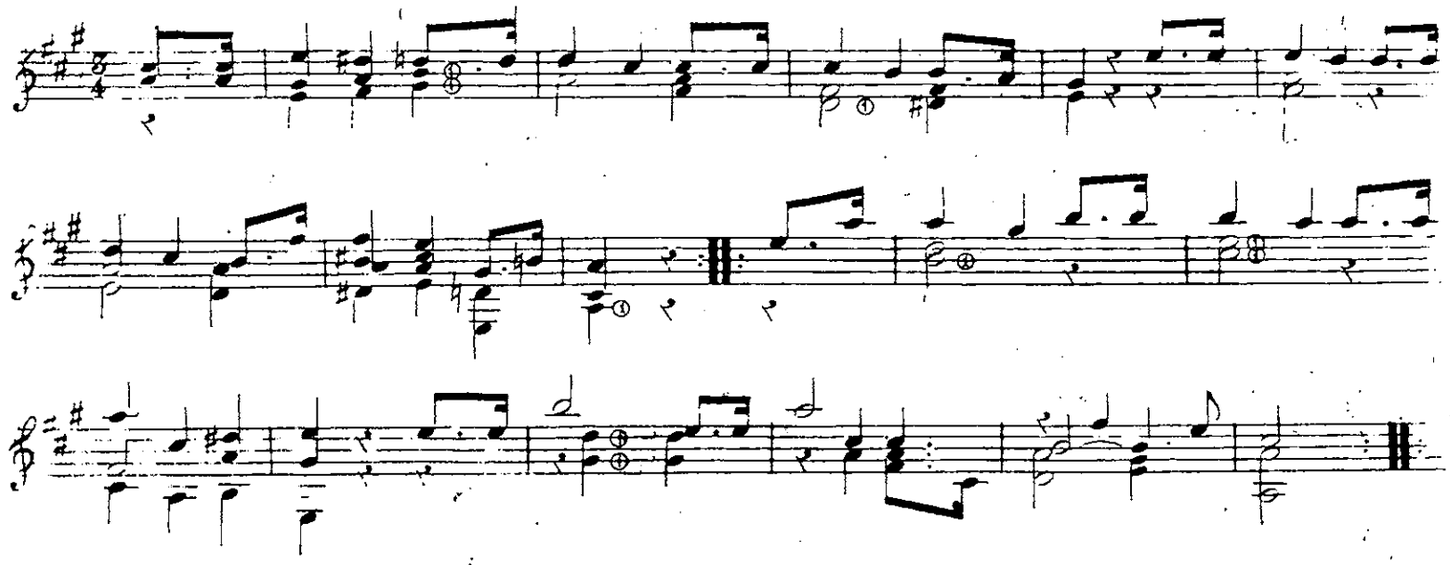
Leçon 403.



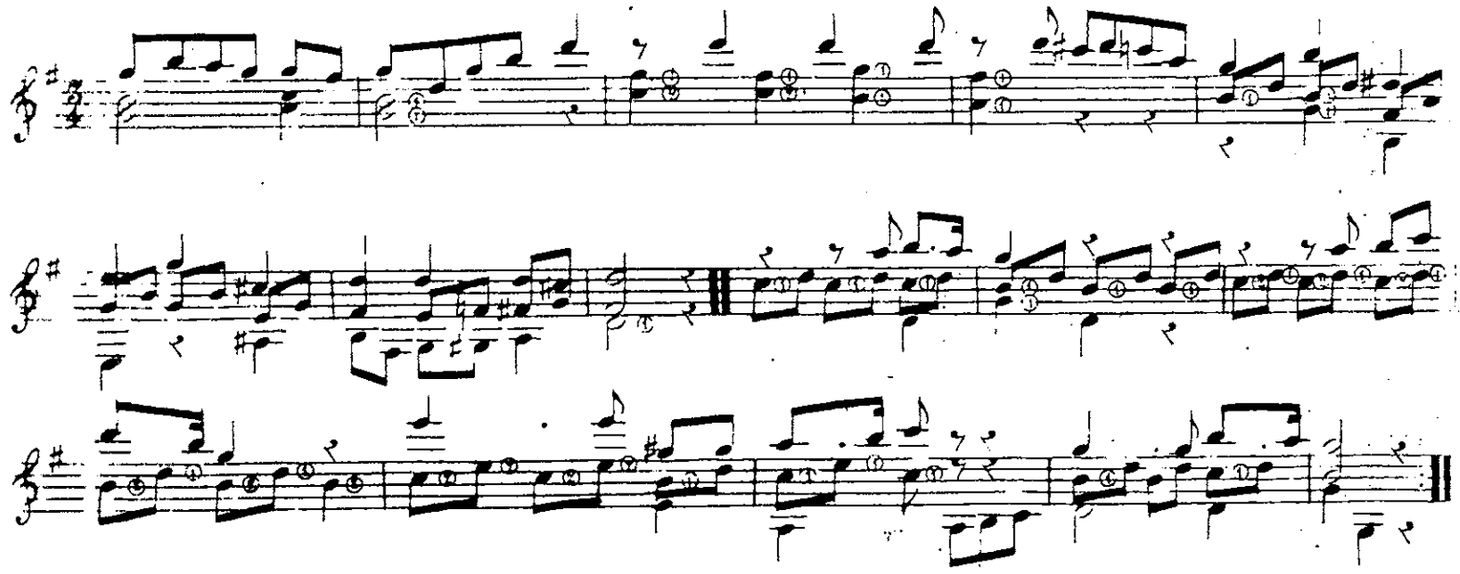
Leçon 404.



Leçon 105.

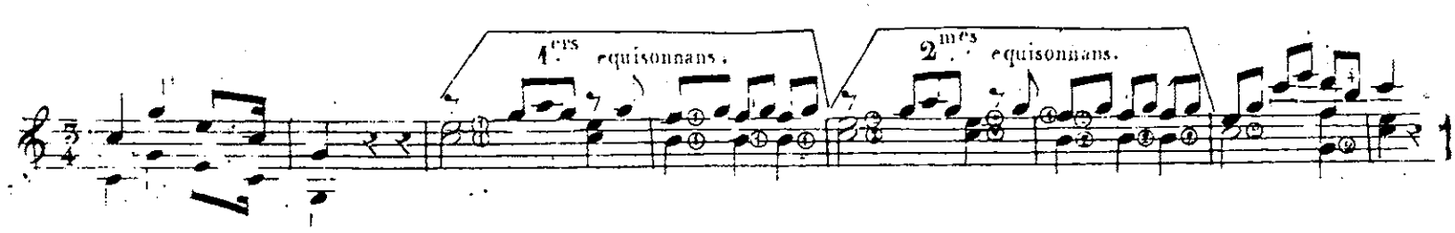


Leçon 106.



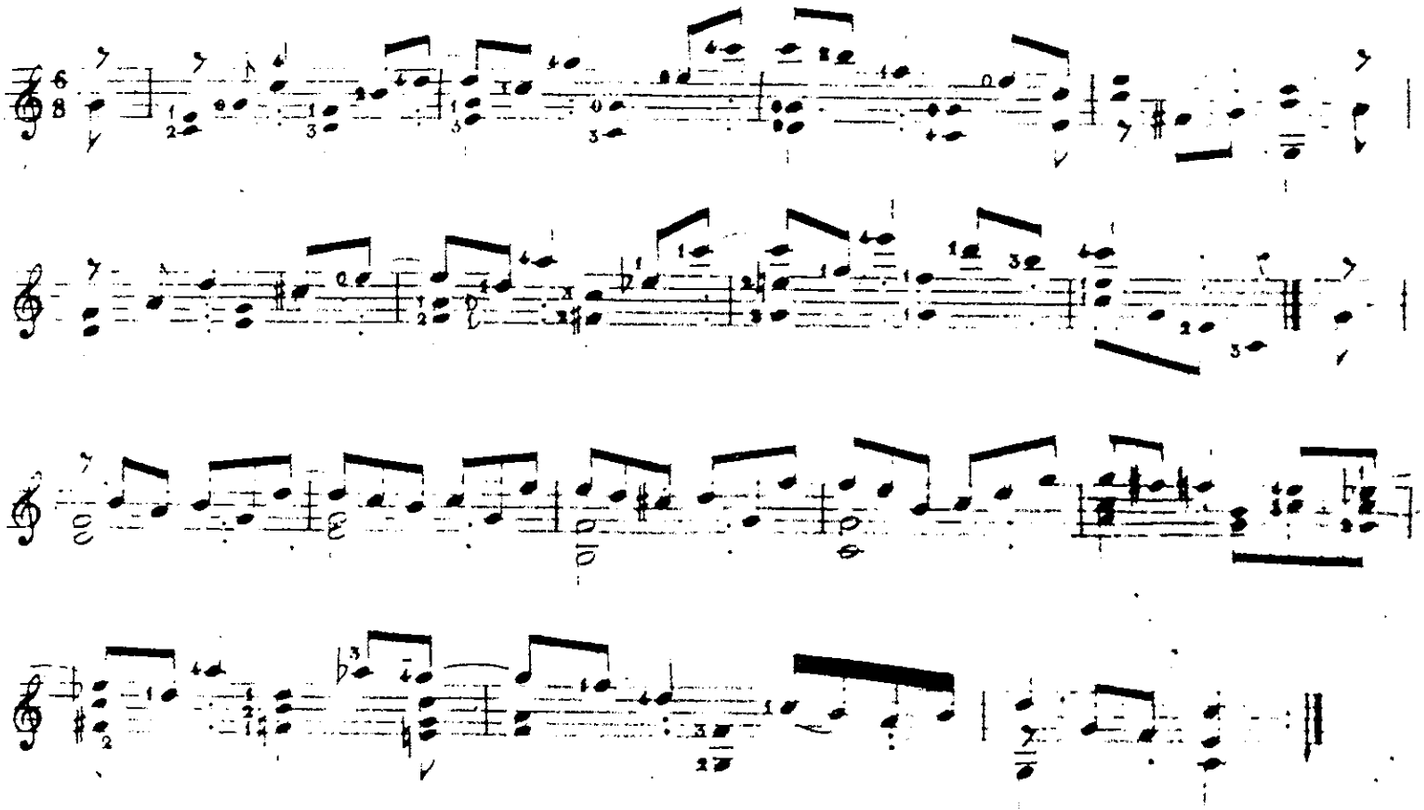
Leçon 107.

340. On emploie les 1.ers ou 2.mes équisonnans suivant qu'ils sont plus commodes en raison du passage qui précède ou de celui qui suit.



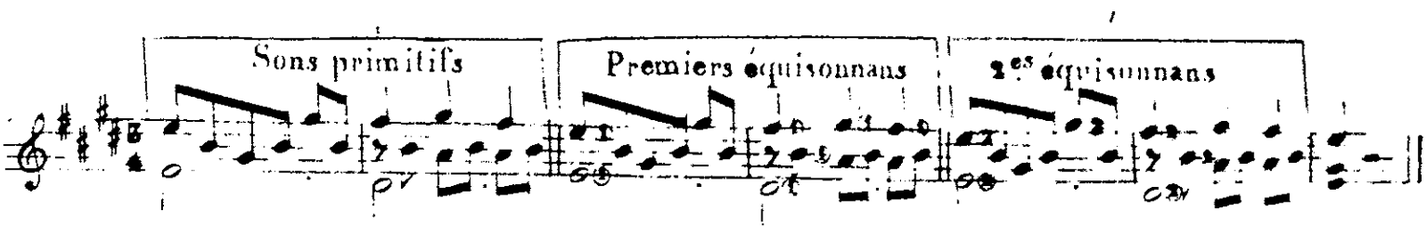
Leçon 108.

La variation suivante de M. Sor, la 3e. d'un Theme de l'œuvre 11e. prouve combien les synçopes renversent les principes généraux du doigter.



Leçon 109.

311. Il n'est pas indifférent d'employer les 1ers ou les 2es. équisonnans, toutes les fois qu'on en a le choix, parceque chaque espèce a une nuance caractéristique. Les sons primitifs sont brillans, surtout sur les cordes à vide; les 1ers. équisonnans sont doux, les seconds encore plus doux.



Je ne donne pas d'exemple de 3es. equisonnans parceque l'emploi en est rare; d'ailleurs si l'on a bien saisi ce qui precède, on ne sera pas embarrassé de les trouver.

312. Le barré est un excellent moyen d'exécution pour les accords de toute espece sitôt qu'on dépasse la quatrieme touche; c'est une espèce de sillet mobile qui égalise tous les Tons et fait disparaitre les difficultés provenant d'un grand nombre d'accidens. Telle est la cause de son importance.