

M E T H O D E

de Guitare

Divisée en deux parties.

La première contient, un abrégé des principes de la musique, la théorie de l'instrument, la manière de le tenir, de placer les mains, de pincer, d'exécuter les cordes en montant et en descendant, de l'accorder par unisson et par Octaves, de s'accompagner, et des exercices par octaves, sixtes et arpèges suivis d'un ou deux morceaux faciles, dans tous les tons usités.

La deuxième partie contient, une notion complète des sons harmoniques, ainsi que les différentes manières d'accorder la Guitare pour en tirer un parti plus avantageux, des gammes simples et doubles, des exercices par octaves, tierces, sixtes, dixièmes et arpèges à toutes les positions, avec des morceaux plus difficiles à la suite desquels on indique les ouvrages dont l'étude est nécessaire.

PAR C^{tes} de MARESCOT

Op. 15.

Propriété de l'Auteur.

Déposé à la Direction.

<i>Chaque Partie séparée se vend</i>	9 ^f
<i>Les deux Parties réunies avec lithographie</i>	18 ^f
<i>Idem Papier superfin</i>	21 ^f

A PARIS, Chez L'AUTEUR, Éditeur de Musique, Professeur de Guitare et de Chant,

Rue St Jacques N^o 42.
15. 16.

Vm³ n. 86

M
L. MARESCOT






La musique est l'art de combiner les sons et de les exprimer. Pour exprimer les sons on se sert de petits signes ronds ou ovales qu'on appelle notes : Les notes se placent parmi cinq lignes horizontales et parallèles qu'on nomme portée, les lignes de la portée se comptent de bas en haut, et les intervalles compris entre ces lignes s'appellent espaces.

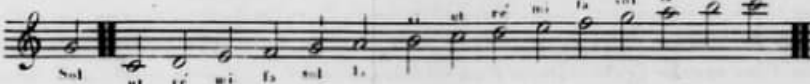
EXEMPLE :

5 ^e	4 ^e
4 ^e	3 ^e
3 ^e	2 ^e
2 ^e	1 ^{re} ligne.
1 ^{re} espace.	

La note prend sept noms différens qui sont, ut - ré - mi - fa - sol - la - si, selon les différentes positions qu'elle occupe dans les espaces ou sur les lignes de la portée. Une note principale, une note qui prend son nom d'un signe posé au commencement de cette portée, détermine celui de toutes les autres : Ce signe qu'on appelle clef, parce qu'ayant plusieurs formes, et chaque forme des positions différentes, est évidemment l'indice, la marque, la clef enfin qui sert à connaître les notes, puisque ces notes pouvant avoir différens noms, ne signifieraient rien sans sa présence.

Il y a trois sortes de clefs, savoir : la clef de sol , la clef d'ut , et la clef de fa .

La clef de sol se place toujours sur la seconde ligne de la portée, et détermine pour sol, la note correspondante.

EXEMPLE 

La clef d'ut se place sur les quatre premières lignes de la portée, et détermine pour ut la note correspondante.

EXEMPLES

Clef d'ut en 1 ^{re} ligne. 	Clef d'ut en 2 ^e ligne. 
Clef d'ut en 3 ^e ligne. 	Clef d'ut en 4 ^e ligne. 

La clef de fa se place sur la troisième et la quatrième ligne de la portée, et détermine pour fa la note correspondante.

Clef de fa en 3 ^e ligne. 	Clef de fa en 4 ^e ligne. 
---	--

L'usage des différentes clefs s'applique à la transposition et à déterminer l'intensité des sons : nous parlerons autre part de la transposition. Déterminer l'intensité des sons c'est lorsqu'un instrument est d'une étendue trop grande pour que toutes les notes puissent être exprimées sans le secours d'un nombre de barre d'emprunt trop grand pour être déterminé au premier abord. Ce qui a lieu pour le piano, l'orgue, la harpe &c. &c. en effet : un piano qui contient six octaves, a sept ut, six ré, six mi, six fa, six sol, six la, six si ; comment saura-t-on qu'il faut toucher la première ou la seconde, la troisième ou la quatrième, la cinquième ou la sixième, des six notes pareilles, s'il y en a plusieurs qui s'expriment avec le même signe ? ou, comment déterminera-t-on cette note lorsqu'elle aura sept ou huit barres d'emprunt en dessous, ou au dessus de la portée ? Ces difficultés se trouvent applanies en se servant pertinemment des clefs. La clef de fa et la clef de sol suffisent pour exprimer six octaves de tons : parce que la première qui exprime des sons graves comprend les trois premiers octaves, et la seconde qui exprime des sons plus élevés, les trois derniers.

EXEMPLE 

Pour éviter le grand nombre de barres d'emprunt que nécessitent le premier et le dernier octave, on place au dessus ou en dessous du second, et du cinquième, une ligne brisée qui indique les mêmes notes un octave plus bas, ou un octave plus haut.

EXEMPLE :



En général la ligne brisée indique un octave au dessus ou au dessous, selon celles de ces deux positions qu'elle occupe par rapport aux notes.

L'exécution de la musique repose sur deux points principaux : l'intonation ou le degré d'élevation du son, et le rythme ou sa durée. Le premier point est indiqué par les différentes positions de la note, positions qui expriment des sons plus ou moins intenses, selon qu'elles sont plus ou moins élevées dans les espaces ou sur les lignes de la portée, ou qu'elles sont déterminées par telle ou telle clef.

La durée des sons est proportionnée à certaines modifications attachées à la note : Ces modifications au nombre de sept sont, la ronde \circ ou l'état primitif de la note. La blanche \bigcirc semblable à la ronde ; mais accompagnée d'une ligne perpendiculaire appelée queue. La noire \bullet un peu plus petite que la ronde ne conserve aucun vuide dans son intérieur. La croche J se distingue de la noire par un crochet qui lui donne son nom. La double croche JJ par deux crochets, et la triple croche JJJ par trois crochets.

La ronde vaut deux blanches, c'est-à-dire que la durée d'une ronde égale celle de deux blanches. La blanche vaut deux noires, c'est-à-dire que la durée d'une blanche égale celle de deux noires. La noire vaut deux croches, c'est-à-dire que la durée d'une noire égale celle de deux croches. La croche vaut deux doubles croches, c'est-à-dire que la durée d'une croche égale celle de deux doubles croches. La double croche vaut deux triples croches, c'est-à-dire que la durée d'une double croche égale celle d'une triple croche.

La durée des repos ou silences est exprimée par sept signes différents et correspondans aux modifications attachées à la note, savoir : la pause — pour la durée de la ronde, se place toujours sous une ligne de la portée. La demi-pause — pour la durée de la blanche, se place sur une ligne de la portée. Le soupir ~ pour la durée d'une noire, le demi-soupir ~ pour la durée d'une croche, le quart de soupir ~ pour la durée d'une double croche, et le huitième de soupir ~ pour la durée d'une triple croche.

EXEMPLES

Valeurs des Notes.		Silences qui y correspondent.	
Une Ronde		Pause	
vaut deux blanches		Demi-pause	
ou quatre noires		Soupir	
ou huit croches		Demi-soupir	
ou 16 double-croches		Quart de soupir	
ou 32 triple-croches		8 ^e . de soupir	

En général la pause marque le silence d'une mesure qu'elle qu'en soit l'espèce. La double pause — vaut deux mesures. Baton de quatre pauses ou quatre mesures. —

Un point placé immédiatement après une note, un soupir ou un demi-soupir, augmente leur valeur ou leur durée de moitié : ainsi, une ronde pointée vaut trois blanches, une blanche pointée vaut trois noires &c &c. Un soupir pointé vaut trois demi-soupirs, un demi-soupir pointé vaut trois quarts de soupir &c &c.

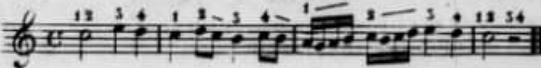
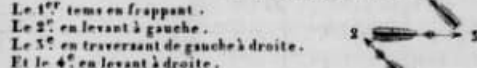
EXEMPLES

Une Ronde pointée.	Une Blanche pointée.	Une Noire pointée.	Une Croche pointée.	Une Double croche pointée.	Un Soupir pointé.	Un Demi-soupir pointé.	Un Quart de soupir pointé.
Vaut.	Vaut.	Vaut.	Vaut.	Vaut.	Vaut.	Vaut.	Vaut.

+

L'étendue de toute composition musicale est partagée en portions d'une égale durée dans l'exécution : ces portions qu'on appelle mesures se marquent par des barres verticales, et sont de plusieurs espèces selon la somme des différentes notes qu'elles renferment. Pour en faciliter la précision on les divise en tems et en partie de tems. On s'habitue à déterminer la durée de chaque mesure, en marquant avec la main ou le pied, le nombre de tems qu'elles comportent, ce qui s'appelle battre la mesure.

Il y a des mesures en quatre tems, en trois tems, et en deux tems. La mesure en quatre tems se compose d'une ronde, ou d'un nombre de notes dont les valeurs réunies sont équivalentes. On la marque au commencement du morceau par un C.

EXEMPLE  


La mesure en trois tems peut être exprimée de deux manières, avec trois noires pour les morceaux lents, et avec trois croches pour les morceaux vifs. On la marque au commencement du morceau avec un 3 ou $\frac{3}{4}$ pour la première manière, et par $\frac{3}{8}$ pour la seconde.

avec trois Noires.  
ou
avec trois Croches.  

La mesure en deux tems peut être exprimée de deux manières, avec une ronde pour les mouvements lents, et avec une blanche pour les mouvements vifs. Dans le premier cas on la marque au commencement du morceau par un C barré \bar{C} ou avec un deux 2 pour la distinguer de la mesure en quatre tems ; et dans l'autre par $\frac{2}{4}$.

EXEMPLES.
avec une Ronde.  
avec une Blanche. 

La mesure en deux tems s'exprime aussi avec une valeur équivalente à trois noires, comme la mesure en trois tems, on la distingue de cette mesure par la marque $\frac{6}{8}$, et par la manière d'exprimer sa durée totale qui est toujours divisée en deux portions égales appropriées à chacun des tems qui en marquent la décomposition.

EXEMPLE  

Où l'on voit qu'une mesure en $\frac{6}{8}$ peut comme la mesure en trois tems être composée de six croches, seulement qu'elles ne peuvent être liées de deux en deux ou toutes ensemble ; mais trois par trois pour marquer qu'il en faut réparer trois sur chaque tems ; qu'elle ne peut pas être composée de trois noires, mais de deux noires pointées. &c. &c.

Quand les notes procèdent de lignes en espaces, et d'espaces en lignes, les distances qu'elles forment entr'elles s'appellent intervalles simples ; quand elles procèdent autrement, ces distances prennent le nom d'intervalles composés. Ut : ré, ré : mi, mi : fa, fa : sol, sol : la, et la : si, sont des intervalles simples. Ut : mi, ut : fa, ut : sol, ut : la, sont des intervalles composés.

Les intervalles prennent le nom de seconde, tierce, quarte, quinte, sixte et septième, selon qu'on passe par deux, trois, quatre, cinq, six ou sept notes pour les former, en comptant toujours les deux notes qui les limitent : ainsi, ut : ré, ré : mi, mi : fa, sont des intervalles de seconde, ut : mi, ré : fa, mi : sol, des intervalles de tierce, ut : fa, ré : sol, mi : la, des intervalles de quarte, ut : sol, ré : la, mi : si, des intervalles de quinte, ut : la, ré : si, mi : ut, des intervalles de sixte, et ut : si, ré : ut, mi : ré, des intervalles de septième.

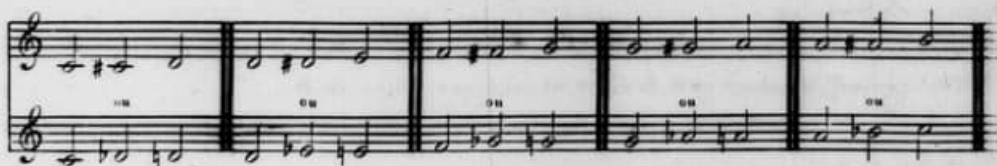
EXEMPLES 

Il y a deux sortes d'intervalles simples, intervalles d'un ton, et intervalles d'un demi-ton, mais la succession des notes de lignes en espaces et d'espaces en lignes, ne permettant pas d'exprimer les demi-tons qui se trouvent nécessairement entre les intervalles d'un ton, on a imaginé divers signes qui ont la propriété d'élever ou d'abaisser d'un demi-ton la note devant laquelle on les place : ces signes au nombre de trois sont, le dièze #, servant à élever, le bémol b, servant à abaisser, et le béquaire ♮, indiquant l'état primitif de la note altérée par l'un des signes précédents.

Les sept intervalles simples possibles seront donc, sept intervalles d'un ton, ou sept intervalles d'un demi-ton, ou un certain nombre de l'un et de l'autre : l'uniformité des deux premiers moyens, eut été désagréable à l'oreille, c'est pourquoi la nature a choisi le troisième. On a donc ut : ré, un ton, ré : mi, un ton, mi : fa, un demi-ton, fa : sol, un ton, sol : la, un ton, la : si, un ton, si : ut, un demi-ton.

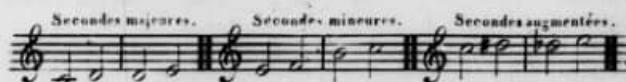
Il est évident que les intervalles mi : fa et si : ut ne peuvent être ni divisés ni diminués, pendant que les autres peuvent l'être : soit en employant les dièzes, soit en employant les bémols. Ainsi, entre ut et ré l'on pourra intercaler un nouveau son qui s'exprimera par ut précédé d'un dièze ou par ré précédé d'un bémol, entre ré et mi, l'on pourra intercaler un nouveau son qui s'exprimera par ré précédé d'un dièze, ou mi précédé d'un bémol &c.

EXEMPLES.



Les intervalles de seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, ou septième, peuvent être majeurs (Masculins plus grands) ou mineurs (Féminins plus petits) et augmentés (plus grande que majeure) ou diminués (plus petits que mineurs) selon le nombre de tons et de demi-tons renfermés entre les deux notes qui les forment.

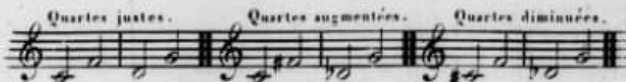
Les secondes sont majeures quand elles ont un ton, mineures quand elles n'ont qu'un demi-ton, et augmentées quand elles ont un ton et demi.



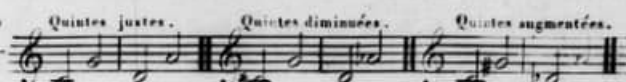
Les tierces sont majeures quand elles ont deux tons, mineures quand elles ont un ton et demi, et diminuées quand elles n'ont que deux demi-tons.



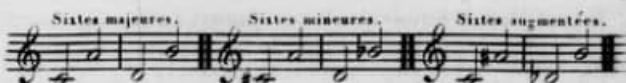
Les quartes sont justes quand elles ont deux tons et un demi-ton, elles sont diminuées quand elles n'ont qu'un ton et deux demi-tons, et augmentées quand elles ont trois tons.



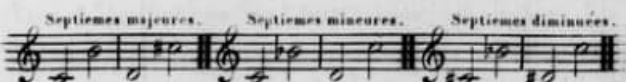
Les quintes sont justes quand elles ont trois tons et un demi-ton, elles sont diminuées quand elles n'ont que deux tons et deux demi-tons, et augmentées quand elles ont quatre tons.



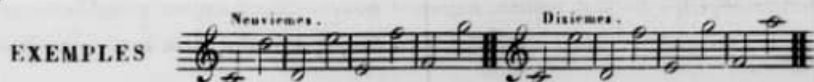
Les sixtes sont majeures quand elles ont quatre tons et un demi-ton, mineures quand elles n'ont que trois tons et deux demi-tons, et augmentées quand elles ont cinq tons.



Les septièmes sont majeures quand elles ont cinq tons et un demi-ton, elles sont mineures quand elles ont quatre tons et deux demi-tons, et diminuées quand elles n'ont que trois tons et trois demi-tons.



L'ut qui vient après la septième étant regardé comme la répétition de l'ut précédent n'est point un intervalle : on l'appelle octave, ou réplique du premier. La seconde et la tierce de l'octave précédent prennent le nom de neuvième et dixième.





La répétition des sept notes de la musique en commençant indifféremment par l'une ou par l'autre s'appelle gamme. Les gammes prennent leurs noms de la première note qui les forme : ainsi, ut : ré : mi : fa : sol : la : si : ut, est une gamme en ut, ré : mi : fa : sol : la : si : ut : re, une gamme en ré, sol : la : si : ut : ré : mi : fa : sol, une gamme en sol &c. &c.

Chaque gamme est composée de sept intervalles simples, cinq tons et deux demi-ton, (cinq secondes majeures, et deux secondes mineures.) Mais l'ordre naturel de deux tons, un demi-ton, trois tons et un demi-ton étant un ordre irrégulier, n'existe plus lorsque la succession primitive ut : ré : mi : fa : sol : la : si : ut est pervertie : en effet la gamme en ré, ou ré : mi : fa : sol : la : si : ut : ré, donne un ton, un demi-ton, trois tons et un ton. La gamme en sol, ou sol : la : si : ut : ré : mi : fa : sol, donne deux tons, un demi-ton, deux tons, un demi-ton et un ton &c. &c. Il est donc indispensable d'avoir recours à l'emploi des dièzes ou des bémols pour régulariser les intervalles irréguliers, pour rétablir l'ordre semblable à celui de la gamme principale c'est-à-dire, deux tons un demi-ton, trois tons et un demi-ton.

Alors la gamme en ré prendra ut dièze et fa dièze, la gamme en sol fa dièze seulement, la gamme en fa prendra un si bémol, la gamme en la fa dièze, ut dièze et sol dièze &c. &c.

Le nombre de dièze ou de bémol approprié à la formation d'une gamme, se place toujours à la tête de chaque ligne d'un morceau de musique, et indique le ton.

L'ordre des dièzes est de quinte en quinte en montant, l'ordre des bémols de quinte en quinte en descendant.

Ordre des Dièzes.  Ordre des Bémols. 

Ainsi deux dièzes posés à la clef, marquent le ton de ré, ils indiquent un morceau conjugué, écrit sur la gamme de ré, parceque cette gamme prend deux dièzes dans sa formation. Tous les fa et les ut qu'on trouvera dans le courant du morceau, seront diésés à moins qu'ils ne soient précédés d'un béquaire. Un bémol à la clef marque le ton de fa, il indique un morceau conjugué, écrit sur la gamme de fa, parceque cette gamme prend dans sa formation un bémol. Tous les si qu'on trouvera dans le courant du morceau seront bémols à moins qu'ils ne soient précédés d'un béquaire &c. &c.

On connaît le ton d'un morceau quand il y a des dièzes en prenant pour tonique la note au dessus du dernier posé à la clef, et quand il y a des bémols, en prenant pour tonique la note qui forme quarte au dessous du dernier posé à la clef. Ainsi lorsque j'ai fa et ut dièzes à la clef, je dis que ré est tonique. Quand j'ai fa dièze seulement que le sol est tonique. Quand j'ai si et mi bémols à la clef, je dis que si est tonique, quand j'ai si bémol seulement que fa est tonique &c. &c.

D'où nous concluons que la tonique est l'élément constitutif du ton, et qu'il y a dans la musique vingt-et-un tons : savoir, sept en ut : ré : mi : fa : sol : la : si, produits des gammes en ut : ré : mi : fa : sol : la : si, sept en ut # ré # mi # fa # sol # la # si #, produits des gammes en ut # ré # mi # fa # sol # la # si #, et sept en ut b ré b mi b fa b sol b la b si b, produits des gammes en ut b ré b mi b fa b sol b la b si b.

La première note d'un ton (ou de la gamme de chaque ton) s'appelle tonique, la deuxième seconde, la troisième tierce, la quatrième quarte, la cinquième quinte, la sixième sixte, et la septième sensible. Ainsi la seconde du ton de mi est fa, la tierce du ton de sol est si, la quarte du ton d'ut est fa, la quinte du ton de fa est ut, la sixte du ton d'ut est la &c. &c.

Le ton est susceptible des deux modes, majeur et mineur : il est majeur quand la tierce est majeure, c'est-à-dire qu'elle a un ton et demi, il est mineur quand la tierce est mineure, c'est-à-dire qu'elle n'a que deux demi-tons.

Mais les vingt et une gammes qui constituent les vingt et un tons, ayant toutes des tierces majeures, il en résulte que pour obtenir les tons mineurs, il faut les altérer: ainsi, le ton d'ut mineur prend mi^{\flat} , ce qui donne ut: ré: mi^{\flat} fa: sol: la: si: ut. Le ton de ré mineur prend fa^{\flat} , ce qui donne ré: mi^{\flat} fa: sol: la: si: ut \sharp ré &c &c.

Le mode mineur n'a aucune forme à lui propre, il paraît toujours sous celle d'un majeur plus élevé d'une tierce: ainsi le ton d'ut mineur paraît, s'écrit sous la forme du ton de mi^{\flat} , le ton de ré mineur paraît, s'écrit sous la forme du ton de fa, le ton de mi mineur paraît, s'écrit sous la forme du ton de sol &c &c. d'où nous concluons que le nombre de dièze ou de bémol posé à la clef indique toujours deux tons: savoir, un ton majeur produit de la gamme qui prend dans sa formation ce nombre de dièze ou de bémol, ou un ton mineur plus bas d'une tierce, c'est-à-dire, un ton mineur produit d'une gamme qui a pour tonique une note d'une tierce plus bas. ainsi, deux dièzes posés à la clef, indiquent le ton de ré majeur, ou de si mineur. Un bémol posé à la clef indique le ton de fa majeur ou de ré mineur, ni dièze ni bémol, indiquent le ton d'ut majeur ou de la mineur &c &c.

On connaît qu'un morceau est mineur, par l'altération de la quinte du ton majeur présenté à la clef; cette quinte qui est la note sensible du ton mineur ou l'on peut-être, est altérée d'un dièze quand elle est naturelle à la clef, et d'un béquaire quand elle est bémolisée: ainsi avec deux dièzes à la clef, on est en ré majeur si les la sont naturels, et en si mineur s'ils sont dièzés. Avec trois bémols à la clef, on est en mi^{\flat} si les si ne sont pas altérés, et en ut mineur s'ils sont précédés d'un béquaire. Sans dièze ni bémol, on est en ut majeur quand les sol sont naturels, et en la mineur lorsqu'ils sont dièzés &c &c.

Pour passer du majeur au mineur, on supprime à la clef trois signes marquant l'augmentation, et pour passer du mineur au majeur on en ajoute trois.

Supprimer un dièze ou ajouter un bémol, c'est supprimer un signe marquant l'augmentation, ajouter un dièze ou supprimer un bémol, c'est en ajouter un.

Ainsi pour passer du ton de la majeur au ton de la mineur, on supprime les trois dièzes. Pour passer du ton de ré majeur au ton de ré mineur, on supprime les deux dièzes et on ajoute un bémol &c &c.

Pour passer du ton de sol mineur au ton de sol majeur, on supprime les deux bémols, et on ajoute un dièze, pour passer du ton de mi majeur au ton de mi mineur, on supprime trois dièzes &c &c.

Le renvoi § paraît toujours plusieurs fois le dernier ramène au premier. Le da capo. D. C. est un autre espèce de renvoi qui indique de recommencer le morceau, jusqu'à un endroit désigné par le mot Fin.

Les barres de reprises, séparent les parties d'un morceau de musique et indique qu'il faut recommencer quand il y a des points qui les précèdent ou qui les terminent.

Le point d'orgue

Marque un repos à volonté.

Notes coulées.

Notes liées.

Notes sincopées.

Voyez le SOLFÈGE et TRAITE ANALYTIQUE des principes de la musique avec un procédé nouveau pour transposer sans le secours des clefs. Par le même, Prix 45^f. les Parties séparées 9^f. (À Paris chez l'auteur, Éditeur de musique, Professeur de chant et de guitare, Rue St Jacques N^o 42.)

Ouvrage divisé en douze chapitres: dans les premiers, l'auteur développe avec beaucoup de clarté la théorie des sons, le système du corps sonore et le rapport des clefs entre elles. Il donne une marche nouvelle pour connaître sans peine, et en très peu de temps, les notes sur telle clef que ce puisse être, ainsi que les mesures et la manière de les décomposer.

Les seconds chapitres traitent des intervalles, des modes, des abréviations et du mouvement.

Les derniers parlent du diapason avec des exemples de ceux des instruments le plus en usage; de la transposition par le moyen des clefs et sans leur secours: ce dernier est si facile que l'élève le moins intelligent peut l'employer à l'instant pour mettre l'air qu'il desire dans le ton convenable à l'instrument qu'il connaît: enfin l'ouvrage est terminé par un appendice sur la manière de copier la musique.

AVANT - PROPOS.



La guitare est un instrument presque universel, trop ancien pour qu'on puisse déterminer l'époque de son origine, et trop connu pour que nous en fassions ici la description. La simplicité de sa forme portative et peu dispendieuse, la vitesse avec laquelle on peut le mettre d'accord, et s'en servir bientôt pour s'accompagner, lui donne la préférence sur des instrumens bien supérieurs, et la rend très agréable aux personnes qui ne peuvent donner beaucoup de tems à l'étude de la musique.

On a cru longtems que cet instrument était borné, propre seulement à exécuter quelques petits accompagnemens; mais depuis que les nombreuses compositions des meilleurs professeurs d'Espagne d'Italie et d'Allemagne jointes à celles de nos premiers maitres, ont fait connaître tous les avantages qu'on pouvait en retirer, la guitare a pris un rang distingué parmi les autres instrumens, et non seulement on s'en sert pour accompagner de grands morceaux de musique vocale; mais on peut encore l'employer à exécuter des sonates, rondeaux, airs variés &c. avec autant de suite qu'un piano-forté ou une harpe.

Il n'y a peut-être aucun instrument pour lequel on ait publié autant de méthodes que pour celui-ci: mais tout en rendant justice au mérite particulier de chacun de ces ouvrages, on est forcé d'avouer que ceux mêmes qui ont obtenu le plus de succès, sont loin de remplir le but désiré: vice de distribution dans l'ordre des matières, fatras d'explications sans résultats, et peu ou point de gammes; tels sont les défauts qui les caractérisent tous.

En publiant cet ouvrage, nous n'avons pas plus que nos confrères la prétention d'offrir aux amateurs une méthode parfaite, une méthode dont les leçons graduées les conduisent insensiblement aux difficultés: nous savons trop combien cette tâche est difficile ou plutôt impossible, tant par l'ordre qu'exige la suite des tons, que par les dispositions particulières des élèves; mais nous croyons avoir autant que possible classé les matières selon l'ordre naturel, et loin de dire aux amateurs de se servir exclusivement de notre méthode, nous les engageons non pas à les voir toutes; mais au moins les principales: ils en retireront le double avantage, de se familiariser avec le style particulier de chaque auteur, et de connaître un bon nombre de jolis morceaux, dont la lecture, facilitera leurs progrès, et excitera leur émulation.







CONDUITE DE L'ÉTUDE.

Si l'élève n'a aucune connaissance en musique, on lui en donnera les premières notions, et après lui avoir appris les noms des différentes parties de la guitare ainsi que la manière de la tenir, on l'exercera à pincer à vuide les quatre dernières cordes.



Lorsqu'il sera familiarisé avec les premières pages du solfège, on lui montrera la gamme chromatique, les exercices de la page treize, et quelques accords faciles qu'il pincera de même qu'il est dit plus haut.

EXEMPLES



On lui donnera ensuite le N^o 1. valse variée par l'auteur, (*voir 15^e*) dont les positions de la main gauche ne sont que la résomption des accords précédents, et l'on reprendra le fil des leçons sans avoir toujours égard à l'ordre des numéros, ayant soin de prendre à la suite de chaque ton les plus faciles parmi les morceaux indiqués.

POSITION DE LA GUITARE.

On la place sur les genoux presque perpendiculaire, la table d'harmonie au trois quart en dehors : la main droite entre la rose et le chevalet appuyant le petit doigt un peu plus près de ce dernier pour pincer entre les deux. L'avant bras droit portant sur le bord maintient la guitare de manière qu'elle tienne sans le secours de la main gauche, qui doit embrasser légèrement le manche avec la paume de la main et le soutenir avec le pouce.

Les numéros des doigts de la main gauche correspondent à ceux des touches : c'est-à-dire que le premier se place sur la première, le second sur la seconde, le troisième sur la troisième et le quatrième sur la quatrième : à moins que la nature ou l'ensemble des notes n'exige de les placer plus avant, ce qu'on exécute en avançant la main de manière que les doigts correspondent toujours à quatre touches. Ces diverses places qu'occupent la main gauche se nomment **position**. Ces positions sont au nombre de quatorze : la première comprend les notes formées par les 1^{re}, 2^e, 3^e, et 4^e touches, la deuxième comprend les notes formées par les 2^e, 3^e, 4^e et 5^e touche &c. voyez (Pl. 12) au bas du tableau de la figure du manche.

Il faut laisser tomber sur les cordes l'extrémité des doigts, en les plaçant bien près des tons, afin que le son des notes soit pur, et la main ne doit faire d'autre mouvement que celui de suivre la direction des doigts pour qu'ils se trouvent toujours au dessus des cordes ou ils doivent se placer.

La main droite doit s'arrondir avec grace, ayant les doigts disposés sur les cordes, en observant lorsqu'on les pince de faire le moins de mouvement possible. Le ponce pincera les trois premières, le premier doigt la quatrième, le second la cinquième et le troisième la chanterelle.

EXEMPLE.



Les chiffres placés au-dessus ou à côté des notes marquent les doigts de la main gauche : ceux de la main droite sont indiqués par les numéros placés au-dessous.

Quand les notes des arpèges n'emploient que trois cordes, on pince toutes les basses avec le ponce, et les autres notes avec les deux premiers doigts seulement.

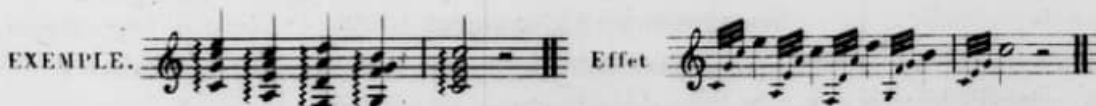
EXEMPLES.



Lorsque l'arpège est seulement dans les cordes basses, on se sert du premier et du second doigt pour les cordes filées.



Quand les accords sont précédés de lignes brisées, il faut pincer les cordes l'une après l'autre



Dans les mouvemens lents on pince toujours les accords de cette manière, quand même ils ne seraient pas précédés de lignes brisées : c'est le meilleur moyen de soutenir l'harmonie et de produire cette expression qui caractérise les professeurs habiles.

Lorsque les accords comportent plus de quatre notes, on pince les basses avec le pouce seulement, et les autres cordes comme à l'ordinaire.

EXEMPLE.



Quand les notes procèdent par gammes ou parties de gammes, c'est-à-dire qu'elles se suivent par intervalles simples, on pince comme dans les arpèges les cordes filées avec le pouce; mais on n'emploie que deux doigts pour les autres, qu'on pince alternativement avec le premier et le second; commençant par ce dernier quand le trait descend, et par l'autre quand il monte.

EXEMPLES.



La règle établie plus haut de placer chaque doigt de la main gauche, à la touche correspondante, n'est pas sans exception; car il arrive souvent que plusieurs notes se trouvant ensemble dans la même case; on est obligé d'y mettre plusieurs doigts.



Pour faciliter l'exécution de certain passages, on prend les notes qui se trouvent dans la même touche avec un seul doigt; ce qui s'appelle barré. On le marque par abréviation (bar.)



On emploie quelquefois le pouce, pour les notes de basses qui se trouvent sur le gros mi, (on l'indique par l'initiale P.)



Souvent on prend avec le doigt précédent, des notes qui doivent être faites avec le suivant, et réciproquement: ainsi un fa suivi d'un si bémol et d'un ré, se prend avec le second doigt, un sol suivi ou précédé d'un fa, se prend avec le quatrième. &c. &c.



Les notes liées ou coulées se font de plusieurs manières selon qu'elles montent ou qu'elles descendent.

En montant on pince seulement la première note, et l'on fait entendre la seconde en la frappant fortement avec le doigt de la main gauche.

EXEMPLE .



Si les notes liées étaient en plus grand nombre ; on ne pincerait de même que la première, et l'on ferait entendre les autres, en laissant tomber successivement les doigts, ainsi qu'il est dit plus haut .

EXEMPLE .



Mais s'il arrivait que le coulé s'étendit sur un nombre de notes trop grand pour être exécuté sur la même corde, on pincerait seulement la première note de chaque corde, et l'on ferait entendre les autres d'après la règle établie précédemment .

EXEMPLES .



En descendant il faut préparer la seconde note : c'est-à-dire qu'on y place le doigt d'avance, afin qu'en retirant celui qui forme la première, on fasse entendre celle-ci sans le secours de la main gauche ; à moins que cette seconde note ne se trouve sur une corde à vuide .

EXEMPLE .



Quand la première note est à vuide, on peut faire entendre la seconde en la frappant fortement sur l'autre corde, cette manière d'exécuter les coulées en descendant s'appelle écho .

EXEMPLE .



Quand il y a plus de deux notes, et que toutes se trouvent sur la même corde, on prépare les dernières, pour les faire entendre en relevant successivement les doigts de la main gauche, après avoir pincé la première .

EXEMPLE .



Quand le nombre des notes est trop grand pour être exécuté sur la même corde, on pince seulement la plus élevée, et l'on retire successivement les doigts jusqu'à la première note de la corde suivante, qu'on fait entendre

au moyen de l'écho.

EXEMPLE.



D'après cette règle on peut exécuter une gamme d'une et deux octaves sans le secours de la main droite.

EXEMPLES.



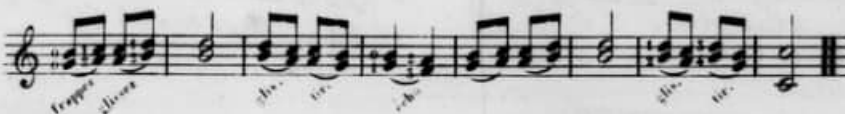
Les doubles notes liées s'exécutent selon les règles exposées plus haut ; mais il faut avoir soin que les doigts se retirent, ou frappent simultanément.

EXEMPLE.



Les doubles notes liées se font encore en glissant d'une touche à l'autre, avec les doigts qui marquent les premières notes.

EXEMPLE.



Les notes d'agrément dont les valeurs ne sont pas comprises dans la mesure, ne sont autre chose que des notes coulées, dont l'exécution doit être très rapide : quand les notes ordinaires dont elles sont suivies, sont accompagnées de basses, il faut les frapper avec la première des petites notes.

EXEMPLES.



MANIÈRE D'Étudier

S'il ne s'agissait pour apprendre la musique, que d'avoir un maître avec lequel on s'occupât quelques heures par semaines, chacun pourrait être musicien à bon marché; mais avec un maître il faut encore une étude régulière et savoir la manière de la diriger: les deux premiers moyens sont à la disposition de tous les élèves, nous allons dire comment il faut s'y prendre pour y joindre le troisième.

Employez toujours la première demi-heure de l'étude à faire seulement des gammes et des arpèges; c'est le seul et véritable secret d'habituer les doigts de la main gauche à prendre sans efforts les positions les plus difficiles, et de rendre ceux de la main droite souples et agiles, enfin de parvenir à cette exécution pure et brillante sans laquelle les plus jolis morceaux sont toujours insignifiants.

On s'exercera d'abord sur les notes de la première corde, ayant soin que la main soit disposée de manière, que le petit doigt arrive sans peine à la quatrième touche.

EXEMPLE. *Sur une corde.*

Sur six cordes.



Résumé des deux Exercices précédents.

Sur une corde.



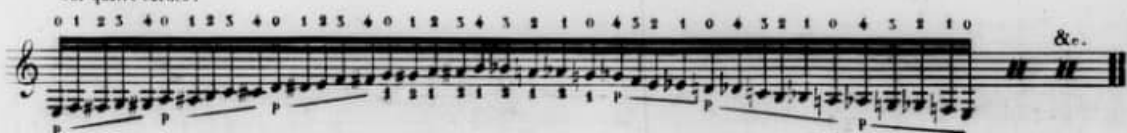
Sur deux cordes.



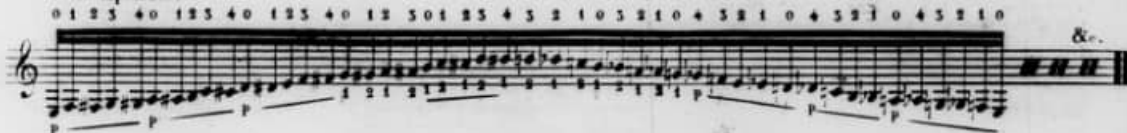
Sur trois cordes.



Sur quatre cordes.



Sur cinq cordes.



Sur six cordes.



A l'égard des arpèges pour la main droite, on peut voir l'œuvre treize de l'auteur à la tête duquel est indiqué la manière de l'étudier avec fruit. (A)

L'amateur qui ne voudra rien négliger pour parvenir, devra, indépendamment des moyens indiqués plus haut, s'exercer tous les jours sur toutes les gammes, et ne jamais jouer un morceau sans en avoir fait un bon nombre dans le même ton: il s'attachera le moins possible à ces petites compositions de deux ou trois lignes, dont la brièveté captive si peu l'attention, qu'on les sait de suite par cœur, d'où naît l'habitude de jouer par routine, de ne pouvoir lire, et de regarder continuellement les doigts: enfin l'élève zélé se frottera souvent les mains en remuant et allongeant les doigts, et se gardera de tout exercice ou travail qui pourrait nuire à leur dextérité.

(A) Vingt-quatre Exercices pour former la main droite à une exécution brillante. (Prix 5^f.)

FIGURE DU MANCHE,
et explication des différentes parties de la Guitare.

	à vide. 1 ^{re} touche.	2 ^e	3 ^e	4 ^e	5 ^e	6 ^e	7 ^e	8 ^e	9 ^e	10 ^e	11 ^e	12 ^e	13 ^e	14 ^e	15 ^e	16 ^e	17 ^e
6 ^e corde. Chantrelle.	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Ut	Ut#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La
5 ^e corde. Si.	Ut	Ut#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Ut	Ut#	Re	Re#	
4 ^e corde. Sol.	Sol#	La	La#	Si	Ut	Ut#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#		
3 ^e corde. Re.	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Ut	Ut#	Re	Re#	Mi			
2 ^e corde. La.	La#	Si	Ut	Ut#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#				
1 ^{re} corde. Mi.	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Ut	Ut#	Re	Re#	Mi					

A. Le Fond.

B. Les Eclisses.

C. La Table d'harmonie.

D. La Rose.

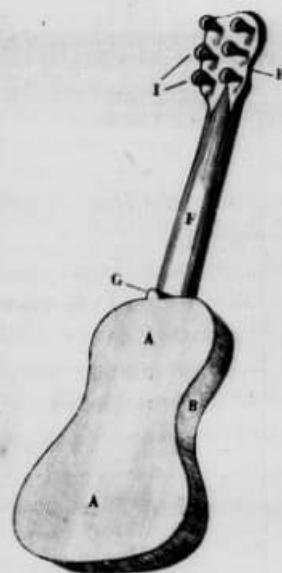
E. Le Chevallet.

F. Le Manche.

G. Le Talon du manche.

H. Le Chevillet.

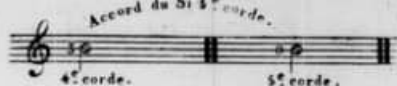
I. Les Chevilles.



A l'inspection du tableau exposé à la page précédente, on voit que toutes les notes produites par les cordes à vides, se trouvent répétées à la cinquième touche sur la corde précédente, excepte le si de la cinquième corde qui se trouve à la quatrième touche sur la corde sol; parceque la distance de ces deux cordes n'est que d'une tierce pendant que toutes les autres sont accordées par quarts; or si l'on compare successivement les notes formées par les cordes à vides avec les notes correspondantes, jusqu'à ce que les deux sons s'identifient parfaitement, l'accord de l'instrument ne pourra manquer d'être juste, à moins que la guitare ne soit naturellement fausse, défaut qui peut provenir de la division des touches, ou de la position du chevalet, et quelquefois des cordes ou il se trouve des inégalités qui contribuent à les rendre fausses.

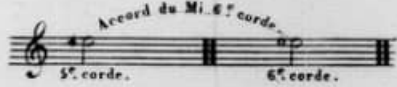
OPÉRATION. Réglez d'abord le sol (4^e corde) avec un diapason ou selon votre voix, posez ensuite le troisième doigt à la quatrième touche et sur cette corde pour accorder le si.

EXEMPLE :



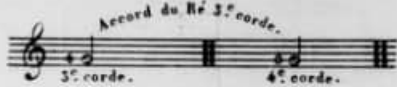
Tournez ou détournez la cheville du Si et non celle du Sol.

Mettez le quatrième doigt à la cinquième touche et sur la corde Si pour accorder la Chantarelle.



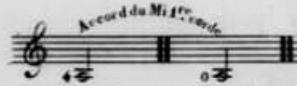
Tournez ou détournez la cheville du Mi et non celle du Si.

Posez le doigt à la cinquième touche et sur la corde Re pour l'accorder avec le sol à vide.



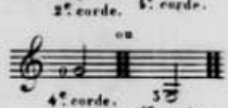
Tournez ou détournez la cheville du Re et non celle du Sol.

Accordez le la en prenant l'unisson du Re à vide, et le mi en prenant l'unisson du La à vide.



On aura soin de pincer avec le même doigt les deux notes qu'on accorde; car avec plusieurs, l'inégalité de leur force rendraient semblables des sons qui ne le seraient pas, et réciproquement.

Accord par octave.

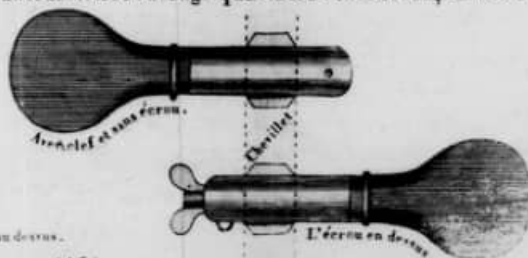


Dans cette manière d'accorder, on pincera toujours la note basse avec le pouce, et l'autre avec le 1^{er} ou le 2^d doigt. Quand la note n'est que tant soit peu haute, il vaut mieux tirer un peu fortement la corde que de dérouler la cheville. On emploiera toujours ce moyen pour les cordes neuves, qu'on montera plus haut à cet effet.

Les chevilles ordinaires subissant comme tous les ouvrages en bois l'influence de la température, il en résulte que l'humidité les fait gonfler, alors elles deviennent difficiles à tourner, surtout pour les personnes qui ont la main faible; ou elles tournent tellement par secousses, qu'il faut bien des essais avant de trouver le point désiré. La sécheresse au contraire resserre tellement les chevilles, qu'au moindre contact elles se déroulent et quelquefois même sans qu'on y touche. On a donc cherché et inventé diverses mécaniques qui les maintiennent dans un degré de rotation fixe, assez fort pour qu'il puisse soutenir la tension de la corde, et pas trop pour que la main la plus délicate ne puisse la tourner et détourner à volonté. Nous prévenons les personnes qui voudraient en avoir qu'il vient d'en paraître d'une nouvelle forme. Ces mécaniques qui sont supérieures à tout ce qu'on a fait jusqu'à présent, tant par la légèreté que par la modicité du prix, se trouve chez l'auteur de cet ouvrage qui en est l'inventeur, et chez tous les luthiers et marchands de musique.

PRIX FIXE.

En cuivre.....	21 ^f
En argent et l'intérieur en cuivre.....	26 ^f
Tout en argent.....	33 ^f
En or et l'intérieur en argent.....	115 ^f
Tout en or.....	159 ^f
Avec pierre ordinaire.....	3 ^f En sus.
Avec pierre fine.....	21 ^f En sus et au dessus.



N^o. 4 ..

Gamme chromatique par Dièzes.

N^o. 2 .

Gamme chromatique par Bémols.



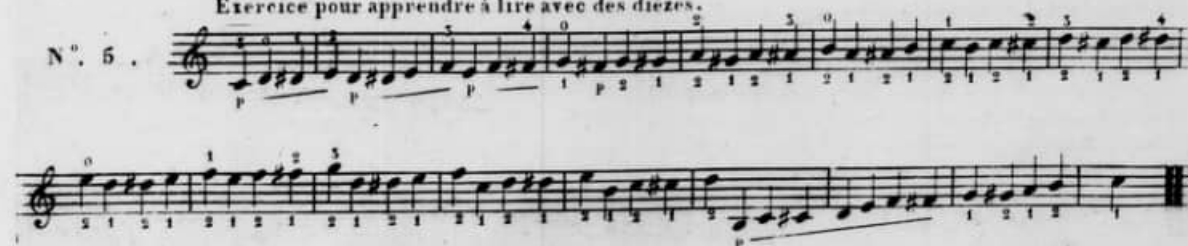
Exercice pour apprendre à lire les notes.

N^o. 3 .

Autre .

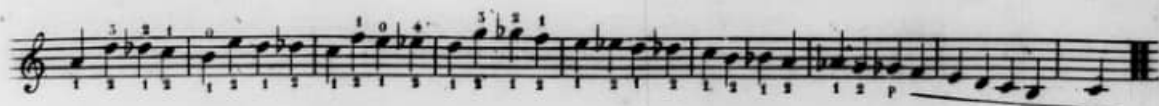
N^o. 4 .

Exercice pour apprendre à lire avec des dièzes.

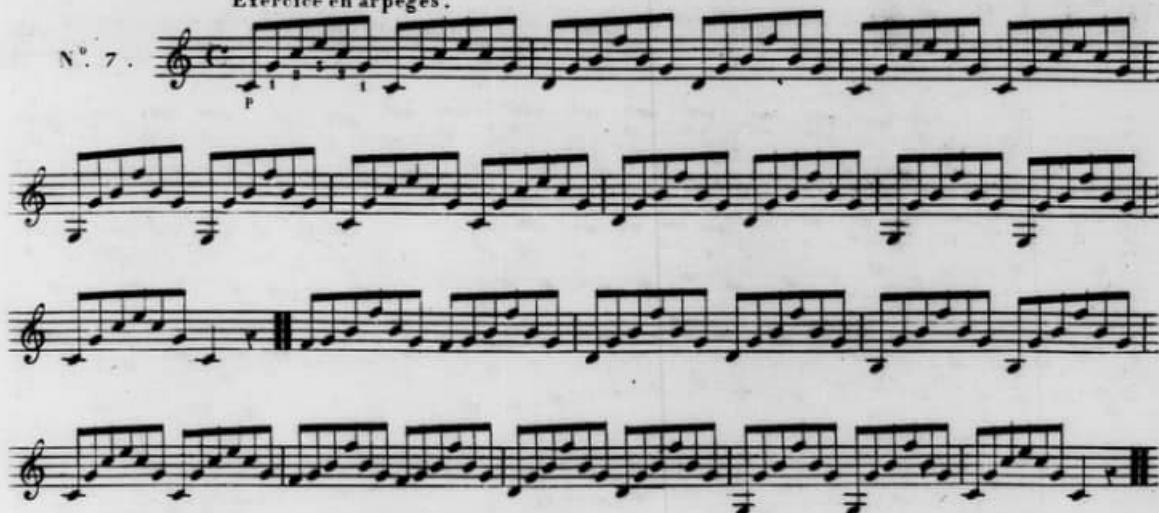
N^o. 5 .

Exercice pour apprendre à lire avec des bémols.

N^o. 6 .



Exercice en arpeges.

N^o. 7.

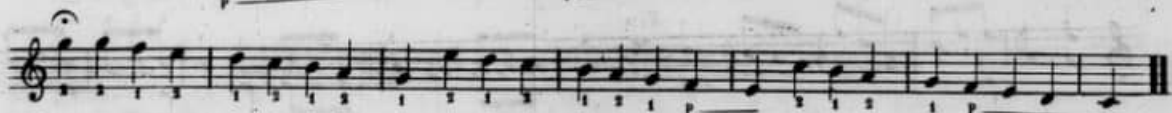
Exercice pour exécuter les coulés.

N^o. 8.

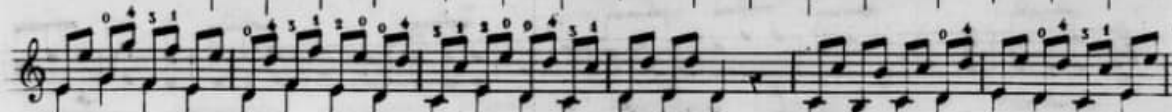
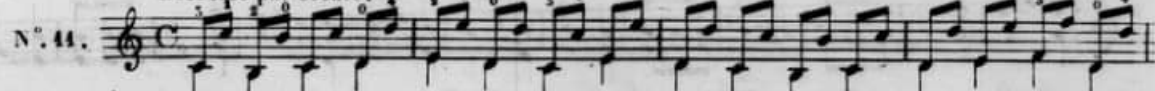
Autre.

N^o. 9.

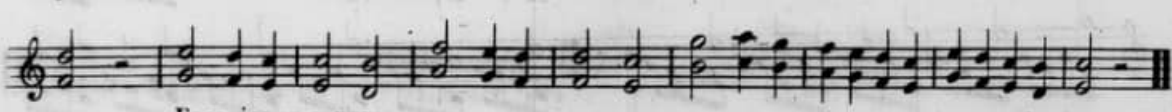
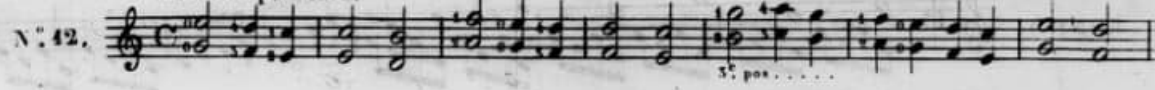
Exercice sur la gamme d'ut majeur.



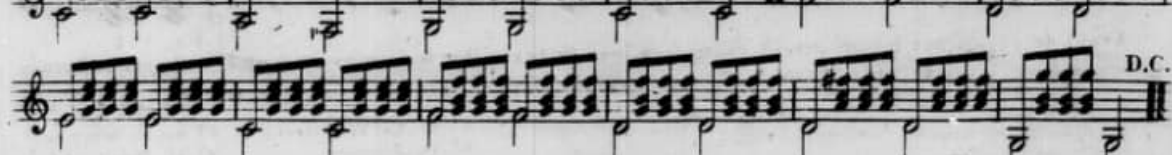
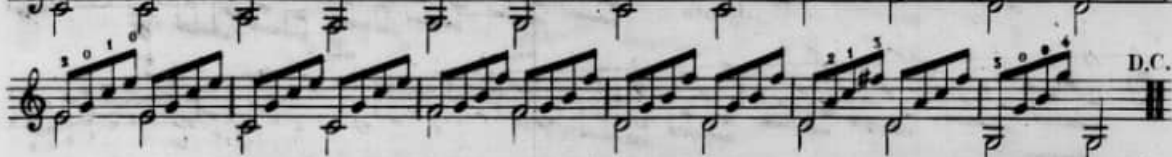
Exercice par octave.



Exercice par sixte.



Exercice en arpeges.



N° 44.

VALSE

N° 45.

RONDO

Avant de passer aux leçons suivantes, on fera bien de travailler les exercices dont l'étude est indiquée précédemment page 44, et quelques petits airs variés pour se fortifier dans le ton d'ut.

N° 8. Le Roi Dagobert.

N° 4. Le Clair de Lune.

N° 12. La Tyrolienne.

N° 43. La Hongroise.

N° 9. La Gavotte d'Armide.

N° 11. Le Pescator.

N° 14. Ecossaise.

N° 52. Menuet varié.

Exercice sur la gamme de la mineur.

N^o. 46.

Gamme par octave.

N^o. 47.

Exercice par octave.

N^o. 48.

Fin

Exercice par sixte.

N^o. 49.

Fin

Exercice en arpeges.

N^o. 20.

VAR.

N^o. 24. *Andante*

N^o. 22. *Allegretto*
RONDO.

Exercice sur la gamme de sol majeur.

N^o 23.

Gamme par octave.

N^o 24.

Exercice par octave.

N^o 25.

Exercice par sixte.

N^o 26.

Exercice en arpeges.

N^o 27.

Allegretto

26

N.º 28.

N.º 45. La Biondina.

(45)

N.º 49. Je l'ai planté.

3^{re} pos. 2^{de} Pos. 1^{re} pos. 2^{de} pos. 3^{re} pos. 4^{re} pos. 5^{re} pos. 6^{re} pos. 7^{re} pos. 8^{re} pos. 9^{re} pos. 10^{re} pos. 11^{re} pos. 12^{re} pos.

ad libitum.

crisis

har.

Con giusto

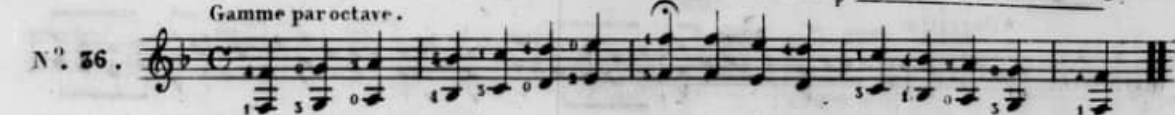
sf.

(45)

Exercice sur la gamme de fa majeur.

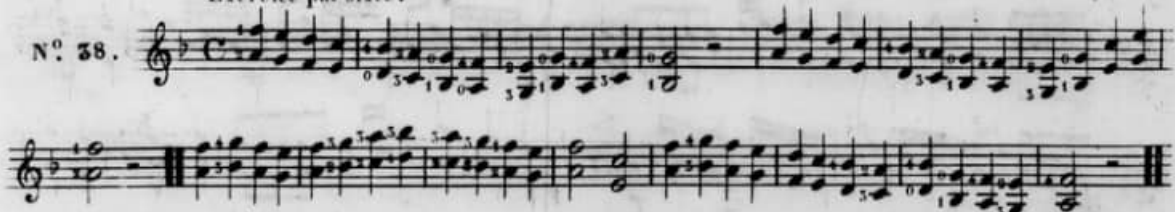
N^o. 35. 

Gamme par octave.

N^o. 36. 

N^o. 37. 

Exercice par sixte.

N^o. 38. 

Exercice en arperges.

N^o. 39. 

VAR. 



N° 40. *Allegretto*
RONDO.

4° tempo

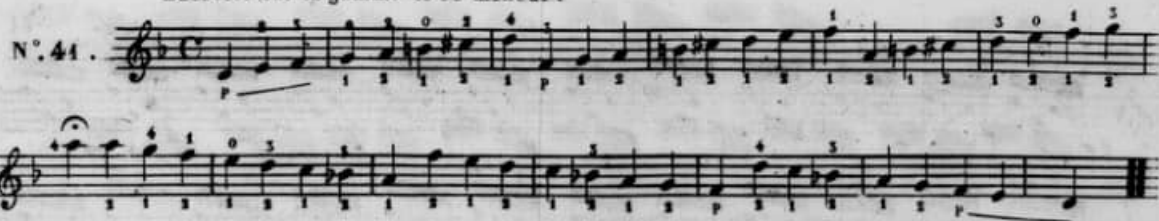
Majeur

Mineur

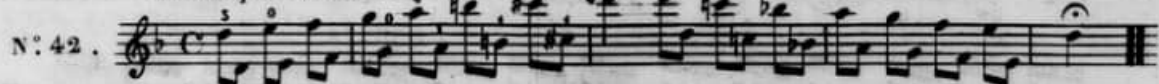
Lento

4° tempo

Exercice sur la gamme de ré mineur.

N° 41. 

Gamme par octave.

N° 42. 

Exercice par octave.

N° 43. 

Exercice par sixte

N° 44. 

Fin

D.C.

Exercice en arpeges

N° 45. 

VAR.

N. 46. *Allegretto*

Fin

D.C.

Andante

Nº 52.

F

PP

Allegretto

F**F**N^o 49. Marche de Ludovica.

(45)

I

FF

N. 68.

Moderato.

55

The musical score for N. 68, Moderato, is a complex piece for piano. It features a series of staves with treble and bass clefs, key signatures of one sharp (F#), and a moderate tempo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The music is divided into sections labeled 'mineur' and 'majeur'. The score is a single system, meaning it is intended to be played on a single instrument.

N. 5. ALLEMANDE 75°
 N. 6. TRISTE RAISON 75°
 N. 10. VALSE de la REINE de PRUSSE 75°

N. 13. MEIN LIEBER AUGUSTIN 75°
 N. 16. SI JE MEURS 75°
 N. 19. VALSE RUSSE 75°

Exercice sur la gamme de mi majeur.

N° 59 .



Gamme par octave.

N° 60 .



Exercice par octave.

N° 64 .



Fin.

D. C.



Exercice par sixte.

N° 62 .



Exercice en arpege.

N° 65 .



Allegretto Mouvt de Valse.

N^o 64.

1st pos.

Fin

PP

F7

P

FF

P

Cres.

Cres.

ad libitum

PP

PRÉLUDE MODULÉ

N.° 65. *Allegro moderato.*

The musical score is written on nine staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegro moderato." The score is written in a single system. The first staff contains a few measures with dynamic markings "F" and "P". The subsequent staves contain dense, flowing sixteenth-note passages. The final staff ends with a double bar line and a key signature change to C major (no sharps or flats).

This page contains ten staves of musical notation for the piano accompaniment of 'The Merry Widow' by Franz Lehár. The notation is in 2/4 time and includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'P' (piano) and 'F' (forte). The piece is characterized by its rhythmic complexity and frequent use of triplets and sixteenth notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and fills the page, with some staves containing multiple measures of music. The piece concludes with a final chord on the tenth staff.



MANIÈRE DE S'ACCOMPAGNER.

Il est nécessaire d'apprendre séparément les deux parties, et de les savoir assez couramment pour les mettre ensemble, ce qu'on exécute en prenant d'abord un mouvement très lent, sans nommer les paroles; mais seulement les notes du chant; ayant soin de faire correspondre les parties selon leurs valeurs réciproques, c'est-à-dire, qu'une blanche à la première, demande deux noires, ou quatre croches, ou huit doubles-croches, ou une valeur équivalente à la seconde; qu'une noire, demande deux croches, ou quatre doubles-croches, ou une valeur équivalente &c. &c. et réciproquement.

EXEMPLE.

CHANT

la la mi mi fa fa mi ré ré ut ut si si

Ah ! vous di - - rai - - je ma - - - - man ce qui cau - se mon tour - -

GUITARE

la mi mi ré ré ut ut si si mi mi ré ré ut ut si si

- ment, de - puis que j'ai vu Syl - van - dre, me re - - gar - - der d'un air ten - dre

la mi mi fa fa mi ré ré ut ut si si la

mon cœur dit à chaque ins - - - - tant, peut-on vi - - vre sans a - - - - mant.

Quand cette première étude sera suffisamment pratiquée, on substituera aux noms des notes, les syllabes correspondantes.

Lorsque les accompagnemens seront de nature à être facilement variés, on évitera la monotonie qui résulterait de la répétition du premier, en formant avec les notes qui le compose, d'autres arpèges d'un caractère plus ou moins vif; mais toujours d'une valeur équivalente à ceux qu'ils remplacent.

EXEMPLE.

2^e. C¹.

L'au - - - tre jour dans un bos - - - - - quet de fleur

il fit un bou - - - - - quet il en pa - - - - ra ma bou - -

let . te me di . . . sant bel . . . le bru . . net . te Flore est moins bel . .
le que toi l'a mour moins ten . dre que moi .

L'œuvre est par l'auteur dont l'étude est recommandée page 11, est très propre à former l'élève, desirant d'apprendre à varier d'un grand nombre de formes, tous les accompagnemens susceptibles de cette opération.

2^e. C.

Je rougis et par malheur,
Un soupir trahit mon cœur.
Le cruel avec adresse,
Profita de ma faiblesse;
Hélas maman un faux pas
Me fit tomber dans ses bras.

3^e. C.

Je n'avais pour tout soutien,
Que ma houlette et mon chien,
Amour voulant ma défaite,
Écarta chien et houlette;
Ah! qu'on goûte de douceur,
Quand l'amour prend soin d'un cœur.

La plupart des amateurs qui ne cultivent la Guitare que pour accompagner quelques romances, seront bien aise de trouver ici un choix de morceaux, dont l'étude aussi facile qu'agréable, doit les conduire insensiblement à la pratique de cet art. (l'étoile * indique paroles françaises et italiennes)

FLEUVE DU TAGE. Musique et accomp^t par POLLET.
SI TU M'AIMAIS idem PICCINI.
LE PEUUX BAYARD idem LAMI.
CRANSONNETTE DE HENRI IV. idem SAUVAGE.
OUI J'AIME LES AMIGUES idem R^m.
TANT PIS ET TANT MIEUX idem MARESCOT.
CE N'EST POINT LE BONHEUR. idem MARESCOT.
FOLÂTRES BERGERETTES. idem MARESCOT.
ROSE D'AMOUR idem MARESCOT.
POUR T'ECOUTER idem MARESCOT.

PORTRAIT CHARMANT. accomp^t par . . . MARESCOT
* SUR LA RIVE FLEURIE idem idem.
GENTIL ROUZARD idem idem.
LE PÊCHEUR idem idem.
GUERNADIER idem idem.
C'EST UNE LARME idem idem.
* MA ZÉTULBÉ idem idem.
IL EST BON DE S'ENTENDRE idem.
* LA DORMEUSE idem idem.
VOUS L'ORDONNEZ idem idem.
ROMANCE DE NINA idem idem.

(Nota.) Comme la plupart de ces morceaux sont gravés, avec des airs ou des accompagnemens différens, souvent difficiles, il est nécessaire en les demandant de désigner le nom des auteurs.

FIN DE LA PREMIERE PARTIE.

METHODE

de Guitare

Divisée en deux parties.



La première contient, un abrégé des principes de la musique, la théorie de l'instrument, la manière de le tenir, de placer les mains, de pincer, d'exécuter les coulés en montant et en descendant, de l'accorder par unisson et par Octaves, de s'accompagner, et des exercices par octaves, sixtes et arpèges suivis d'un ou deux morceaux faciles, dans tous les tons usités.

La deuxième partie contient, une notion complète des sons harmoniques, ainsi que les différentes manières d'accorder la Guitare pour en tirer un parti plus avantageux, des gammes simples et doubles, des exercices par octaves, tierces, sixtes, dixièmes et arpèges à toutes les positions, avec des morceaux plus difficiles à la suite desquels on indique les ouvrages dont l'étude est nécessaire.

PAR C^{tes} de MARESCOT

Op. 15.

Propriété de l'Auteur.

Déposé à la Direction.

Prix 1^{re} partie 7^f 50^c.
2^{me} partie 9^f.

A PARIS, Chez L'AUTEUR, Editeur de Musique, Professeur de Guitare et de Chant,
Rue St. Jacques N^o 42.

*M^o
BASTIN.*

SECONDE PARTIE.

Observations sur les différentes règles et nouvelles classifications adoptées par l'auteur.

Sur la nomenclature des Cordes.

Dans toutes les méthodes de guitare, la nomenclature des cordes est l'opposé de ce qu'elle devrait être. N'est-ce pas la première note d'une gamme qui lui donne son nom ? n'est-ce pas la première note d'un accord qui en caractérise l'espèce ? ne dit-on qu'une flûte, un flageolet, un piano, une harpe &c. &c. est en fa, en sol ou en ut &c., quand la première note de l'instrument, la note la plus grave, est fa, sol ou ut : il est donc absurde et contre l'ordre général, de donner à la chanterelle le nom de première corde ; ces raisons que beaucoup de professeurs approuvent, nous ont engagé à rétablir l'ordre naturel ainsi qu'on l'a vu 4^e partie page 42 .

Sur l'inconvénient de confondre les touches avec les tons.

Jusqu'à présent on a toujours confondu les touches avec les tons; en donnant indifféremment ces deux dénominations aux sillons de métal ou d'ivoire qui forment les différentes cases où doivent se placer les doigts de la main gauche; et tous les auteurs en indiquant les sons harmoniques, les marquent par 1^{re}, 2^e, ou 3^e touche, ce qui met l'exécutant inhabile à la pratique de ces sons, dans l'indécision de placer les doigts sur le sillon suivant, plutôt que sur le précédent, et réciproquement, ou sur la touche même, et par conséquent de ne produire aucun des sons demandés. Nous avons donc nommé suivant l'ordre tout naturel, tons ou sillons les fils de métal qui séparent les cases, et touches ou cases les intervalles compris entre les tons. Nous croyons cette nouvelle disposition bien supérieure à l'autre, en ce qu'elle ne laisse aucun doute sur la place que doivent occuper les doigts de la main gauche. (4^{re} partie page 42.)

Sur le Barré.

Il n'est pas un auteur qui n'ait fait un ou deux chapitres particuliers sur le barre: cette manière de prendre plusieurs notes avec un seul doigt de la main gauche, rentre naturellement dans la catégorie des exceptions à la règle générale du doigté, et se trouve déplacée dans un chapitre particulier. (4^{re} partie page 7.)

Sur les Coulés.

En parlant des coulés, beaucoup d'auteurs les considèrent comme notes d'agrément, (appoggiatures) l'exécution des notes d'agrémens dérive en effet de la manière d'exécuter les coulés; mais il serait absurde de les classer dans le même ordre; car on prend la valeur des appoggiatures tantôt sur la valeur de la note suivante, et tantôt sur la valeur de la note précédente; en ne leur laissant qu'une très courte durée, en comparaison des autres, ou la valeur des notes ne se trouve jamais altérée. (4^e partie page 8 et 9 .)

N^o 1.
Pour exercer
les Coules.

And.^{te} Maestoso

glissée

1^{re} pos. ... 2^e pos. ...

1^{re} pos.

3

N^o 2.

Pour exercer les notes d'agrément.

Mouv^t de valse.

1^{re} pos.....

Fin

D.C.

Sur les différentes manières de pincer.

Aucune règle fixe n'a encore été établie sur les différentes manières de pincer : les uns font attaquer toutes les bases des gammes avec le pouce seul, les autres avec le pouce et le premier doigt : ceux-ci croyant obtenir plus de son, ont la mauvaise habitude de glisser fortement le pouce en pincant les bases des arpèges et même des gammes, ce qui est triplement mauvais, 1^o, à cause de la direction du pouce dont l'élan ne pouvant être arrêté que par la corde suivante, la fait presque toujours raisonner, 2^o, par le repos du pouce sur cette corde, repos qui en arrête les vibrations, (A) et 3^o, par l'impossibilité de bien exécuter les passages rapides. On ne saurait trop faire attention à ce que les commençans ne contractent pas ces mauvaises habitudes, plus difficiles à perdre, que s'ils n'avaient jamais rien appris.

(A) Quand on pince une corde, non seulement elle raisonne ; mais elle fait raisonner les autres, car, repousser le pouce sur une corde de base est une habitude vicieuse, puisqu'elle contribue à diminuer le volume de son de la guitare, qui n'est déjà pas trop considérable.

Les différentes manières de pincer se divisent en deux classes, la première: lorsque les notes procèdent par gammes, ou sont plusieurs de suite sur la même corde: elle est indiquée 4^{re} partie page 7, et n'a d'autre exception que celle d'employer alternativement le ponce et le premier doigt, en place du ponce seul pour les bases; mais quoique cette seconde manière paraisse préférable à l'autre pour la dextérité, on s'en sert rarement, à cause de l'inégalité dans la succédance des sons.

EXEMPLE.

Avec le Ponce seul.



Avec le ponce et le premier doigt.



La seconde classe comprend tous les genres d'accords, batteries ou arpèges; nous en avons indiqué les principales règles 4^{re} partie page 6, nous ne parlerons donc ici que des genres dont il n'a pas été question.

Lorsque la musique a deux parties distinctes, et que les notes de basse sont par trois, on pince les deux premières avec le ponce, et les autres cordes avec les doigts correspondans.

EXEMPLE.

Observez bien les doigtés de la main droite, ils sont indiqués par les chiffres placés en dessous des notes.

N^o 5.

Andantino.



DES SONS HARMONIQUES .

La réunion de plusieurs sons frappés ensemble ou successivement, s'appelle accord, la succedance des accords forme l'harmonie .

Des notes dont se compose un accord, la première, (la note la plus grave, la plus basse,) est le son fondamental, toutes les autres en sont les harmoniques : ainsi dans l'accord parfait $ut = mi = sol$, ut est le son principal, le son générateur, dont mi et sol sont les harmoniques : dans l'accord parfait $la = ut = mi$, la est le son principal, le son générateur, dont ut et mi sont les harmoniques : &c. &c. .

Toutes les fois qu'une corde raisonne, elle fait entendre avec le son principal, d'autres sons plus aigus qui en sont les harmoniques, par la raison qu'elle ne vibre pas seulement dans toute sa longueur; mais encore dans toutes les parties qui sont contenues plusieurs fois justes dans cette longueur. Une corde vibre donc dans ses deux moitiés; d'abord réunies, puis séparées : dans ses trois tiers à la fois, puis dans chacun de ses tiers séparément : dans ses six sixièmes à la fois, puis réunis de deux en deux, puis dans les six séparément, &c. &c. .

Or, si l'on intercepte les vibrations totales d'une corde en appuyant légèrement aux points qui réunissent les extrémités des longueurs qui y sont contenues plusieurs fois justes, sans cependant que cette pression soit assez forte pour empêcher les vibration partielles que produiraient les parties séparées, on obtient, au lieu du son primitif produit par les vibrations de la corde entière, ceux produits par les vibrations partielles des parties séparées : ces divers sons n'en forment plus qu'un dont l'intensité est toujours égale au son que produirait isolément la plus petite des cordes qui concourent à le former, si cette corde était mise seule en vibration : d'où, nous concluons que produire un son harmonique, c'est extraire du son principal ou générateur, un son qui fait partie de ses harmoniques .

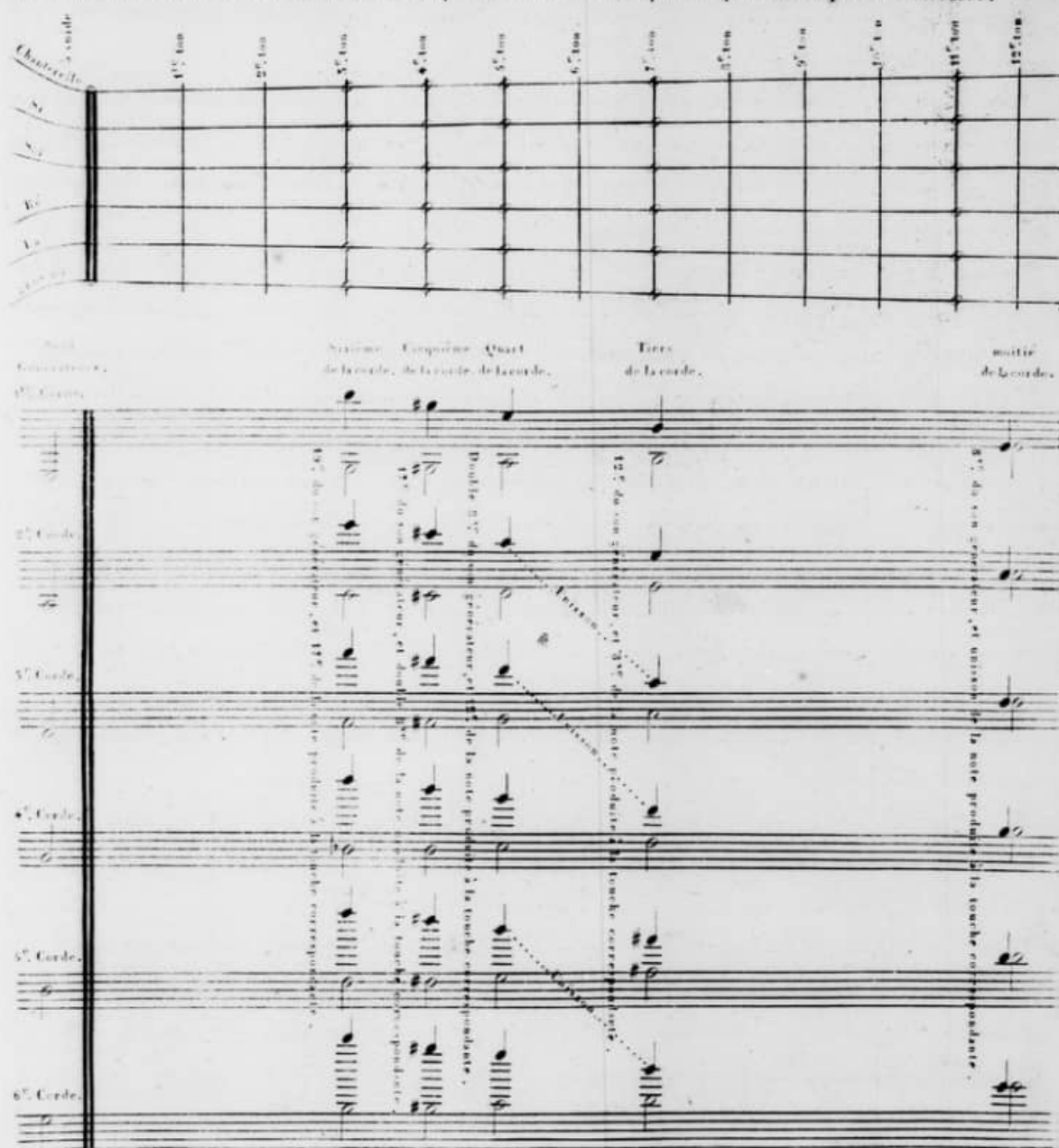
Mais parmi les harmoniques d'une corde, il en est qui sont plus ou moins appréciables, principalement sur la guitare, où, l'on obtient seulement l'octave, la douzième, la quinzième ou double octave, la dixseptième et la dixneuvième du son générateur, encore ne sortent-ils pas tous avec pureté.

L'octave, la douzième et la dixseptième ou double octave produit aux douzième, septième et cinquième tons, s'obtiennent assez facilement et très pures ; mais la dixseptième et la dixneuvième produites aux quatrième et troisième tons, sortent plus difficilement, surtout sur la chanterelle et le gros mi , aussi les emploie-t-on plus rarement : cependant avec un peu de persévérance à l'étude, et une bonne guitare, on finit par les obtenir tous .

En étudiant soigneusement le tableau présenté à la page suivante, on acquerra bientôt la connaissance des sons harmoniques, des tons où ils se prennent, et de l'intensité des sons qu'ils donnent .

TABLEAU INDICATEUR DES SONS HARMONIQUES,

qui s'obtiennent en posant légèrement les doigts de la main gauche au dessus des tons indiqués, pour les retirer de suite que la corde est mise en vibration, ce qu'on exécute en la pincant un peu fort et près du chevalet.



Les notes noires indiquent les sons harmoniques selon leur intensité, et les notes blanches, les sons produits par les touches correspondantes.

Nous voyons par le tableau précédemment exposé, que l'intensité des sons harmoniques nécessite un si grand nombre de barres d'emprunt, qu'il serait difficile d'en déterminer la nature même dans les morceaux d'une exécution lente: c'est pourquoi, on les représente toujours une octave plus bas qu'ils devraient être et avec des petites notes, pour les distinguer des sons ordinaires.


TABLEAU des sons harmoniques comme on les représente, comparés
aux sons qu'ils donnent véritablement.

Comme on les représente		Selon leur intensité	
	1 ^{re} 2 ^e 3 ^e 4 ^e 5 ^e 6 ^e corde, corde, corde, corde, corde, corde.		1 ^{re} 2 ^e 3 ^e 4 ^e 5 ^e 6 ^e corde, corde, corde, corde, corde, corde.
42 ^e . Ton.		42 ^e . Ton.	
7 ^e . Ton.		7 ^e . Ton.	
5 ^e . Ton.		5 ^e . Ton.	
4 ^e . Ton.		4 ^e . Ton.	
3 ^e . Ton.		3 ^e . Ton.	

Non seulement on distingue les sons harmoniques des sons ordinaires, en les représentant avec des petites notes; mais on écrit encore au dessus le mot harmonique en abrégé, (*harm.*) suivi d'une ligne de points qui ne finit qu'avec le passage, et l'on indique en dessous le numéro du ton, où l'on doit poser les doigts de la main gauche.

N^o 5. *Larghetto harm.*

Charmante Gabrielle.



Nº. 6 .
FANFARE .

Nº. 6.
FANFARE.

The musical score for Fanfare No. 6 consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with whole and half notes. Annotations include 'harm.' above the staff and 'F' below it. The second staff continues the melody and bass line, with 'harm.' and 'F' annotations. The third staff features a more complex melodic line with triplets and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. Annotations include 'harm.' and 'F'. The fourth staff continues the melodic and bass lines, with 'harm.' and 'F' annotations. The fifth staff concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and a repeat sign. Annotations include 'harm.' and 'F'.

N^o. 7.
 VALSE.

[illegible]

Manière d'obtenir les sons harmoniques à tous les tons .

Cette manière de produire les sons harmoniques, quoique beaucoup vantée, et si superbe au premier abord, n'est ni nouvelle, ni supérieure à l'autre, 1^{re} par la difficulté d'exécuter les passages dont le mouvement est vif, et 2^o par l'impossibilité de produire plus d'une note à la fois.

Pour bien comprendre et parvenir à cette manière de produire les sons harmoniques, il est nécessaire de s'exercer d'abord à exécuter sans le secours de la main gauche, ceux qu'on obtient aux tons indiqués précédemment : ce qu'on opère en rapprochant la main droite du manche, et élevant un peu le poignet, de manière que le premier doigt, (l'index) allongé de toute sa longueur, et le pouce, puissent porter sur la même corde, la main ainsi disposée, on touchera légèrement la corde avec le bout du premier doigt en la pinçant avec le pouce.

Et comme les sons harmoniques sont le produit des vibrations partielles de la corde, obtenus par une légère pression à certaines divisions, il en résulte qu'on produira toujours les sons demandés, lorsque cette pression aura lieu à des distances proportionnées à sa longueur. Si l'on opère donc cette pression au dessus du troisième ton, et qu'on raccourcisse la corde en doigtant avec la main gauche à la première touche, on aura un son harmonique produit par les vibrations partielles des deux moitiés de la corde; mais qui sera plus élevé d'un demi-ton que celui produit par les vibrations partielles des deux moitiés de la corde à vuide. Si l'on opère cette pression au dessus du quatorzième ton, en doigtant à la deuxième touche avec la main gauche, on aura encore un son harmonique produit par les vibrations partielles des deux moitiés de la corde; mais qui sera plus élevé d'un ton que celui produit par les vibrations partielles des deux moitiés de la corde à vuide. En opérant de même au dessus des quinzième, seizième et dix-septième tons, on obtiendra de nouveaux sons harmoniques dont l'intensité augmentera à proportion que la corde raccourcira : ainsi la corde sol doigtée de la main gauche au sol \sharp , et de la main droite au troisième ton, donnera un sol \sharp harmonique; la même corde doigtée de la main gauche au la, et de la main droite au quatorzième ton, donnera un la harmonique; doigtée au la \sharp ou si \flat , et de la main droite au quinzième ton, elle donnera un la \sharp ou si \flat harmonique, &c. &c.

TABLEAU DES SONS HARMONIQUES .

qu'on obtient à partir du douzième ton, en doigtant comme à l'ordinaire avec la main gauche.

1 ^{re} Corde.	à vuide 1 2 3 4 4	2 ^e Corde.	à vuide 1 2 3 4 4
12 ^e 13 ^e 14 ^e 15 ^e 16 ^e 17 ^e		12 ^e 13 ^e 14 ^e 15 ^e 16 ^e 17 ^e	
3 ^e Corde.	à vuide 1 2 3 4 4	4 ^e Corde.	à vuide 1 2 3 4 4
12 ^e 13 ^e 14 ^e 15 ^e 16 ^e 17 ^e		12 ^e 13 ^e 14 ^e 15 ^e 16 ^e 17 ^e	
5 ^e Corde.	à vuide 1 2 3 4 4	6 ^e Corde.	à vuide 1 2 3 4 4
12 ^e 13 ^e 14 ^e 15 ^e 16 ^e 17 ^e		12 ^e 13 ^e 14 ^e 15 ^e 16 ^e 17 ^e	

Mais si l'on opère cette pression au dessus des 8^e, 9^e, 10^e, 11^e, 12^e, 13^e, 14^e et 15^e tons, en doigtant de même avec la main gauche, on obtiendra des sons harmoniques produits par les vibrations partielles des trois tiers de la corde : ainsi la corde sol, doigtée de la main gauche au sol \sharp , et de la main droite au huitième ton, donnera un ré \sharp harmonique. La même corde doigtée de la main gauche au la, et de la main droite au neuvième ton, donnera un mi harmonique, (unisson du mi harmonique produit au douzième ton, sur la chanterelle à vuide, à doigtée au la \sharp ou si \flat , et de la main droite au dixième ton, elle donnera un fa \sharp harmonique, doigtée au si \flat et de la main droite au quatorzième ton, elle donnera un fa \sharp harmonique (unisson du fa \sharp harmonique produit au septième ton, sur le si à vuide.)

TABLEAU DES SONS HARMONIQUES

11

qu'on obtient à partir du septième ton, en doigtant comme à l'ordinaire avec la main gauche.

1 ^{re} Corde.		2 ^e Corde.	
Doigté de la main gauche.		Doigté de la main gauche.	
3 ^e Corde.		4 ^e Corde.	
Doigté de la main gauche.		Doigté de la main gauche.	
5 ^e Corde.		6 ^e Corde.	
Doigté de la main gauche.		Doigté de la main gauche.	

Enfin si l'on opère cette pression au dessus des 6^e, 7^e, 8^e, 9^e, 10^e, 11^e, 12^e, 13^e, 14^e et 15^e tons, on aura des sons harmoniques produits par les vibrations partielles des quatre quarts de la corde : ainsi la corde sol, doigtée de la main gauche au sol #, et de la main droite au sixième ton, donnera un sol # harmonique. La même corde doigtée au la, et de la main droite au septième ton, donnera un la harmonique, &c. &c.

TABLEAU DES SONS HARMONIQUES

qu'on obtient à partir du cinquième ton, en doigtant comme à l'ordinaire avec la main gauche.

1 ^{re} Corde.		2 ^e Corde.	
Doigté de la main gauche.		Doigté de la main gauche.	
3 ^e Corde.		4 ^e Corde.	
Doigté de la main gauche.		Doigté de la main gauche.	
5 ^e Corde.		6 ^e Corde.	
Doigté de la main gauche.		Doigté de la main gauche.	

L'exposé des leçons précédentes étant suffisamment conçu, l'amateur exercera soigneusement les gammes en sons harmoniques de tous les tons usités sur l'instrument, c'est le meilleur moyen de se familiariser à la pratique de ces sons.

N.º 8.
Gamme en Ut.

Doigté de la main gauche.

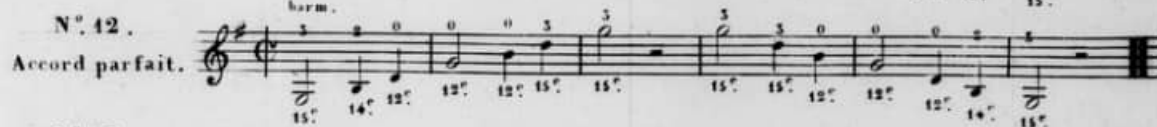
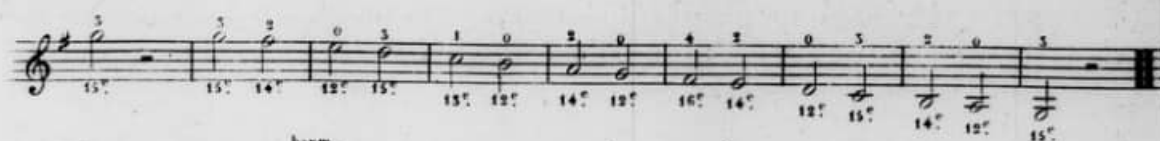
N.º 9.
Accord parfait

Doigté de la main gauche.

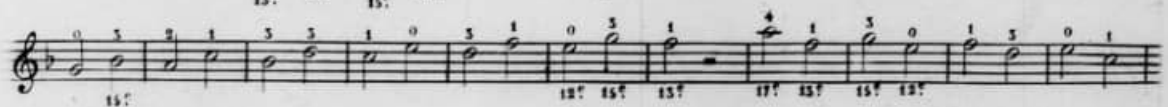
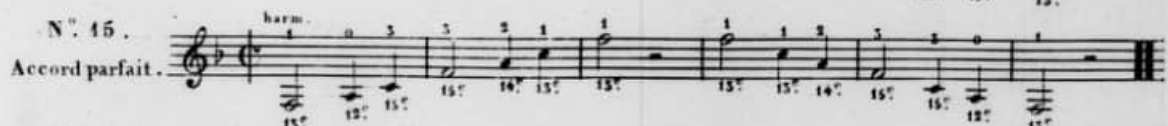
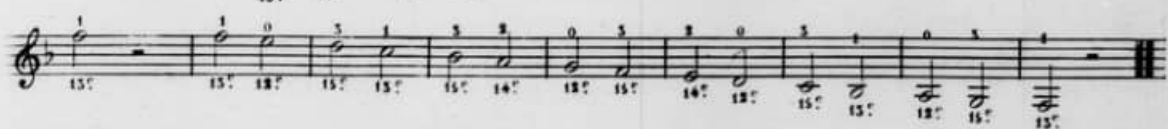
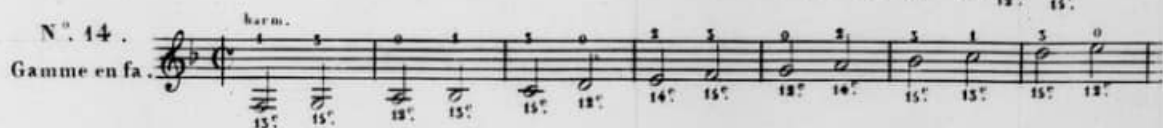
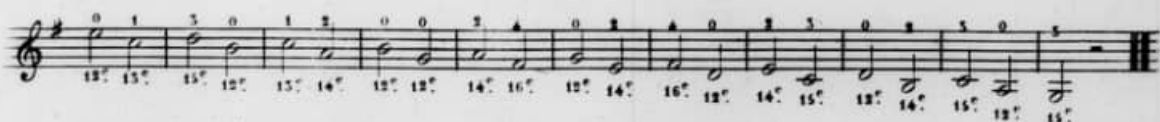
N.º 10.
Progression de tierce.

Doigté de la main gauche.

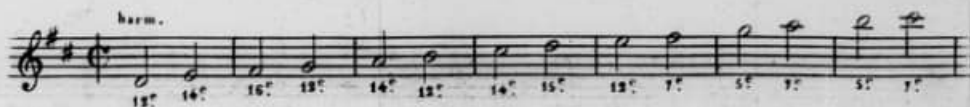
N.º 11.
Gamme en Sol.



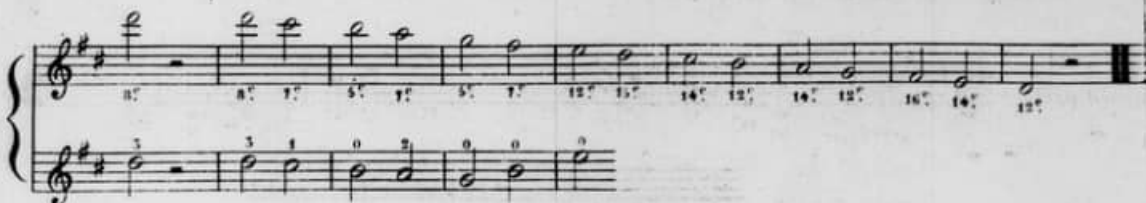
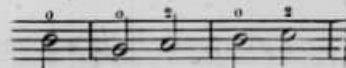
Doigté de la
main gauche.



N^o. 47.
Gamme en Ré.



Doigté de la
main gauche.



N^o. 48.
Accord parfait.



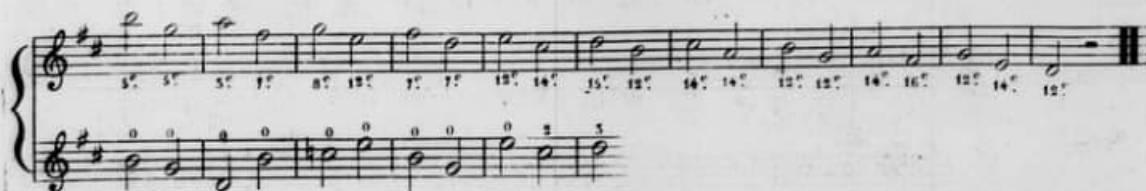
Doigté de la
main gauche.



N^o. 49.
Progression
de tierce.



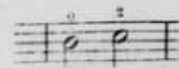
Doigté de la
main gauche.

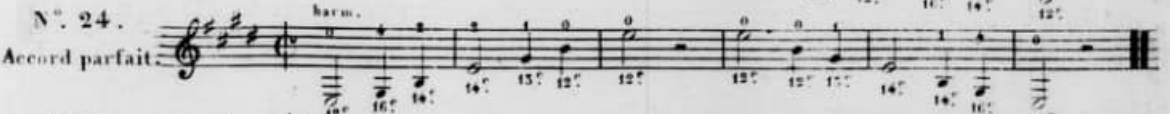
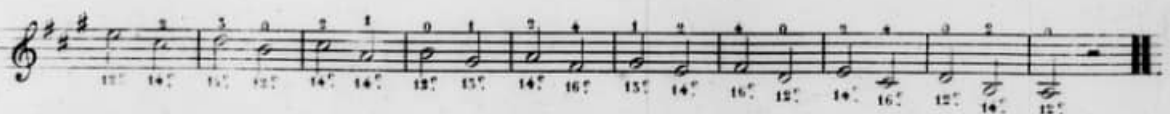
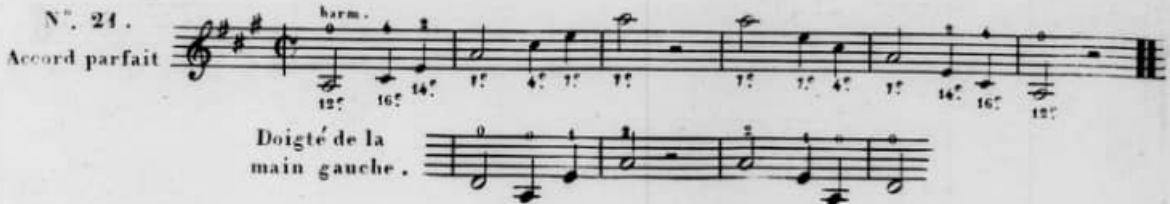
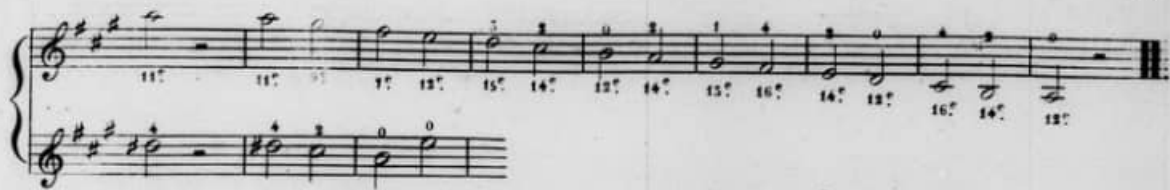


N^o. 20.
Gamme en La.



Doigté de la
main gauche.





N^o. 26.
Gamme en Sol
oct.^{ve} de la précé.^{de}

Doigté de la
main gauche.



N^o. 27.
Gamme en Fa oct.^{ve}
de la précédente.

Doigté de la
main gauche.



N^o. 28.
Gamme en La oct.^{ve}
de la précédente.

Doigté de la
main gauche.



Les tableaux exposés aux pages 40 et 44 nous paraissant suffisant pour l'étude des gammes chromatiques, nous n'en donnerons pas d'autre exemple.

(Tous les sons harmoniques des deux morceaux suivans, doivent être exécutés sans le secours de la main gauche.)

N^o. 29.
Larghetto.



N^o. 50.
Rondo.

Andante

harm.

harm.

harm.

Fin

D.C.

Des différentes manières d'accorder la Guitare.

L'origine des différentes manières d'accorder la guitare remonte aux premiers tems où cet instrument fut inventé, et provient de l'ignorance des peuples qui le cultivèrent : en effet n'ayant que de très faibles connaissances en musique; ils la montaient de manière que les cordes à vuide formaient un accord parfait, alors, il suffisait de barrer à certaines touches pour obtenir d'autres accords parfaits, soit à la quinte, soit à l'octave de celui produit par les notes à vuide; ces deux accords pouvant accompagner tous les morceaux qui n'ont pas de modulation, suffisaient à leurs chants qui avaient cette construction, et étaient toujours dans le même ton. C'est en employant ce moyen que les espagnols ignorans en musique, accompagnent tous leurs airs populaires.

On pourrait accorder la guitare dans tous les tons; mais ces différentes combinaisons revenant presque à la même, nous nous bornerons à indiquer celles dont on fait usage. Elles sont au nombre de trois, savoir : en mi, en ut, et en sol.

Pour accorder la guitare en mi.

On monte le sol (4^e corde) jusqu'au sol dièze octave en dessous du sol dièze produit par la chanterelle (6^e corde) à la quatrième touche. On monte le ré, (3^e corde) jusqu'au mi octave en dessous de la chanterelle à vuide ou octave en dessus du gros mi, (1^{re} corde) à vuide aussi; enfin l'on élève le la, (2^e corde) jusqu'au si octave en dessous du si (5^e corde) à vuide.

Opération

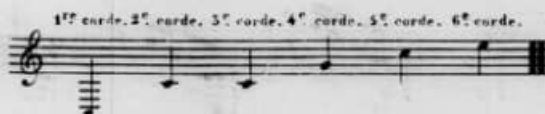
TABLEAU du manche de la guitare accordée en Mi.

Mouv^t de Valse.

N^o 34.

(Nota.) Dans presque tous les morceaux de ce genre, les barrés se prennent avec le pouce et le premier doigt la main gauche placée en dedans du manche, et les accords précédés de lignes brisées se pincent avec le pouce seulement.

Pour accorder la guitare en Ut .



On monte le si (5^e corde) jusqu'à ce qu'il donne à vuide l'ut octave en dessus de celui produit à la troisième touche sur le la (1^{re} corde) on baisse le ré (3^e corde) pour qu'il devienne ut octave en dessous de l'ut à vuide, produit par la cinquième corde: alors on monte le la (2^e corde) jusqu'à ce qu'il soit à l'unisson de l'ut à vuide produit par la corde ré (5^e corde) abaissé à l'octave de la cinquième corde élevée à l'ut: enfin, l'on abaisse le gros mi (1^{re} corde) jusqu'à l'ut octave en dessous de l'ut à vuide produit par la corde ré abaissée, ou l'ut à vuide produit par la corde la élevée.



TABLEAU du manche de la guitare accordée en Ut.



Allegretto

N^o. 32.
Rondo.



Pour faciliter l'exécution on substitue aux notes changées celles qu'elles donnaient primitivement: quoique cette nouvelle disposition ne soit pas aussi agréable à l'œil de l'harmoniste, elle n'en est pas moins supérieure à l'autre, en ce qu'évitant l'étude du nouveau manche, elle rend la lecture beaucoup plus facile.

Exemple d'un morceau pour être joué la guitare en ut et lu, comme si elle était accordée naturellement.

N^o 55.
Valse.

bar. à vide bar. bar. 12^e 13^e 14^e

bar. à vide bar. 15^e 16^e

Sur la 4^e et 5^e corde 17^e pos. 18^e pos.

bar. à vide 19^e 20^e

bar. à vide 21^e 22^e

bar. à vide 23^e 24^e

bar. à vide 25^e 26^e

bar. à vide 27^e 28^e

bar. à vide 29^e 30^e

bar. à vide 31^e 32^e

bar. à vide 33^e 34^e

bar. à vide 35^e 36^e

bar. à vide 37^e 38^e

bar. à vide 39^e 40^e

bar. à vide 41^e 42^e

bar. à vide 43^e 44^e

bar. à vide 45^e 46^e

bar. à vide 47^e 48^e

bar. à vide 49^e 50^e

bar. à vide 51^e 52^e

bar. à vide 53^e 54^e

bar. à vide 55^e 56^e

bar. à vide 57^e 58^e

bar. à vide 59^e 60^e

bar. à vide 61^e 62^e

bar. à vide 63^e 64^e

bar. à vide 65^e 66^e

bar. à vide 67^e 68^e

bar. à vide 69^e 70^e

bar. à vide 71^e 72^e

bar. à vide 73^e 74^e

bar. à vide 75^e 76^e

bar. à vide 77^e 78^e

bar. à vide 79^e 80^e

bar. à vide 81^e 82^e

bar. à vide 83^e 84^e

bar. à vide 85^e 86^e

bar. à vide 87^e 88^e

bar. à vide 89^e 90^e

bar. à vide 91^e 92^e

bar. à vide 93^e 94^e

bar. à vide 95^e 96^e

bar. à vide 97^e 98^e

bar. à vide 99^e 100^e

bar. à vide 101^e 102^e

bar. à vide 103^e 104^e

bar. à vide 105^e 106^e

bar. à vide 107^e 108^e

bar. à vide 109^e 110^e

bar. à vide 111^e 112^e

bar. à vide 113^e 114^e

bar. à vide 115^e 116^e

bar. à vide 117^e 118^e

bar. à vide 119^e 120^e

bar. à vide 121^e 122^e

bar. à vide 123^e 124^e

bar. à vide 125^e 126^e

bar. à vide 127^e 128^e

bar. à vide 129^e 130^e

bar. à vide 131^e 132^e

bar. à vide 133^e 134^e

bar. à vide 135^e 136^e

bar. à vide 137^e 138^e

bar. à vide 139^e 140^e

bar. à vide 141^e 142^e

bar. à vide 143^e 144^e

bar. à vide 145^e 146^e

bar. à vide 147^e 148^e

bar. à vide 149^e 150^e

bar. à vide 151^e 152^e

bar. à vide 153^e 154^e

bar. à vide 155^e 156^e

bar. à vide 157^e 158^e

bar. à vide 159^e 160^e

bar. à vide 161^e 162^e

bar. à vide 163^e 164^e

bar. à vide 165^e 166^e

bar. à vide 167^e 168^e

bar. à vide 169^e 170^e

bar. à vide 171^e 172^e

bar. à vide 173^e 174^e

bar. à vide 175^e 176^e

bar. à vide 177^e 178^e

bar. à vide 179^e 180^e

bar. à vide 181^e 182^e

bar. à vide 183^e 184^e

bar. à vide 185^e 186^e

bar. à vide 187^e 188^e

bar. à vide 189^e 190^e

bar. à vide 191^e 192^e

bar. à vide 193^e 194^e

bar. à vide 195^e 196^e

bar. à vide 197^e 198^e

bar. à vide 199^e 200^e

bar. à vide 201^e 202^e

bar. à vide 203^e 204^e

bar. à vide 205^e 206^e

bar. à vide 207^e 208^e

bar. à vide 209^e 210^e

bar. à vide 211^e 212^e

bar. à vide 213^e 214^e

bar. à vide 215^e 216^e

bar. à vide 217^e 218^e

bar. à vide 219^e 220^e

bar. à vide 221^e 222^e

bar. à vide 223^e 224^e

bar. à vide 225^e 226^e

bar. à vide 227^e 228^e

bar. à vide 229^e 230^e

bar. à vide 231^e 232^e

bar. à vide 233^e 234^e

bar. à vide 235^e 236^e

bar. à vide 237^e 238^e

bar. à vide 239^e 240^e

bar. à vide 241^e 242^e

bar. à vide 243^e 244^e

bar. à vide 245^e 246^e

bar. à vide 247^e 248^e

bar. à vide 249^e 250^e

bar. à vide 251^e 252^e

bar. à vide 253^e 254^e

bar. à vide 255^e 256^e

bar. à vide 257^e 258^e

bar. à vide 259^e 260^e

bar. à vide 261^e 262^e

bar. à vide 263^e 264^e

bar. à vide 265^e 266^e

bar. à vide 267^e 268^e

bar. à vide 269^e 270^e

bar. à vide 271^e 272^e

bar. à vide 273^e 274^e

bar. à vide 275^e 276^e

bar. à vide 277^e 278^e

bar. à vide 279^e 280^e

bar. à vide 281^e 282^e

bar. à vide 283^e 284^e

bar. à vide 285^e 286^e

bar. à vide 287^e 288^e

bar. à vide 289^e 290^e

bar. à vide 291^e 292^e

bar. à vide 293^e 294^e

bar. à vide 295^e 296^e

bar. à vide 297^e 298^e

bar. à vide

5° 7° 5° 13° 7° 5° ..

7° 5° 13° 7° *l. wide.*

barre.

5° pos.

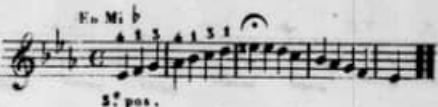
harm. harm. harm. harm. harm. harm. harm. harm. harm.

PP PPP TF

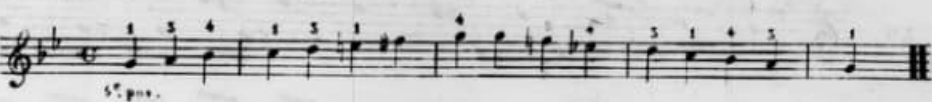
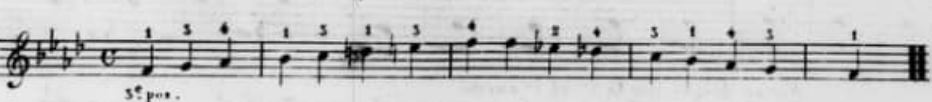
Voyez la danse espagnole Op: 18, marquée 4^e 50?

Des différentes manières de doigter les gammes simples et doubles.

Des gammes majeures à toutes les positions.

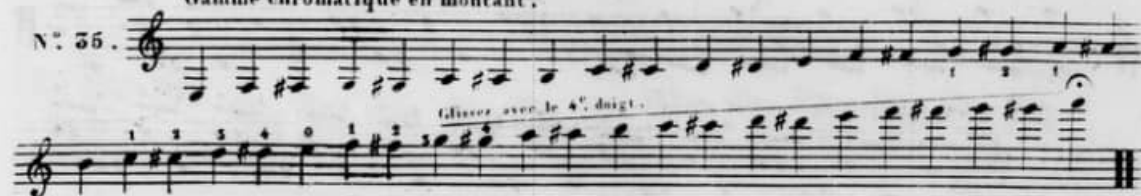
En Sol bémol
à la 1^{re} position.En La bémol
à la 3^e position.3^e pos. Modèles pour prendre les gammes d'une octave.En Mi bémol
à la 5^e position.5^e pos.10^e pos.

Modèles pour prendre les gammes mineures à toutes les positions.

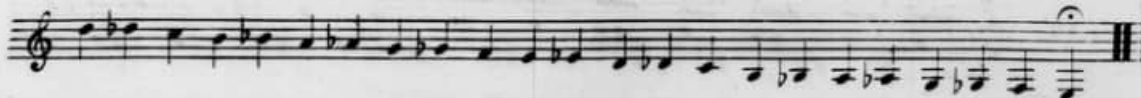
En Sol mineur
à la 5^e position.5^e pos.En Fa mineur
à la 5^e position.5^e pos.

Nous avons composé ces exemples de gammes inusitées, parce que donnant au commencement de chaque ton la gamme qui lui appartient, il serait inutile de les répéter ici.

Gamme chromatique en montant.

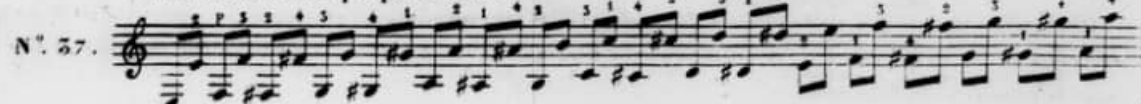
N^o. 35.N^o. 36.

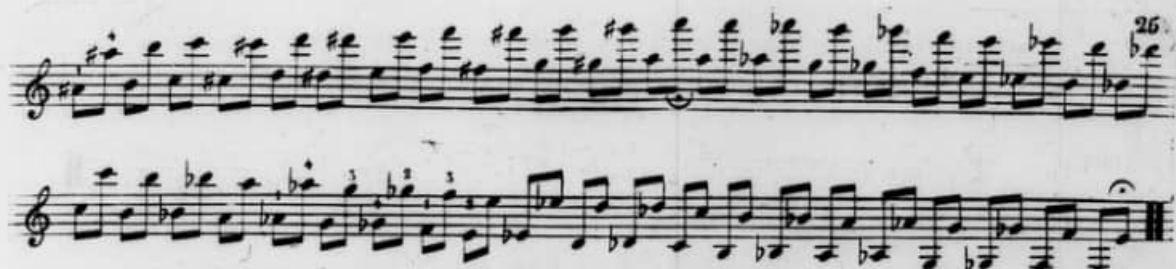
En descendant.



On pince les octaves avec le pouce et le premier doigt quand elles sont sur deux cordes qui se suivent, ou qu'il n'y en a qu'une entre les deux notes, quand il y en a plus, on les pince avec le pouce et le second doigt.

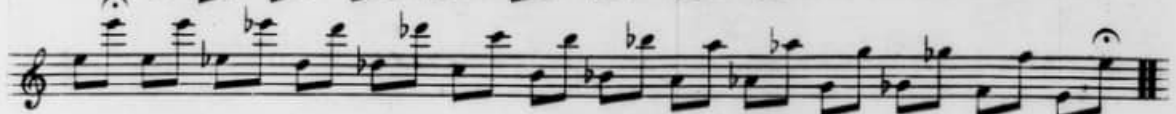
Gamme chromatique par octave.

N^o. 37.



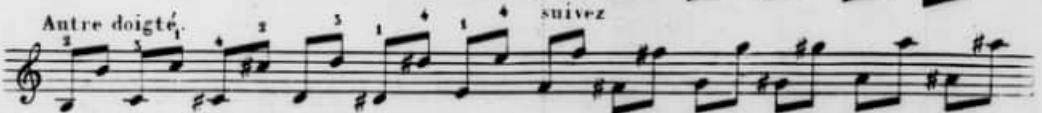
Autre doigté.

N° 38.



Autre doigté.

N° 39.



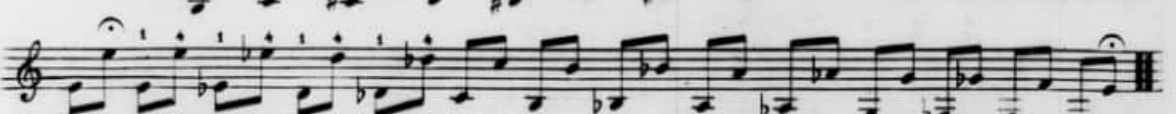
Autre doigté sur la 1^{re} et 5^e corde.

N° 40.



Autre doigté sur la 1^{re} et 4^e corde.

N° 41.



Autre doigté sur la 1^{re} et 5^e corde.

N° 42.



Quoiqu'on emploie jamais la plupart de ces doigtés, il est cependant nécessaire de les connaître, et de les exercer souvent, c'est un bon moyen d'augmenter la souplesse des doigts de la main gauche, et de se fortifier dans la connaissance du manche.

Les tierces, les sixtes et les dixièmes, se prennent toujours sur deux cordes, ayant soin lorsqu'on glisse de l'une à l'autre de ne pas quitter la main du manche, et de profiter des notes à vuide pour changer de cordes.

On pince les tierces avec le pouce et le premier doigt quand elles sont sur deux des quatre premières cordes, et avec le premier et le second doigt, quand elles sont sur les trois dernières.

N^o. 43.
Tierces.

On pince les sixtes et les dixièmes avec le pouce et le second doigt quand elles sont simples, lorsqu'elles sont accompagnées de basses, on les pince avec le premier et le troisième doigt.

N^o. 44.
Sixtes.

N^o. 45.
Dixièmes.

Des Cadences.

Il y a différentes manières d'exécuter les cadences, soit qu'on pince seulement la première note pour la frapper fortement et à plusieurs reprises avec le doigt correspondant de la main gauche : soit en pinçant la note toutes les fois qu'on la coule avec la note supérieure, ou enfin qu'on prépare les deux notes sur deux cordes pour les pincer alternativement avec deux doigts de la main gauche.

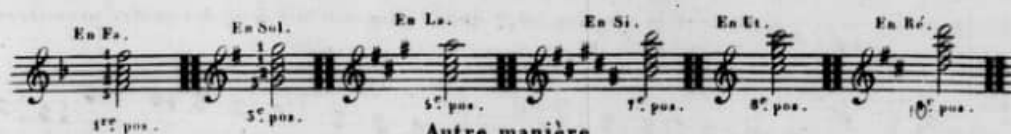
4^{re} Manière.

2^e Manière.

3^e Manière.

Comme cet article nous prendrait trop d'espace pour être traité convenablement, nous publions à la suite de cette méthode, un ouvrage qui en traitera exclusivement. (46)

Des différentes manières de prendre les accords parfaits majeurs
sur les 3^e, 4^e, 5^e et 6^e cordes.

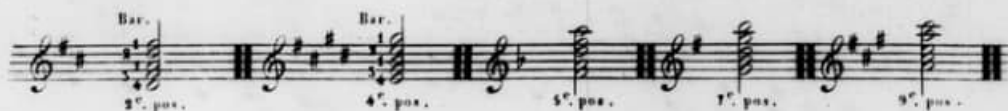


Autre manière
sur les 2^e, 3^e, 4^e et 5^e cordes

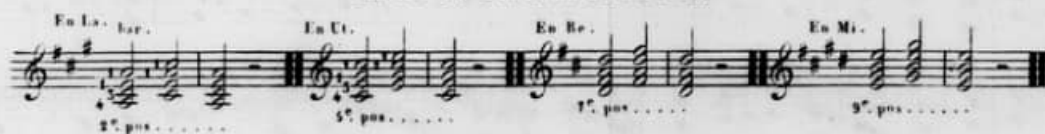


On emploie toujours cette manière de doigter; lorsque l'accord parfait est accompagné de la dixième (ou octave de la tierce.)

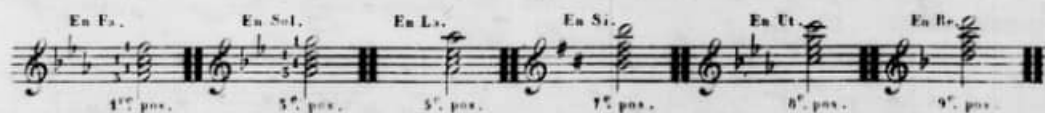
EXEMPLE:



Autre manière
sur les 1^{re}, 2^e, 3^e et 4^e cordes.



Des différentes manières de prendre les accords parfaits mineurs
sur les 3^e, 4^e, 5^e et 6^e cordes.



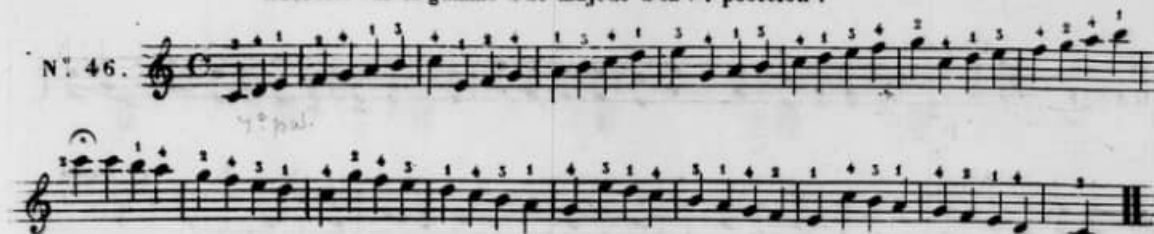
Autre manière
sur les 1^{re}, 2^e, 3^e et 4^e cordes.



TABLEAU comparatif des accords parfaits semblables, chacun à chacun.



Exercice sur la gamme d'ut majeur à la 7.^e position.

N^o. 46. 

Gamme à la 1.^e position.

N^o. 47. 

Gamme par octave.

Autre doigté

N^o. 48. 

Exercice en arpeges.

N^o. 49. 

N°. 50.
CHASSE.

Allegretto

The musical score for "Chasse" (No. 50) is written in 6/8 time and marked "Allegretto". It consists of ten staves of music. The dynamics are as follows:

- Staff 1: p, f, p
- Staff 2: f, f
- Staff 3: f
- Staff 4: Cres..., ff, harm., 12°
- Staff 5: 5°, p
- Staff 6: f, p, f, ff
- Staff 7: pp
- Staff 8: ff, pp, ff, pp
- Staff 9: pp, f

Voyez la Sonate Op: 3 par l'Auteur.

(16)

et la 1^{re} Sonatine Op: 7 de Cembali.

(46)

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The second staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third and fourth staves are in treble clef and contain more complex melodic and harmonic parts. The fifth staff is in bass clef and provides a bass line. A dynamic marking 'p' (piano) is visible in the second staff.

Nº 55.
RONDO

Allegretto

The second system of the musical score also consists of five staves. It begins with a treble clef staff containing a melodic line. The second staff is in bass clef and has a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are in treble clef and contain more complex melodic and harmonic parts. The fifth staff is in bass clef and provides a bass line. Dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are visible in the second and third staves respectively.

N° 60.
MARCHE.

Maestoso

7° pos. 12° 7° pos. 7° pos.

harm. 7° pos.

harm. 9° pos. 7°

harm. 7° pos.


5° pos. 7° pos.


harm. 7° pos. F P


harm. F P

harm. FF

Exercice sur la gamme de mi mineur a la 2.^e, 7.^e et 9.^e position.

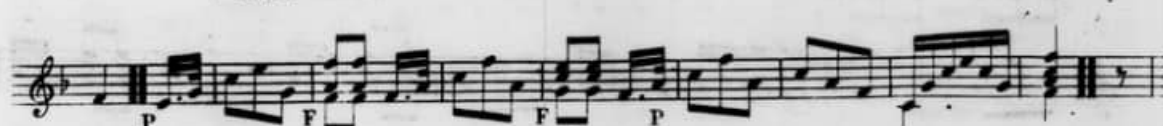
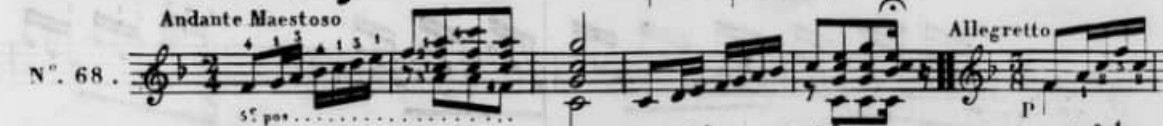
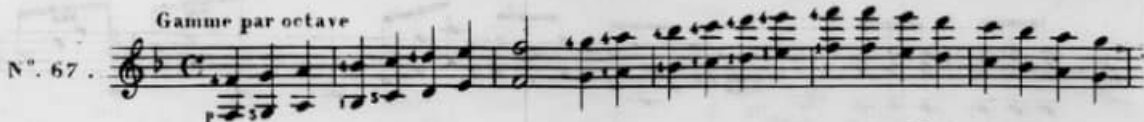
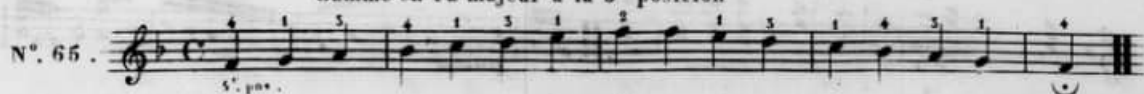
N^o. 61.  2.^e pos. 9.^e pos. 7.^e pos.

N^o. 62.  Cadence

N^o. 63.  4.^e pos.

N^o. 64.  Allegretto Rondo Glissé

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piece in G major, 3/4 time. The page contains ten staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals). There are also some performance markings like "1. pos." and "2. pos.".

Gamme en Fa majeur a la 6^e position

5^e pos.

Mineur

FF

PP

FF

FF

FF

FF

PP

PP

Majeur

(46)

F

Gamme en Ré mineur à la 7^e et 5^e position.N^o. 75.
POLONAISE

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano piece. The notation is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "fz. P" and "st. pass.".

The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "fz. P" and "st. pass.".

The second staff contains a measure with a double bar line, indicating a section change. The notation continues with various musical symbols and dynamic markings.

The third staff contains a measure with a double bar line, indicating a section change. The notation continues with various musical symbols and dynamic markings.

The fourth staff contains a measure with a double bar line, indicating a section change. The notation continues with various musical symbols and dynamic markings.

The fifth staff contains a measure with a double bar line, indicating a section change. The notation continues with various musical symbols and dynamic markings.

The sixth staff contains a measure with a double bar line, indicating a section change. The notation continues with various musical symbols and dynamic markings.

The seventh staff contains a measure with a double bar line, indicating a section change. The notation continues with various musical symbols and dynamic markings.

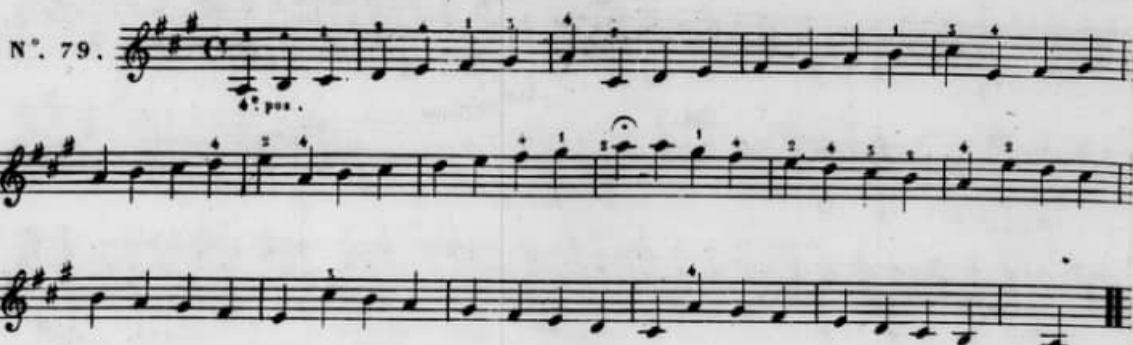
The eighth staff contains a measure with a double bar line, indicating a section change. The notation continues with various musical symbols and dynamic markings.

The ninth staff contains a measure with a double bar line, indicating a section change. The notation continues with various musical symbols and dynamic markings.

The tenth staff contains a measure with a double bar line, indicating a section change. The notation continues with various musical symbols and dynamic markings.

This page of musical notation is for the operetta 'The Merry Widow' by Franz Lehár. It consists of 12 staves of music, arranged in a single system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical elements such as treble clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings (F, PP, FF, harm., Dol.). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with various dynamics and articulations. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is numbered 142 at the bottom center.

Exercice sur la gamme de La majeur à la 4^e position.

N^o. 79. 

Gamme à la 3^e position.

N^o. 80. 

Gamme par octave.

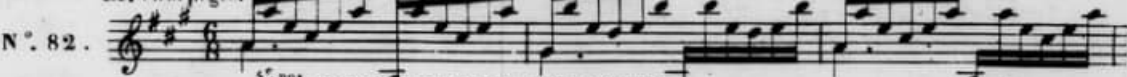
N^o. 81. 



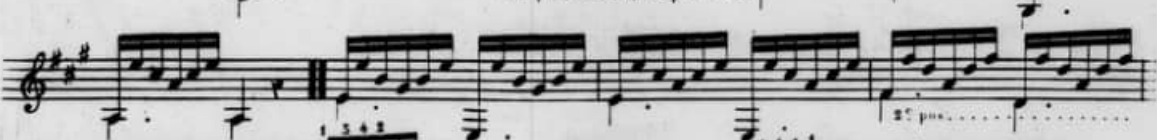
Cadence



Ex^{er} en arpegges.

N^o. 82. 



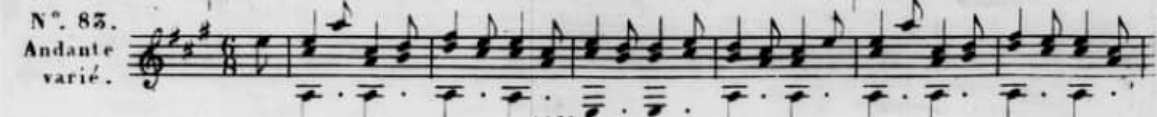




N^o. 83.

Andante

varié.



The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece is divided into two variations, each with multiple staves of music.

1^{re} VAR. This variation begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature. It consists of 11 staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line.

2^e VAR. This variation also begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature. It consists of 11 staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line.

Throughout the score, there are several instances of the word "harm." (harmonic) written above the staff, indicating where natural harmonics should be played. Additionally, the notation "4^e ton." (4th tone) appears on one of the staves in the second variation.

3^e. VAR.

3^e. VAR.

4^e. VAR.

4^e. VAR.

FINALE

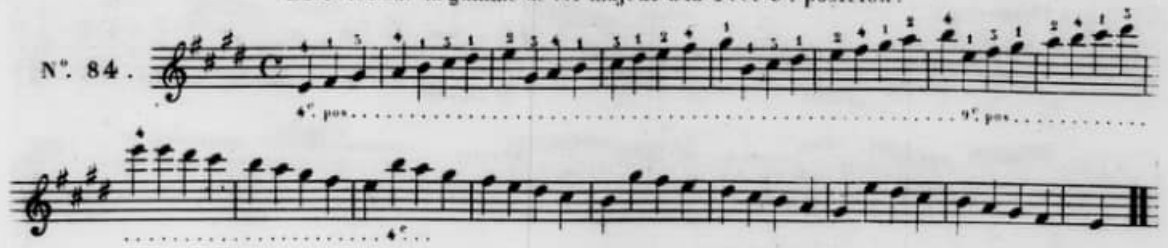
Allegretto

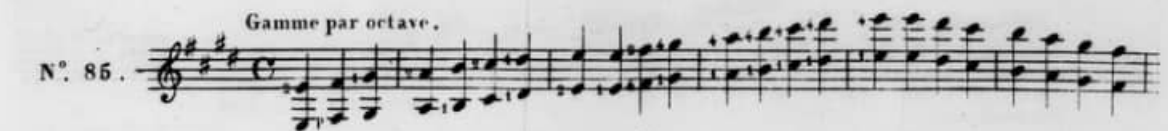
FINALE

Mineur

Majeur

Exercice sur la gamme de Mi majeur à la 4^e et 9^e position.

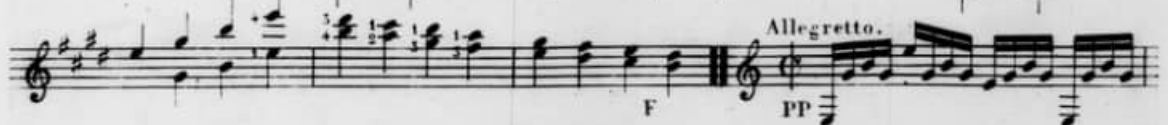
N^o. 84.  4^e pos. 9^e pos.

N^o. 85.  Gamme par octave.

 Autre doigté

 Cadence

N^o. 86.  Andante Maestoso.

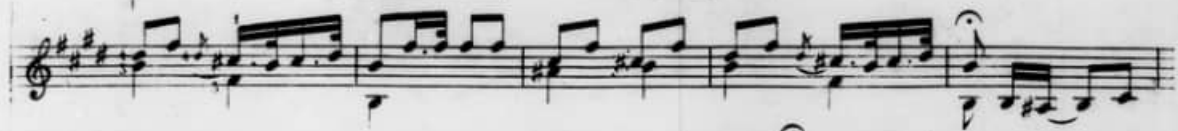
 Allegretto. F PP





 4^e pos. 4^e pos. 4^e pos.

 4^e pos. 6^e pos. 7^e pos.



Prélude modulé dont l'étude est nécessaire pour acquérir la connaissance des notes élevées, et pour familiariser les doigts de la main gauche aux positions difficiles.

N^o 88.
All^o Moderato

The musical score consists of 12 staves of music, each containing a single melodic line. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one flat), time signatures (3/4), and dynamic markings (p, f). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. Positions are indicated by labels like "1^{re} pos.", "2^e pos.", "3^e pos.", "4^e pos.", and "5^e pos." below the staves. The music is a continuous sequence of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

5^e 6^e 7^e 8^e 9^e 10^e 11^e

Dim. P. f ppp

Free sheet music and Tab for classical guitar in PDF by Jean-François Delcamp. Total number: 30,100 pages.

24,469 PAGES OF SHEET MUSIC

Classical guitar sheet music for Beginner, grades 1 to 4 – 560 pages

Classical guitar sheet music for Intermediate, grades 5 to 8 – 710 pages

Classical guitar sheet music for Advanced, grades 9 to 12 – 620 pages

Classical guitar methods 6,528 pages

Renaissance music for classical guitar 202 pages
Luys Milán Arrangements for guitar 40 pages
Luys de Narváez Arrangements for guitar 14 pages
Alonso Mudarra Complete Guitar Works 28 pages
Guillaume Morlaye Complete Guitar Works 244 pages
Adrian Le Roy Guitar Works 68 pages
John Dowland Arrangements for guitar 21 pages

Baroque music for classical guitar 260 pages
Gaspar Sanz Guitar Works 118 pages
Johann Pachelbel Arrangement for guitar 3 pages
Jan Antonín Losy Guitar Works 118 pages
Robert de Visée Guitar Works 164 pages
François Campion Guitar Works 7 pages
François Couperin Arrangement for guitar 10 pages
Jean-Philippe Rameau Arrangements for guitar 12 pages
Domenico Scarlatti Arrangements for guitar 56 pages
Johann Sebastian Bach Lute Suites and Arrangements for guitar 404 pages
Georg Friedrich Haendel Arrangements for guitar 21 pages
Silvius Leopold Weiss Arrangements for guitar 535 pages

Classical masterpieces for classical guitar 146 pages
Ferdinando Carulli Guitar Works 2,117 pages
Wenzeslaus Matiegka Guitar Works 194 pages
Molino, de Fossa, Legnani Guitar Works 186 pages
Joseph Küffner Guitar Works 774 pages
Fernando Sor Complete Guitar Works 1,260 pages
Mauro Giuliani Complete Guitar Works 1,739 pages
Anton Diabelli Guitar Works 358 pages
Niccolò Paganini Guitar Works 138 pages
Dionisio Aguado Guitar Works 512 pages
Matteo Carcassi Complete Guitar Works 776 pages
Johann Kaspar Mertz Guitar Works 1069 pages
Napoléon Coste Complete Guitar Works 447 pages
Giulio Regondi Guitar Works 50 pages

Julián Arcas Guitar Works 202 pages
José Ferrer y Esteve Guitar Works 328 pages
Severino García Fortea Guitar Works 43 pages
Francisco Tárrega Complete Guitar Works 242 pages
Antonio Jiménez Manjón Guitar Works 349 pages
Isaac Albéniz Arrangements for guitar 173 pages
Luigi Mozani, Guitar Works 50 pages
Albert John Weidt Complete Guitar Works 88 pages
Enrique Granados Arrangements for guitar 110 pages
Ernest Shand Guitar Works 158 pages
Manuel de Falla Arrangements for guitar 14 pages
Daniel Fortea Guitar Works 45 pages
Joaquín Turina Complete Guitar Works 80 pages
Miguel Llobet Solés Complete Guitar Works 202 pages
Julio S. Sagreras Guitar Works 860 pages

João Pernambuco Guitar Works 20 pages
Agustín Barrios Mangoré Guitar Works 137 pages
Spanish guitar 457 pages
South American guitar 234 pages
Atahualpa Yupanqui 143 pages
Repertoire of Andrés Segovia 24 pages

Ñico Rojas Guitar Works 42 pages
Baden Powell Guitar Works 865 pages
Eliseo Fresquet-Serret Guitar works 128 pages
Elisabeth Calvet Guitar Works 92 pages
Jean-François Delcamp Guitar Works 380 pages
PDF of women composers of guitar music 353 pages

Christmas Carols for Classical Guitar 12 pages

Duets, trios, quartets for classical guitars 1,012 pages

5,631 PAGES OF TABLATURE

Tablatures for Classical guitar, by Delcamp 1,710 pages

Tablatures for Renaissance guitar 515 pages

Tablatures for Vihuela 1,710 pages

Tablatures for Baroque guitar 1,696 pages