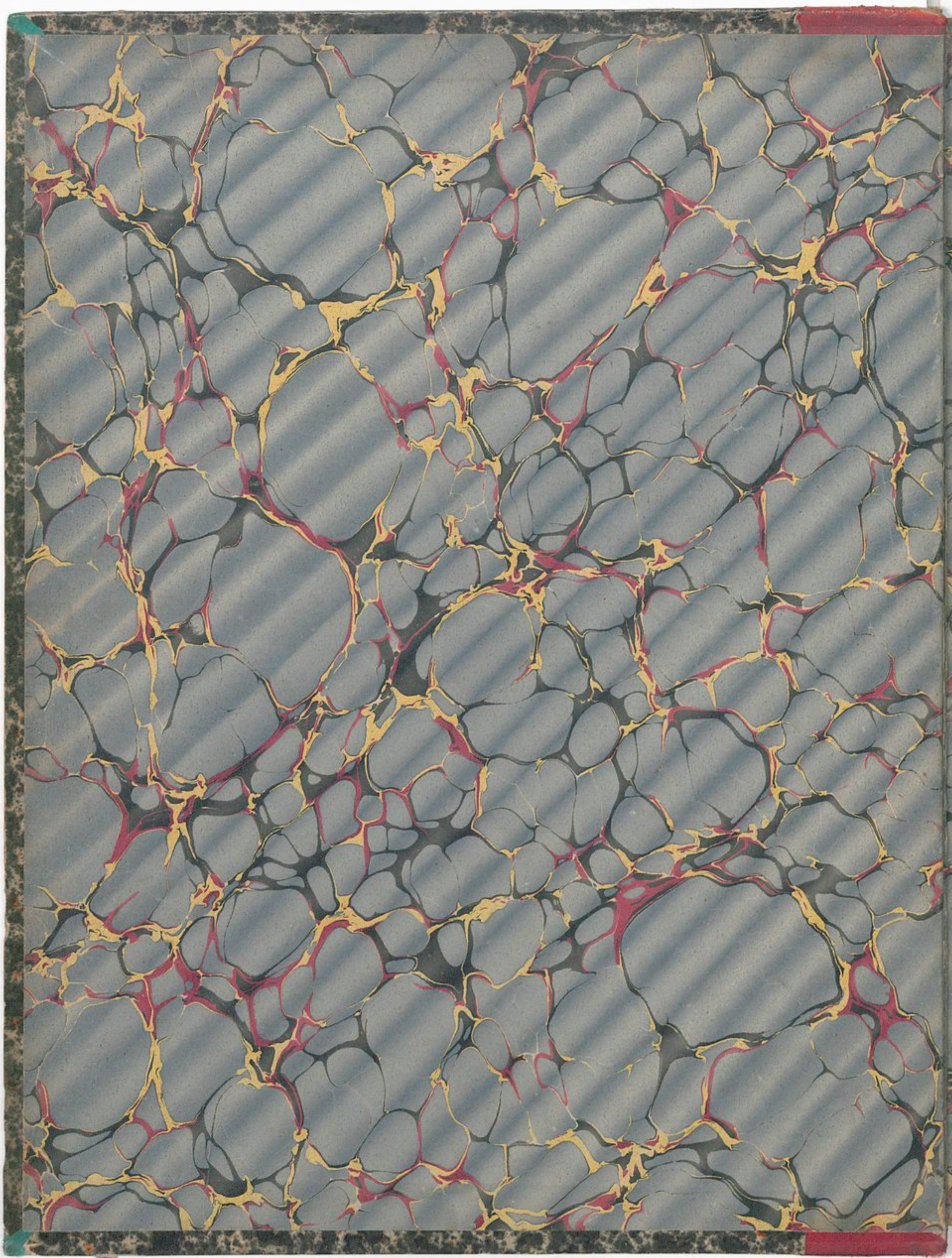
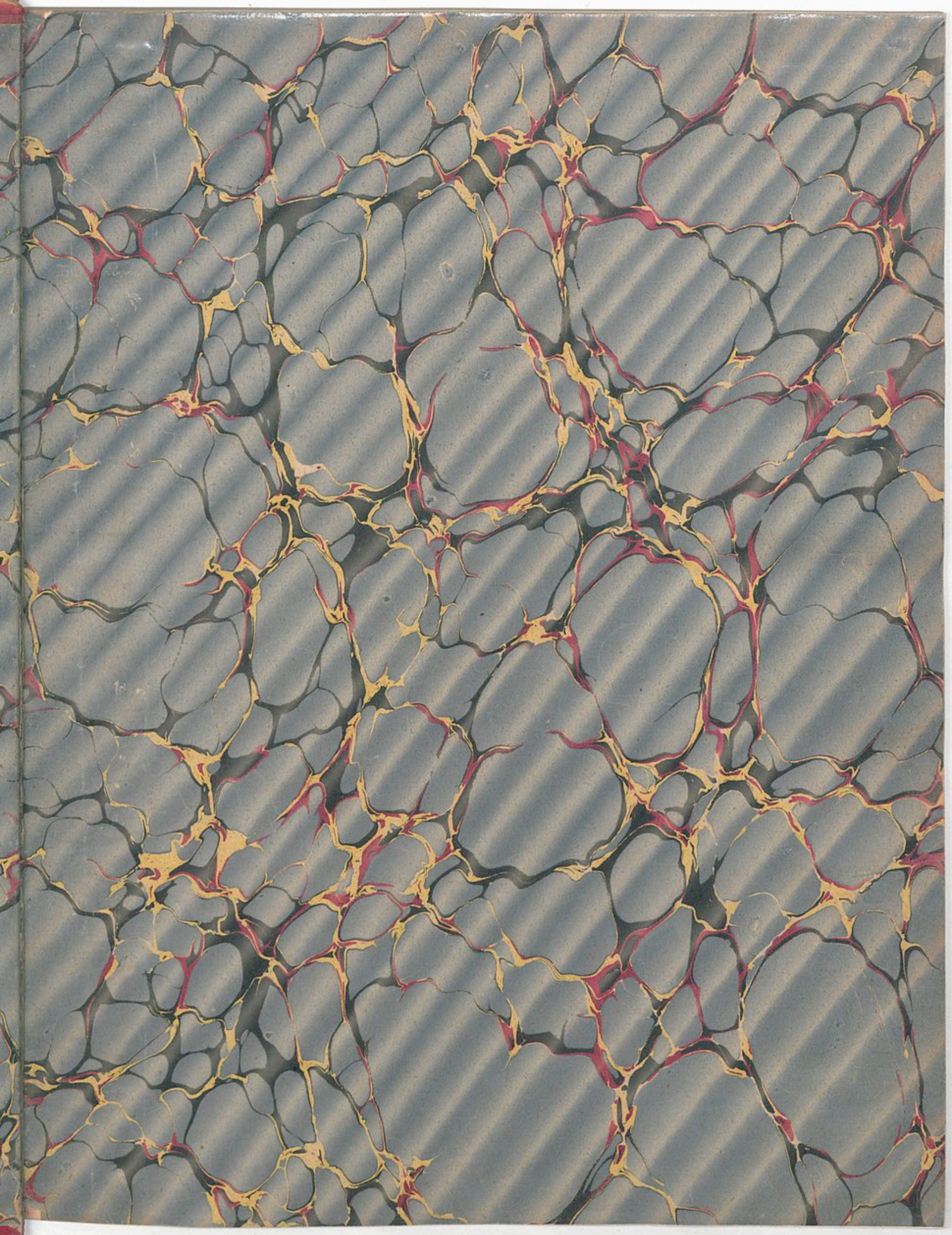
Méthode complète pour la guitare / publiée en espagnol par D. Aguado / traduite en français sur le manuscrit corrigé et [...]





MÉTHODE COMPLÈTE

Pour la Guitare

Publiée en Espagnole

Par

D. D. AGUADO

Traduite en Français

sur le Manuscrit corrigé et augmenté de la 2.e Edition Espagnole

PAR

F. DE FOSSA

Prix 30.f

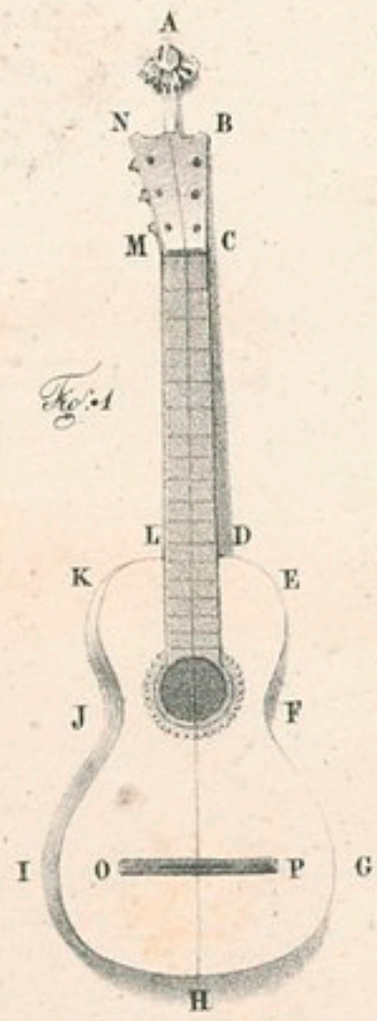
A PARIS

Chez L'AUTEUR, Hôtel Favart, Place des Italiens.
et MM. MELSSONNIER, Boulevart Montmartre, N.o 25.
M.e CHANEL, Rue Feydeau, N.o 15.
RICHAULT, Boulevart Poissonnière, N.o 16, au 1.er
PACINI, Boulevart des Italiens, N.o 11.

Imprimé par Massue rue S.t Honoré N.o 146.

Lam. 1.e

Planc. 1.re



Imp par Brégeaut.

LISTE

de MM. les Souscripteurs.

M.r Abadia . . . . . Paris.
M.r Alfred . . . . . Ploermel.
M.r Allègre . . . . . Paris.
M.r Aznarez . . . . . Agen.
M.r Bertin . . . . . Toulon.
M.r Bohem, M.d de Musique . . . . . Lille.
M.r Bourgeois, Luthier . . . . . Saulnier.
M.r Bringas . . . . . Bordeaux.
M.Hes Burgess . . . . . Tours.
M.rs les fils de B. Schott . . . . . Paris.
M.r Capat Loquet . . . . . ibid.
M.r Casse-ainé . . . . . Agen.
M.r Chapuit . . . . . Toulon.
M.r Chavoir . . . . . Bordeaux.
M.He Claire Dupuis . . . . . Paris.
M.r le Comte de Latour de Clamousse . . ibid.
M.r Collin . . . . . Bordeaux.
M.r Colasse . . . . . Colmar.
M.r Cocquelin de l'île Capelaine . . . . Lyon.
M.r Croyals, Professeur de Musique. Lons-le-Saulnier.
M.r Daguerre . . . . . Bordeaux.
M.r Demignot (Edouard) . . . . . ibid.
M.r Demignot (J. Baptiste) . . . . . ibid.
M.r Descou . . . . . Paris.
M.r Drocourt, Professeur de Musique . . Poitiers.
M.r Duriez . . . . . Paris.
M.r Le Duc, Professeur de Musique . . . ibid.
M.r Estala . . . . . Agen.
M.r Fery, M.d de Musique . . . . . Boulogne.
M.r Filliatre et neveu, M.ds de Musique. . . Bordeaux.
M.lle Delaforest, Professeur de Guitare . . Lyon.
M.r Forestié, Libraire . . . . . Montauban.
M.r Fourgons . . . . . Agen.
M.r Frere . . . . . Rouen.
M.r Gros de la Neuville . . . . . Paris.
Mad.e H. de la Chaumette . . . . . Calais.
M.r Hustache, M.d de Musique . . . . . Dijon.
M.lle Julia Piston . . . . . Paris.
M.r Labie . . . . . Agen.
M.r Laborde . . . . . Agen.
M.r Largeau . . . . . Paris.
M.r Ledhy . . . . . ibid.
M.r Lyra . . . . . Bordeaux.
M.r Magnien . . . . . Mulhause.
M.r Magnier, M.d de Musique . . . . . Lons-le-Saulnier.
M.r le Marquis de Benavent . . . . . Bordeaux.
M.r Margueron . . . . . Tours.
M.r Mazean . . . . . Lons-le-Saulnier.
M.r Montenegro . . . . . Toulouse.
M.r Muguiro . . . . . Bordeaux.
M.r Nuñez Cune . . . . . ibid.
M.r Pacini, Editeur de Musique . . . . Paris.
M.r Pancouroux . . . . . Agen.
M.r Parisot M.d d'instruments . . . . . Bordeaux.
M.r Pernet . . . . . ibid.
M.r Peyron . . . . . Paris.
M.r Razimbaud . . . . . Bordeaux.
M.r Reignier . . . . . Colmar.
M.r Richault, Editeur de Musique . . . . Paris.
M.r Rolly . . . . . Montauban.
M.r Sanchez . . . . . Bordeaux.
M.r Simiot, M.de de Musique . . . . . Lyon.
M.r Storch . . . . . Strasbourg.
M.r Talade . . . . . Agen.
M.r Tridon . . . . . Metz.
M.r Troncony, Professeur de Musique . . Grenoble.
M.r Valhombreuse . . . . . Bordeaux.
M.r Varlet, Professeur de Musique . . . . Paris.
M.r de Villaret . . . . . Lyon.
M.r Wilhelm . . . . . Paris.
M.r Volpato, Professeur de Guitare . . . . ibid.

AVANT-PROPOS
DU TRADUCTEUR.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PRÉFACE de L'AUTEUR.

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

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

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

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

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

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

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

PRÉFACE de L'AUTEUR.

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

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

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

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

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

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

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

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

Au reste, pour ne pas trop faire languir le commençant qui brûle du désir de tirer des sons de son instrument, on pourra lui permettre de s'occuper de la 2.e Partie aussi-tôt qu'il sera imbu de tous les principes contenus dans la I.re et 2.e section de la I.re partie. Parvenu à la 15.e leçon du I.er chapitre, il pourra aussi mener de front les suivantes avec celles du chapitre second: bien entendu qu'il n'en commencera jamais une nouvelle sans savoir parfaitement la précédente. C'est à la prudence et à la discrétion du Maître qu'il appartient de décider tout cela; c'est encore à lui de juger du moment opportun de confier à l'Élève le soin d'accorder sa guitare et de lui faire connaître ce dont il sera question à la 3.e sect. de la I.re partie.

ERRATA.

Page	Ligne	Portée	Mesure	Faute	Correction
35	5			spéciail	spécial
44	4			basse	base
55		6	4		
56		6	2		
60	2 (du 2.304)			primitifs	primitif
79		5	6		
108		6	6		

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

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

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

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

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

PREMIÈRE PARTIE.

THÉORIE-PRATIQUE.

[a] Voir la note (a) de la 1re page de l'avant-propos. (Note du Traducteur)

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

PARTIE PREMIÈRE.

THÉORIE-PRATIQUE.

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

SECTION PREMIÈRE.

DE LA GUITARE ET DU DOIGTER.

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

CHAPITRE PREMIER.

NOMS DE QUELQUES PARTIES DE LA GUITARE.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CHAPITRE SECOND.

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

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

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

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

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

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

(a) Encore en usage en Espagne. (N. Du Trad.)

DEUXIÈME RÈGLE. *Cette force doit être égale et constante aussi longtems que la corde doit vibrer.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(b) Ceux qui ont entendu Mr Sor se souviendront qu'il place habituellement le pied gauche sur un tabouret, qu'il appuye sur la cuisse gauche la concavité E F (V. la planche Ire) et sur la cuisse droite le point H union des deux éclisses. Malgré toute ma vénération pour tout ce qui émane de cet homme extraordinaire, je regarde comme plus avantageuse la manière que j'indique, parceque, le poids du bras droit suffisant pour assujettir l'instrument sans y employer aucune force musculaire des doigts, cette force reste toute entière pour l'exécution: aussi puis-je déclarer hautement que tous ceux qui ont adopté mes idées sur ce principe fondamental ont obtenu les meilleurs résultats. V.

22. Je conçois que beaucoup de personnes ne se soucieront pas de laisser croître leurs ongles; alors elles auront soin de promener le bout du doigt sur la corde en la pinçant, à fin de remplir la 2e condition du § 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

33. *Les doigts des deux mains doivent s'habituer à faire de grands mouvemens à fin d'acquérir beaucoup d'agilité avec une indépendance absolue les uns des autres.*

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

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

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

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

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

SECTION DEUXIÈME.

APPLICATION DES ÉLÉMENS DE MUSIQUE À LA GUITARE.

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

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

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

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

CHAPITRE PREMIER.

DES SONS

Art. 1er. Du grave et de l'aigu.

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

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

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

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

Art. 2me. Gammes.

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

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

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

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

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

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

(a) Excepté quelques harmoniques dont il sera question à la 2e partie.

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

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

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

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

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

57. Le 8.e son do a le même caractère que le 1.er Do, il n'en est qu'une répétition avec la différence qu'il est plus aigu du double. Cette octave, 1.er son d'une nouvelle série, est nécessaire pour compléter le 7.e intervalle de la 1.re ainsi que le 13.e son l'a été (§ 51) pour compléter l'autre échelle.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(a) Je ne parle ici que de la main gauche; quant à la main droite on n'emploiera, pour pincer ces premières gammes, que l'index ou le médium.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

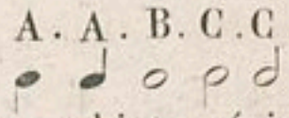
67. On peut donc faire succéder des gammes autant que le comporte l'étendue de la voix ou de l'instrument. La guitare à 6 cordes et 17 touches n'admet que trois gammes et demie ou 42 semitons, comme nous verons plus tard.

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

Art: 3. SIGNES QUI REPRÉSENTENT LES SONS

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

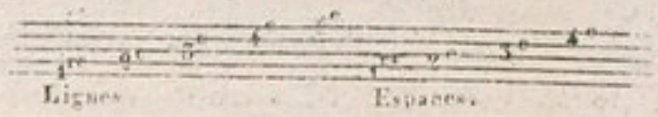
A. A. B. C. C.



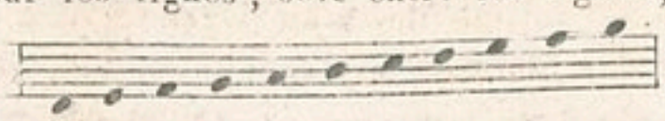
70. La figure diverse de chaque note a un objet spécial dont nous ne nous occuperons pas maintenant, la seule chose que nous avons à considérer c'est le point, noir ou blanc, comme signe représentatif du son: aussi n'emploirai-je que des simples points.

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

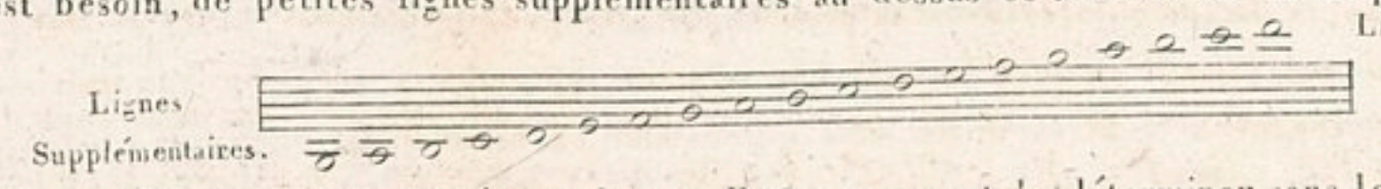
72. Pour marquer la différence des degrés et l'élévation des notes on a inventé la portée musicale composée de cinq lignes parallèles (dont la plus basse est désignée sous le nom de 1.re) et de quatre espaces entre ces lignes.



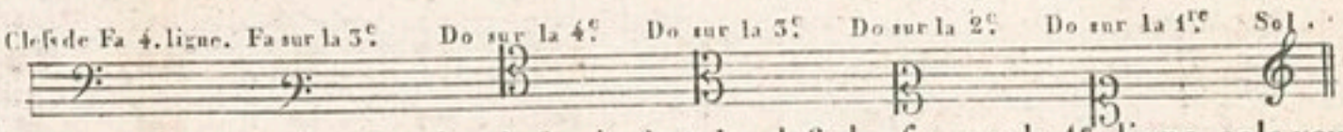
73. On place les notes soit sur les lignes, soit entre les lignes, soit au dessus soit au dessous des lignes.



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



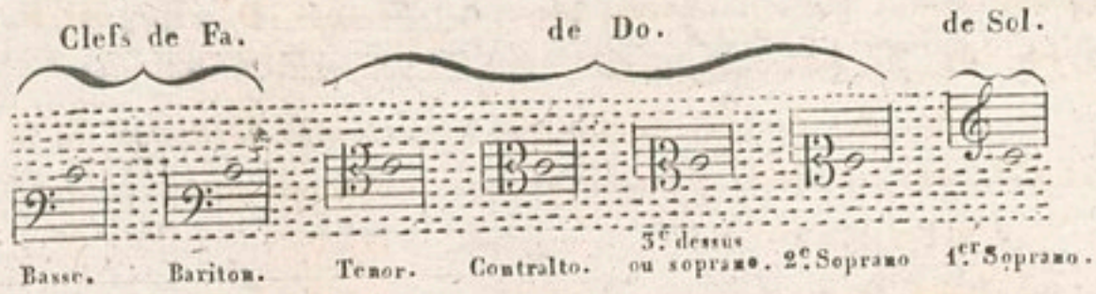
75. Mais lequel de ces points représente le son Do? on ne peut le déterminer sans le secours d'un autre signe appellé *clef*; il y en a sept au moyen des quelles chaque note peut représenter les sept sons de la gamme diatonique.



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

77. Or, comme les notes se succèdent dans un ordre invariable, il est clair que le nom d'une seule détermine le nom de toutes les autres, c'est à dire que si nous avons, par exemple, une clef de *do* sur la 1re ligne, le *re* se trouvera entre la 1re et la 2e ligne, le *mi* sur la 2e et ainsi de suite.

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

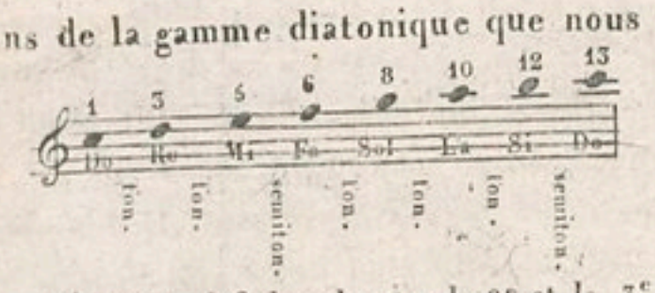


79. Les sept clefs sont plus ou moins usitées dans la pratique; l'artiste musicien doit les connaître toutes. Elles servent à écrire la musique pour quatre voix d'homme et trois voix de femme. Il en est de même pour les instrumens: diverses clefs leur sont destinées suivant la gravité de leurs sons: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

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

Art: 4. DEGRÉS, INTERVALLES.

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



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

82. De chacune de ces notes à sa voisine il y a un degré (§71 et suiv.)

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

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

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

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

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

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

8e Fig.

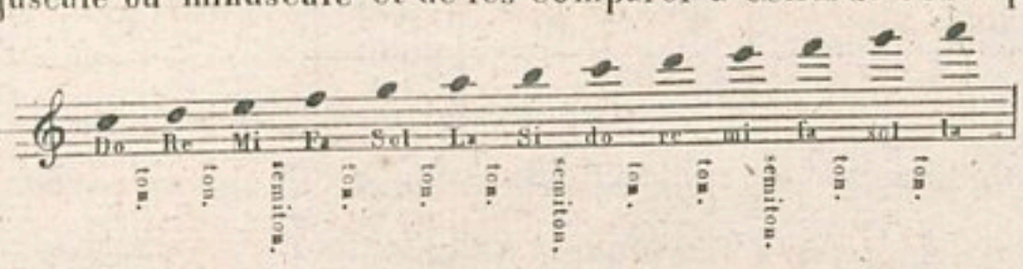


TABLEAU DES INTERVALLES SIMPLES.

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

(a) On a donné à la quarte mineure et quinte majeure les noms de quarte et quinte justes aussi improprement que ceux de Fausse quarte et Fausse quinte à la quarte majeure et quinte mineure. Il n'y a de faux en musique que les mauvaises intonations. (Galin, exposition d'une nouvelle Méthode pour l'enseignement de la Musique.)

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

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

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

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

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

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

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

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

Il serait inutile de pousser plus loin cette comparaison.

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

Art. 5.

SONS INTERMÉDIAIRES ACCIDENTELS,

SIGNES QUI LES REPRÉSENTENT.

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

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

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

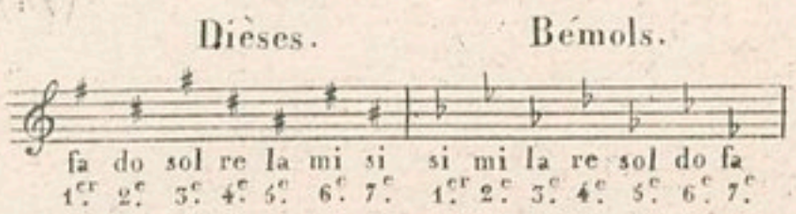
100. En conséquence la série de sons naturels et accidentels d'une octave est comme il suit. (Le b et le d sont l'abréviation de bémol ou de dièse.)

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

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

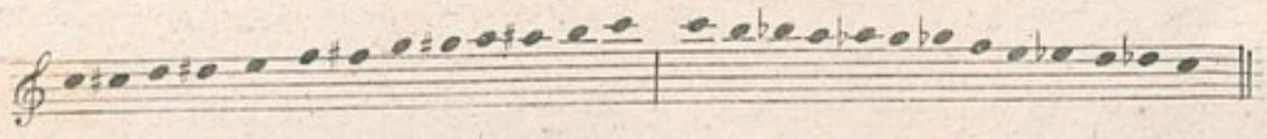
102. Les dièses et bémols dont il vient d'être question sont *simples*; il en est d'autres qu'on appelle *doubles* dont nous parlerons ci après.

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

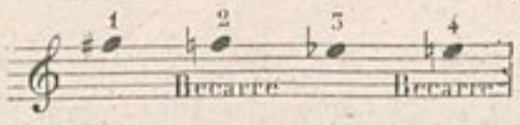


104. Ces signes se placent dans l'écriture avant la note et s'énoncent après elle dans le langage: on dit, par exemple, *re dièse* et l'on écrit *dièse re*.

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



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



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

108. Ces trois signes se nomment *accidens*.

Art. 6.e CERCLE DES TONS.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

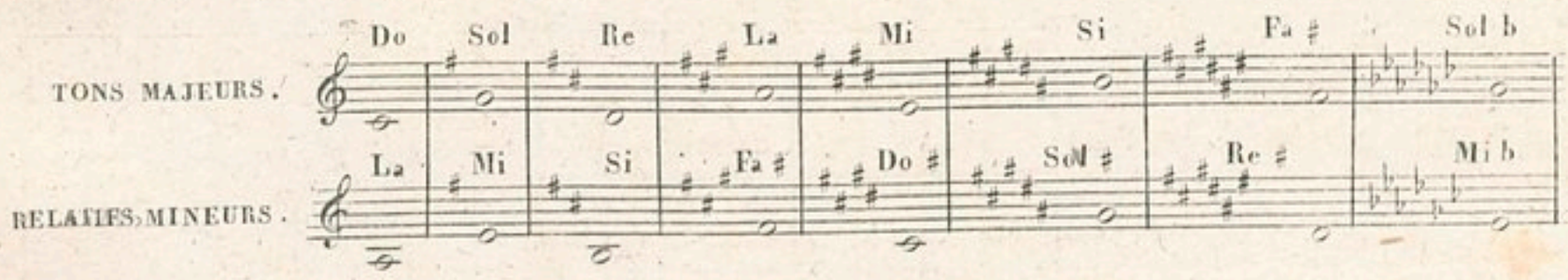
115. Le système de notes qui résulte de chaque gamme est exprimé par le mot Ton : on dit le Ton de Re-bémol, de Si, &c. il ne faut pas confondre cette nouvelle signification avec celle qui a été attribuée à ce mot §53.

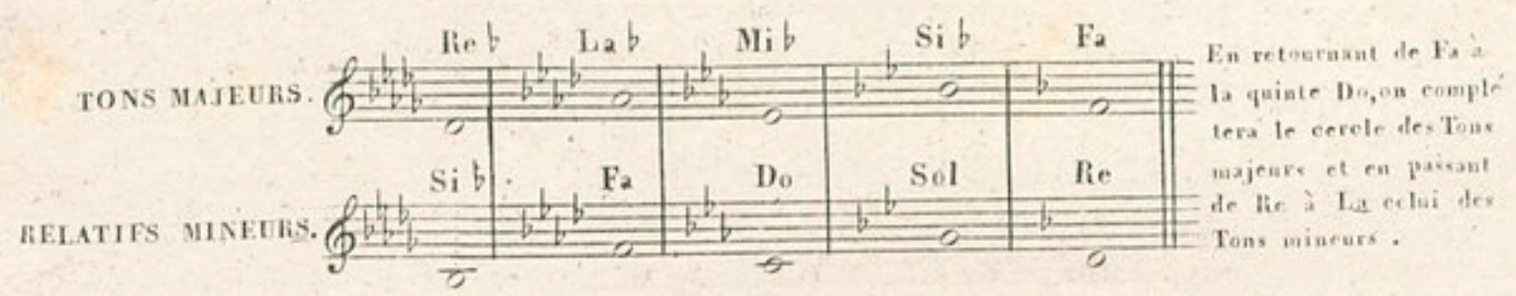
116. On donne en général le nom de *notes naturelles* à celles qui ne sont altérées ni par des dièses ni par des bémols. Ceux-ci portent le nom *d'accidentels* lorsque leur effet est passager, mais ils deviennent ESSENTIELS lorsque le Ton les requiert nécessairement : Par exemple dans le Ton d'Ut tout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

117. Aussi les dièses et les bémols essentiels s'écrivent-ils à la clef dans l'ordre (de l'exemple du §113 ce qui veut dire que s'il n'y en a qu'un c'est précisément le premier, parceque chacun des suivans ne peut exister sans la présence de celui qui les précède. On peut voir que les dièses montent par quintes et les bémols par quartes.

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

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





Art. 7 DIVERSES MANIÈRES D'EMPLOYER LES DIÈSES, LES BÉMOLS ET LES BÉCARRES.

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

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

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

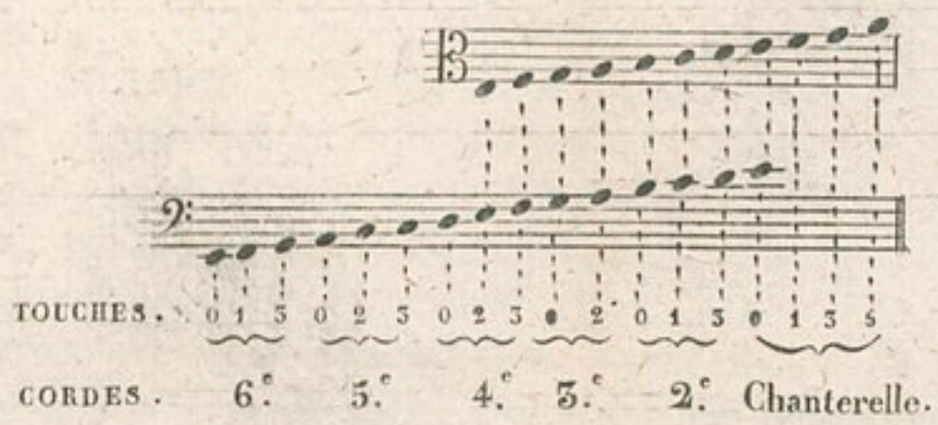
123. Pour une courte période on emploie seulement les signes accidentels.

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

(a) Dans la musique de guitare écrite en partition, comme aux leçons 54 et suivantes, les deux parties principales sont presque aussi indépendantes l'une de l'autre que si elles etaient écrites sur des portées separées, il conviendra donc de répéter à chacune les signes accidentels. A plus forte raison ces signes placés devant de petites notes ou appogiatures, lesquelles ne comptent pas pour la mesure, n'entraineront aucun effet pour les grandes notes s'ils ne sont pas répétés

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

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



Art. 10. Mélodie, Harmonie.

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

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

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

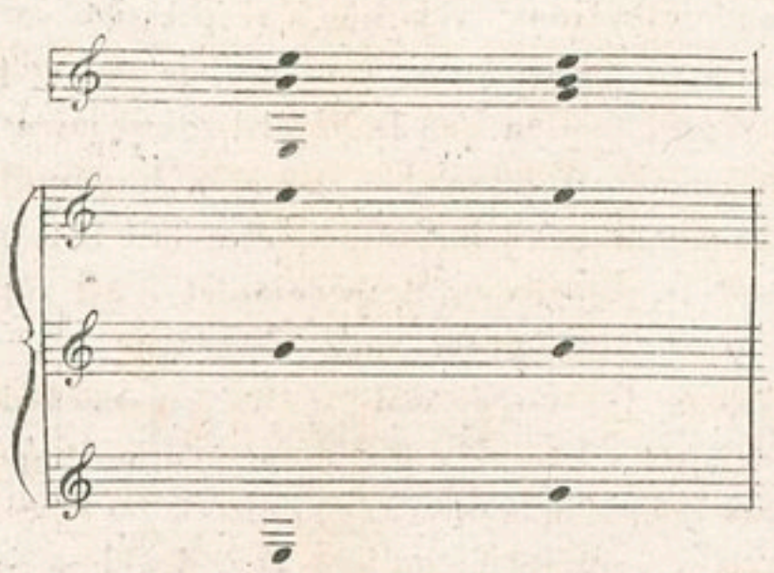
159. La voix humaine, ainsi qu'une corde seule, ne peut produire que des sons successifs: deux ou plusieurs voix, deux ou plusieurs cordes peuvent faire entendre simultanément des combinaisons de sons. Voilà en deux mots la *mélodie* et *l'harmonie*: bien entendu que dans les deux cas il est de rigueur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

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

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

162. En général et sans aucune dépendance de la division du § 153, les diverses parties sont formées par des chants de l'aigu, du médium et du grave, dont les modulations se réunissent de manière qu'il y en a toujours une qui domine.

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



CHAPITRE SECOND.

Du Temps considéré abtractivement.

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

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

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

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

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

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

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

171. La durée de chaque temps pouvant être plus ou moins longue d'après les limites fixées au § 166, on se sert, pour indiquer le mouvement, de quelques mots italiens dont les principaux sont *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro et Presto*. *Largo*, indique un temps fort lent dont la durée est de deux ou trois secondes: *L'adagio* n'est pas aussi lent que le *Largo*; *L'andante* commence à marcher un peu; *L'allegro* est déjà une allure vive et le *Presto* est encore plus accéléré.

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

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

174. On appelle *battre la mesure* l'action de marquer les mouvemens dont il a été question aux §§ 167, 168, 169.

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

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

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

CHAPITRE TROISIÈME.

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

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

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

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

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

(a) Rousseau Dict-de musique.

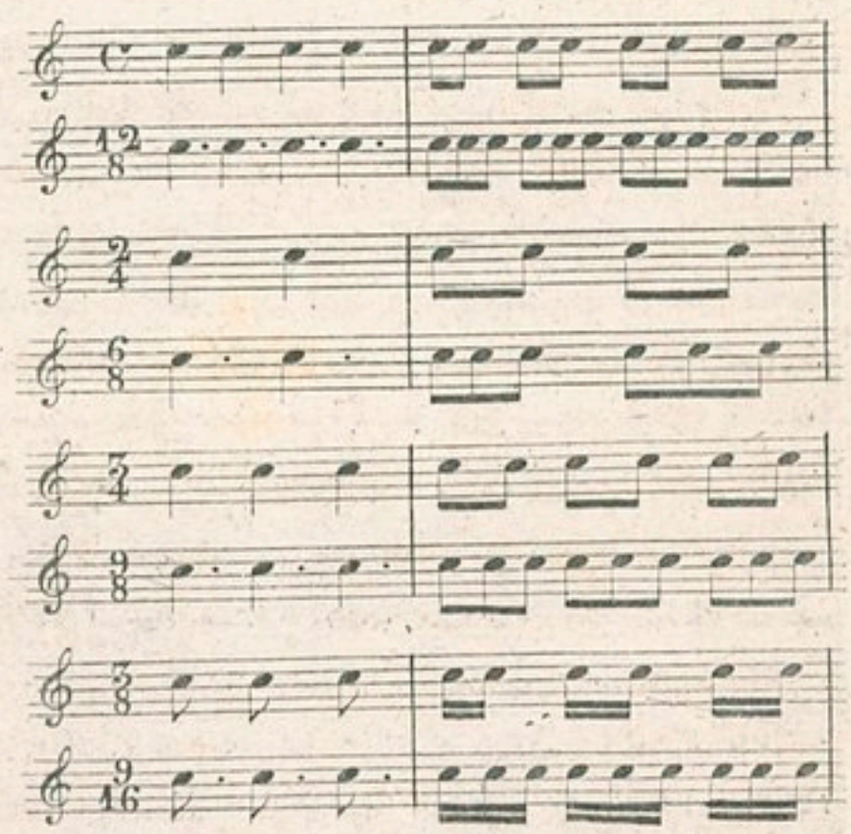
181. La ronde se nommait autre fois *semi-brève*, parceque elle valait la moitié d'une note nommée *Brève* qui n'est plus en usage, non plus que la *Longue* qui valait deux *Brèves* et la *Maxime* qui valait deux *Longues*.

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

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

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

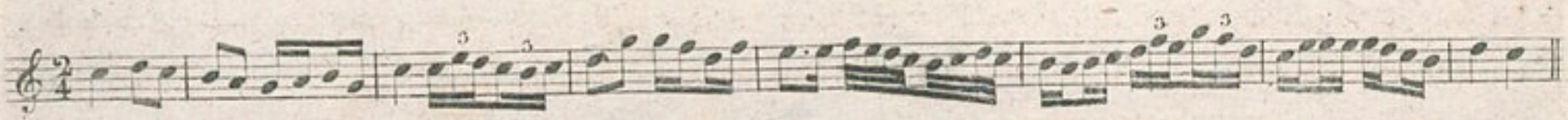
	Divisions.	Signes.	Noms vulgaires.
4 Temps	Binaires	C	Mesure à 4 temps.
	Ternaires	12/8	Douze-huit.
2 Temps	Binaires	2/4	Deux-quatre.
	Ternaires	6/8	Six-huit.
3 Temps	Binaires	3/4	Trois-quatre.
	Ternaires	9/8	Neuf-huit.
3 demi-temps qui se battent comme si c'était des temps.	Binaires	3/8	Trois-huit.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



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

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

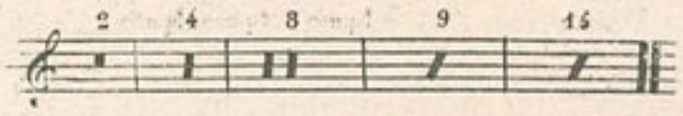
187. Il y aurait un très-grand avantage pour le lecteur à écrire la musique comme le voulait M. Galin. Les deux ou trois divisions principales du temps s'annoncent ainsi clairement à la vue et dans chacune on apperçoit aussi distinctement les deux ou trois divisions secondaires, s'il en existe. (a)



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

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

Bâtons de plusieurs Mesures.



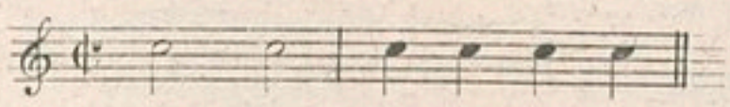
189. *Signes du temps appellés mesures*. En outre pour distinguer les mesures on écrit apres la clef un signe qui indique le nombre de temps dont elle se compose et s'ils appartiennent à la division binaire ou ternaire. Ces signes sont aussi appellés *mesures*. (V. l'ex. du § 184.)

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

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

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

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

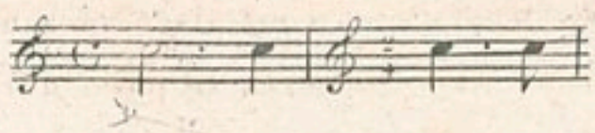


193. Les temps binaires et ternaires peuvent quelquefois se combiner ensemble dans la même mesure de la manière suivante: dans une mesure à temps binaires il survient accidentellement un temps à diviser par trois ou six, ce qu'on appelle un *triolet*, une *sixième* ou *double triolet*; alors on a soin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

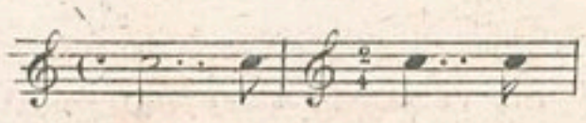
194. On emploie quelquefois les chiffres 5 et 7 au dessus d'un pareil nombre de notes pour indiquer une division irrégulière et accidentelle: 5 notes doivent alors se faire dans le même temps qu'on en ferait 4, 7 notes dans le temps qu'il faudrait pour en faire 6. (a)

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

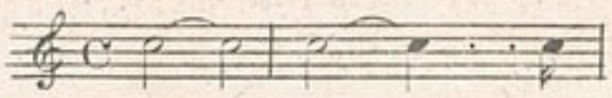
195. Le point après une note l'augmente de la moitié de sa valeur.



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

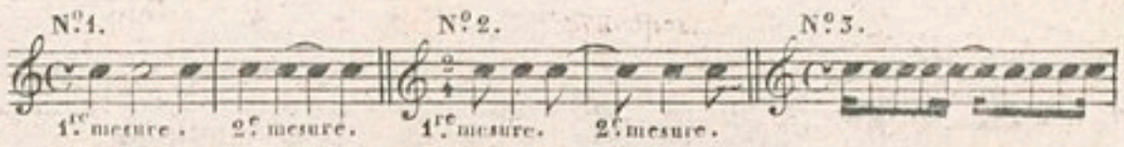


197. *Liaison*. Il est une autre manière d'augmenter la valeur des notes au moyen d'un arc de cercle, dont les deux extrêmes portent sur deux notes du même degré (Exemple ci dessous.) Nous pouvons ainsi, en fesant passer l'arc de cercle par dessus la division de la mesure, ajouter à une ronde la moitié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



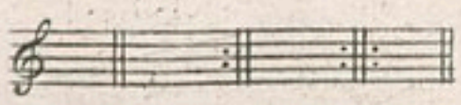
Ne confondons pas cet arc appellé *liaison* avec un autre arc de même forme qu'on nomme *coulé*. La différence essentielle est que le 1.er porte sur des notes du même degré, le 2.e sur des notes de degrés différens.

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



199. En appliquant à la guitare cette doctrine de la durée des notes je ne puis m'empêcher de rappeller les 3 règles du 𝄞15, car ce n'est qu'en les suivant scrupuleusement qu'on pourra donner à chaque note sa valeur toute entiere.

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



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

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

CHAPITRE QUATRIÈME.

SIGNES D'EXPRESSION ET D'AGRÉMENT.

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

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

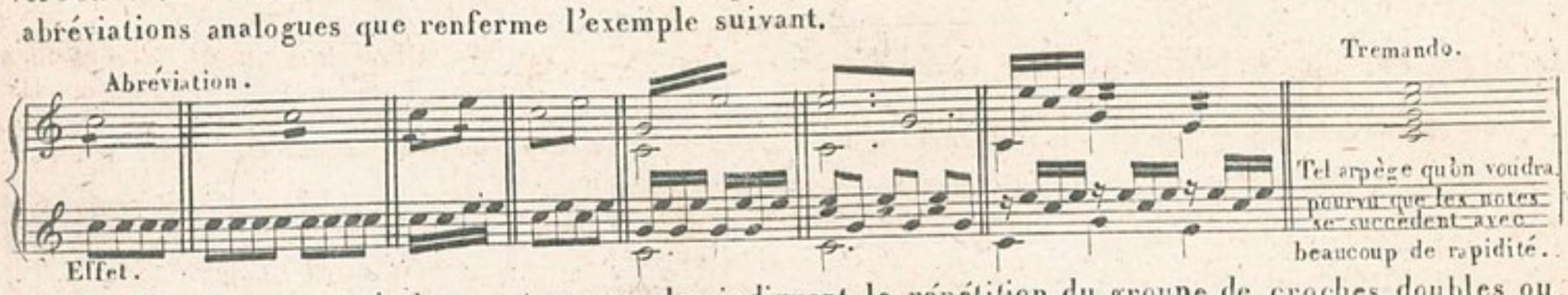
204. Lorsqu'il faut renfler progressivement les sons dans un long passage on met l'indication *crescendo*; mais si le passage est court on se sert du signe < De la même manière on se servira, dans les cas contraires du signe > en place de l'indication *diminuendo*.

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

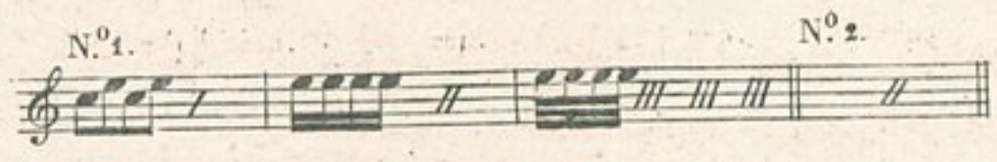
CHAPITRE CINQUIÈME.

D'AUTRES SIGNES RELATIFS À L'ÉCRITURE MUSICALE.

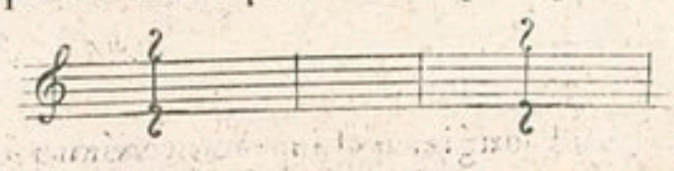
206. Il y a des signes qui servent à abréger l'écriture musicale. Ainsi, par exemple, au lieu de quatre croches on écrit une blanche dont on barre la queue; cette explication suffira pour faire comprendre les abréviations analogues que renferme l'exemple suivant.



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



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



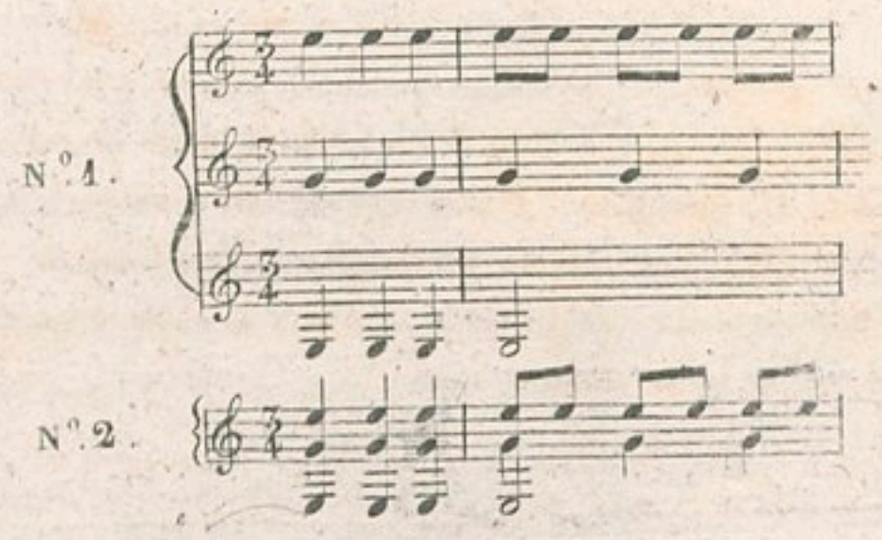
209. Le signe 𝄋 est un renvoi qui ramène a un autre signe pareil où commence la répétition.

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

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

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

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



SECTION TROISIEME.

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

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

CHAPITRE PREMIER.

CHOIX D'UNE GUITARE.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(a) 623 millimètres ou 23 pouces 1 ligne de notre ancien pied de Roi, qui est au pied espagnol comme 6 et à 7. (Note du traducteur)
(b) Il ne faut pas oublier que M. Aguado écrit en Espagne où la double corde est encore en usage. (Note du traducteur)

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

CHAPITRE SECOND.

QUALITÉS REQUISES POUR BIEN JOUER DE LA GUITARE.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CHAPITRE TROISIÈME.

DU LIEU LE PLUS PROPRE À FAIRE RESSORTIR LA GUITARE.

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

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

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

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

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

SECONDE PARTIE.

PRATIQUE.

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

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

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

PREMIÈRE SECTION.

LEÇONS ÉLÉMENTAIRES.

CHAPITRE I.

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

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

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

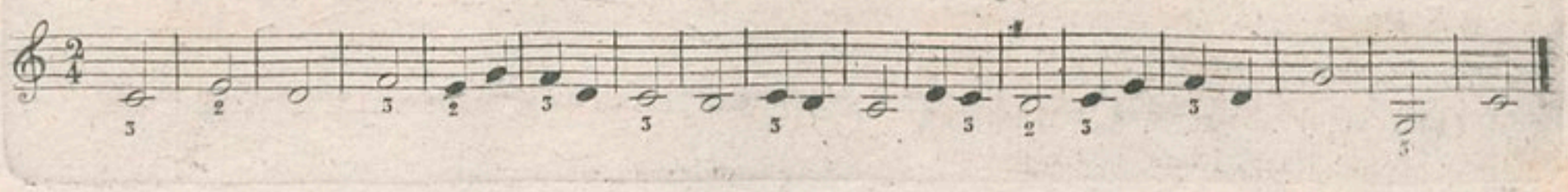
262. M.D. Dans les leçons suivantes le pouce pincera les trois cordes filées et le premier doigt la 3.e.

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

Leçon 1.re

MESURE À DEUX TEMPS BINAIRES.

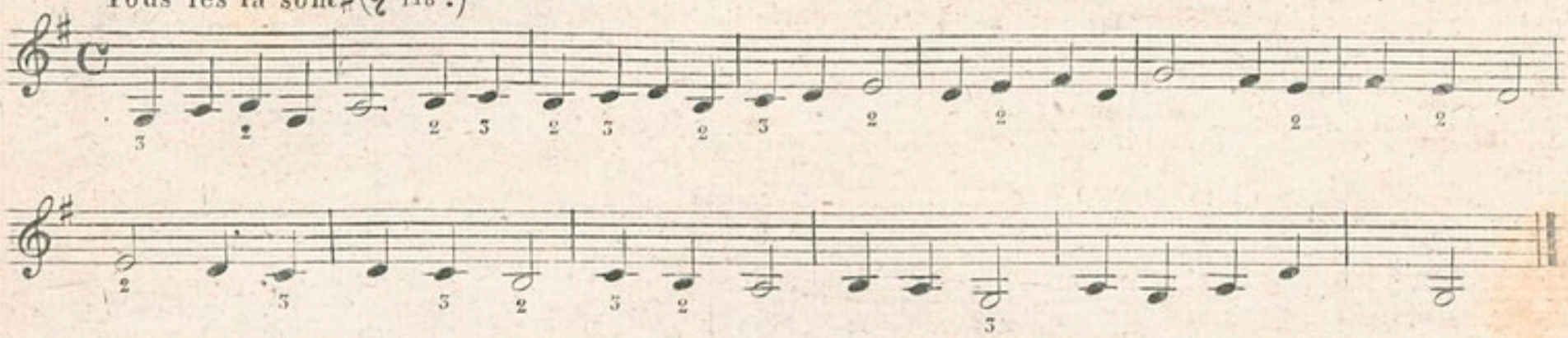
M.G. Je rappelle ici les deux premières règles de rigueur du § 15, c'est-à-dire que le doigt restera sur la corde aussi longtemps que durera la valeur de chaque note.



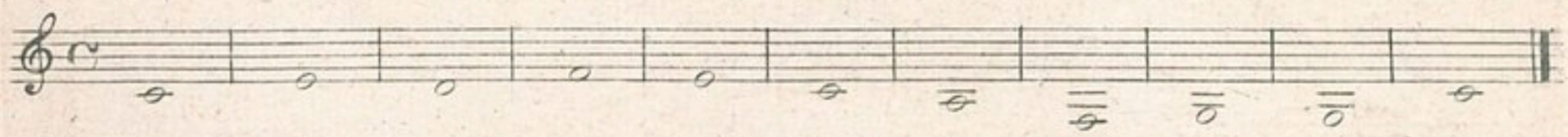
LEÇON 2.

Mesure à quatre temps binaires.

Tous les fa sont ♯ (𝄡 118.)

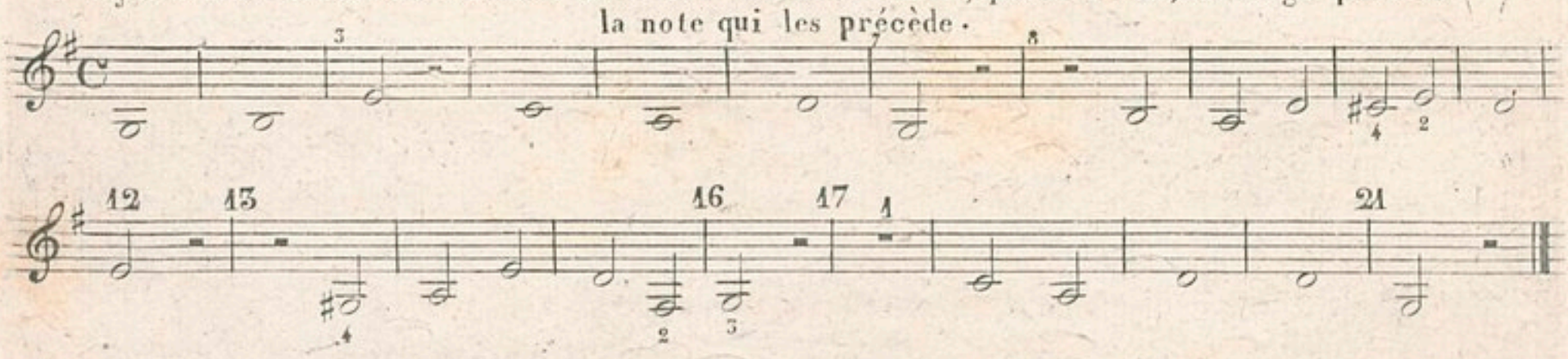


LEÇON 3.

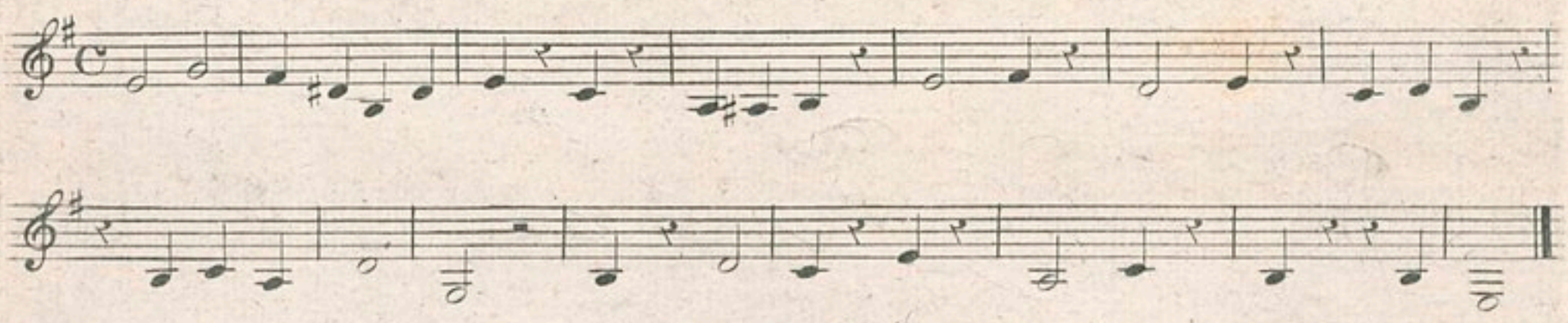


LEÇON 4.

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

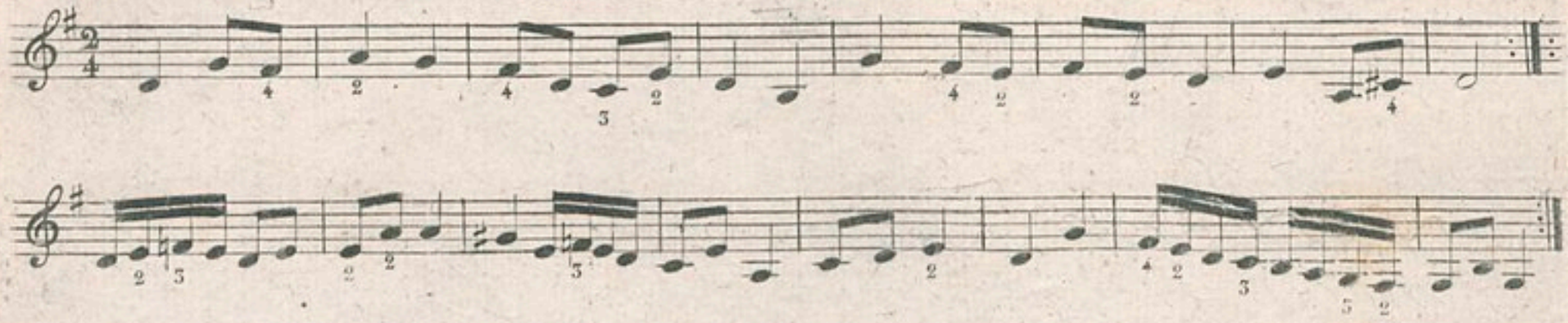


LEÇON 5.



LEÇON 6.

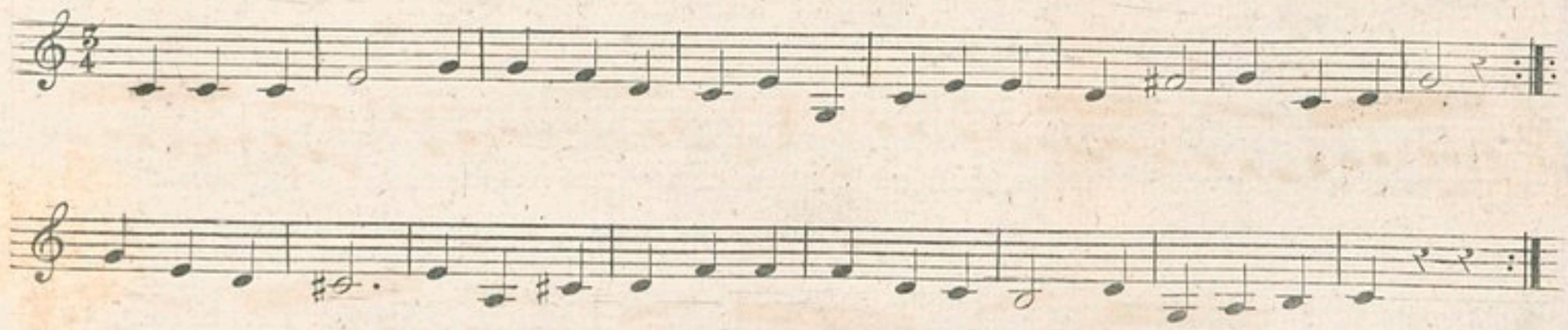
Mesure à deux temps binaires.



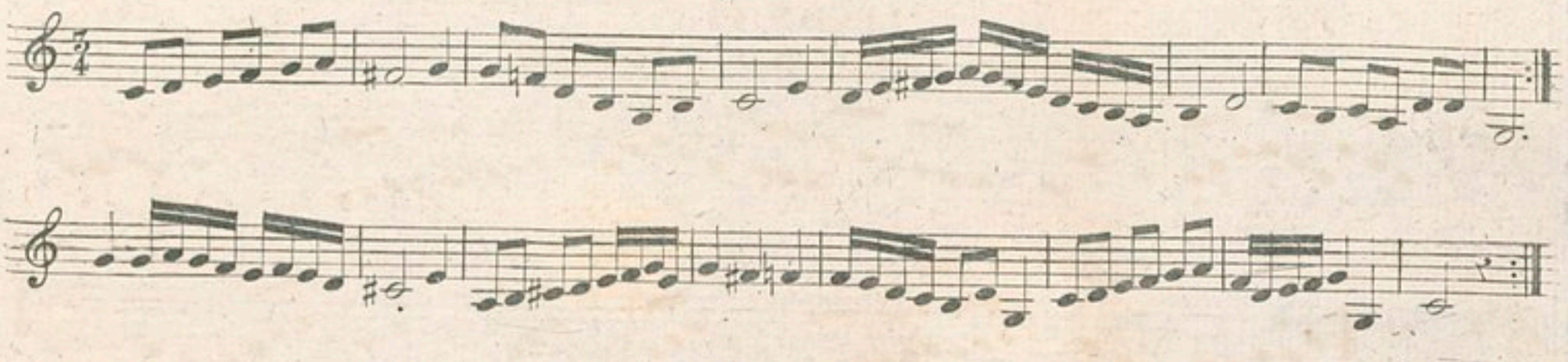
LEÇON 7.

Mesure à trois temps binaires.

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

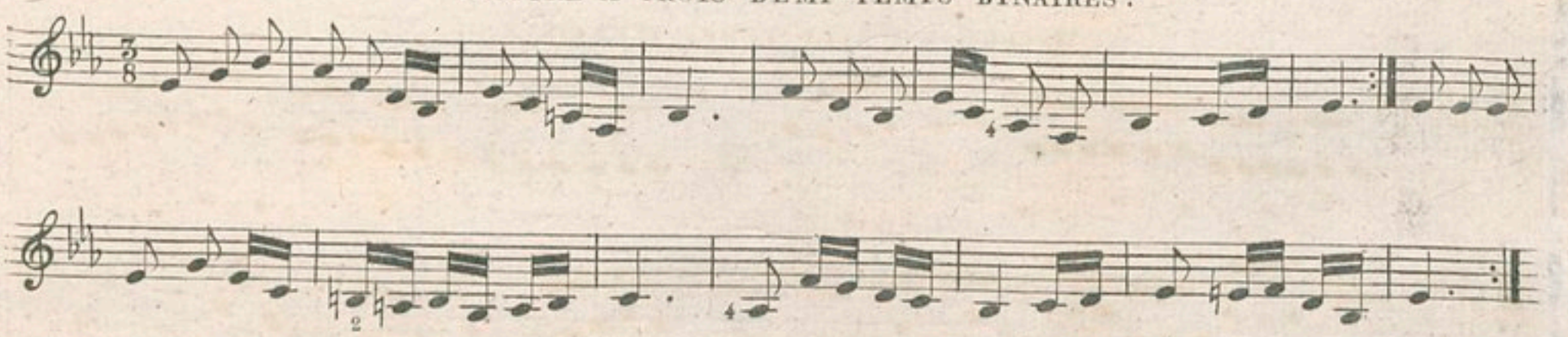


LEÇON 8.



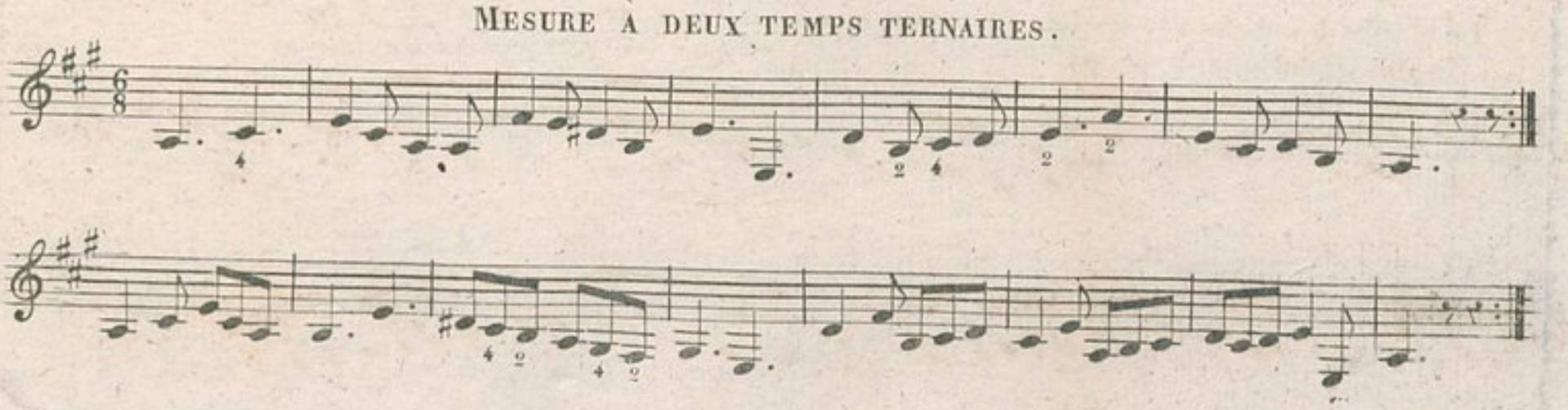
LEÇON 9.

Mesure à trois demi-temps binaires.

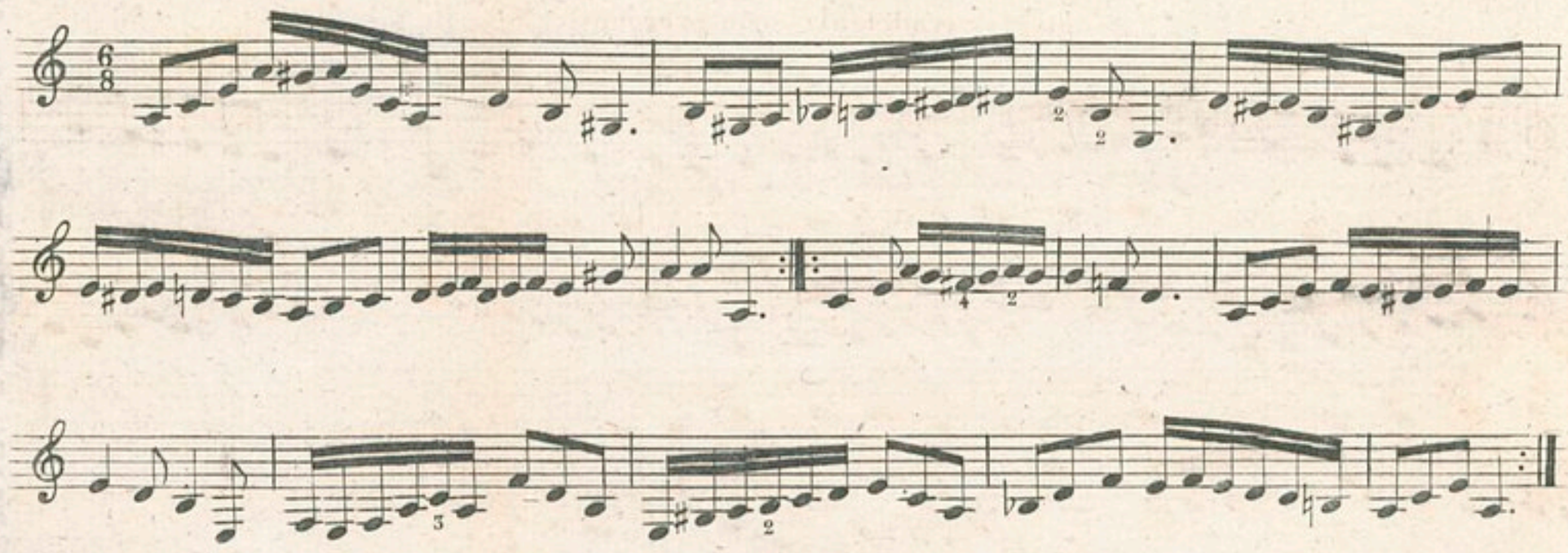


LEÇON 10.

Mesure à deux temps ternaires.

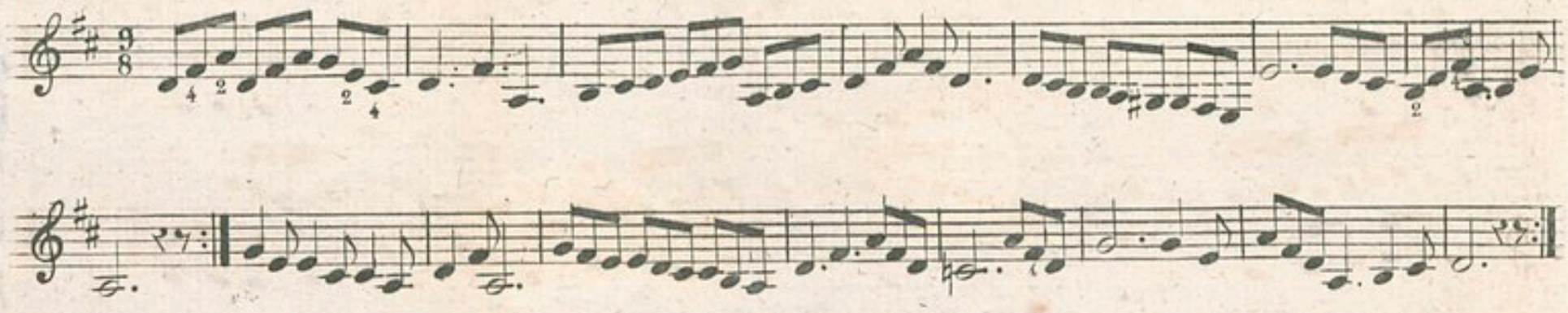


LEÇON 11.



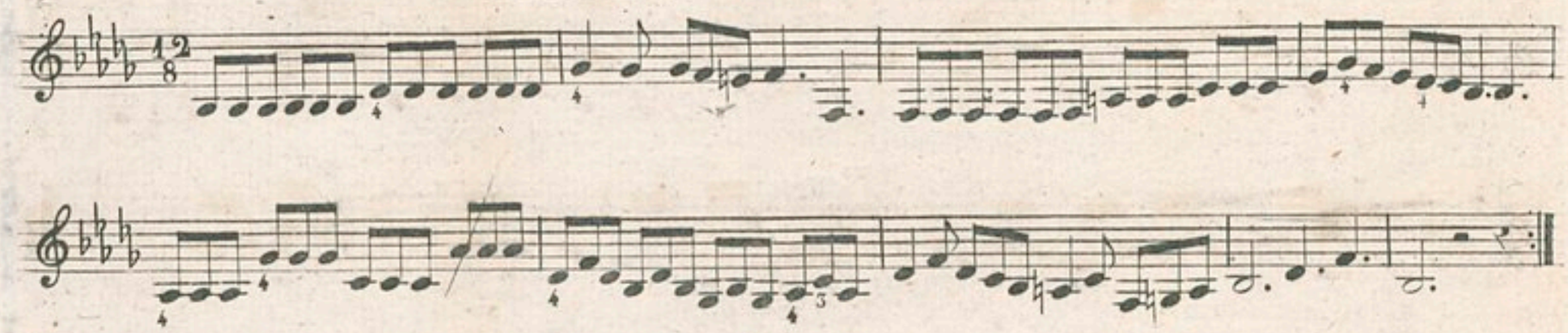
LEÇON 12.

MESURE A TROIS TEMPS TERNAIRES.



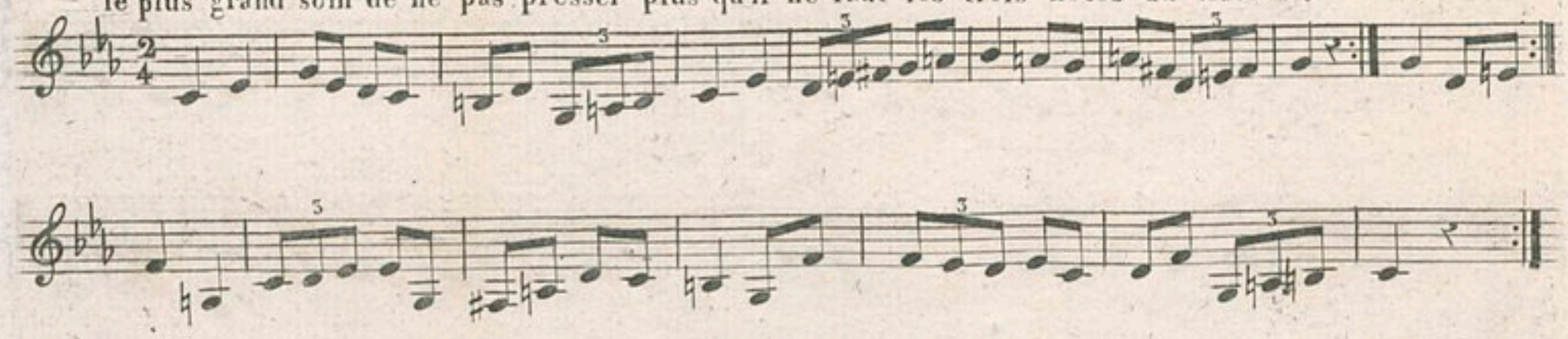
LEÇON 13.

MESURE A QUATRE TEMPS TERNAIRES.



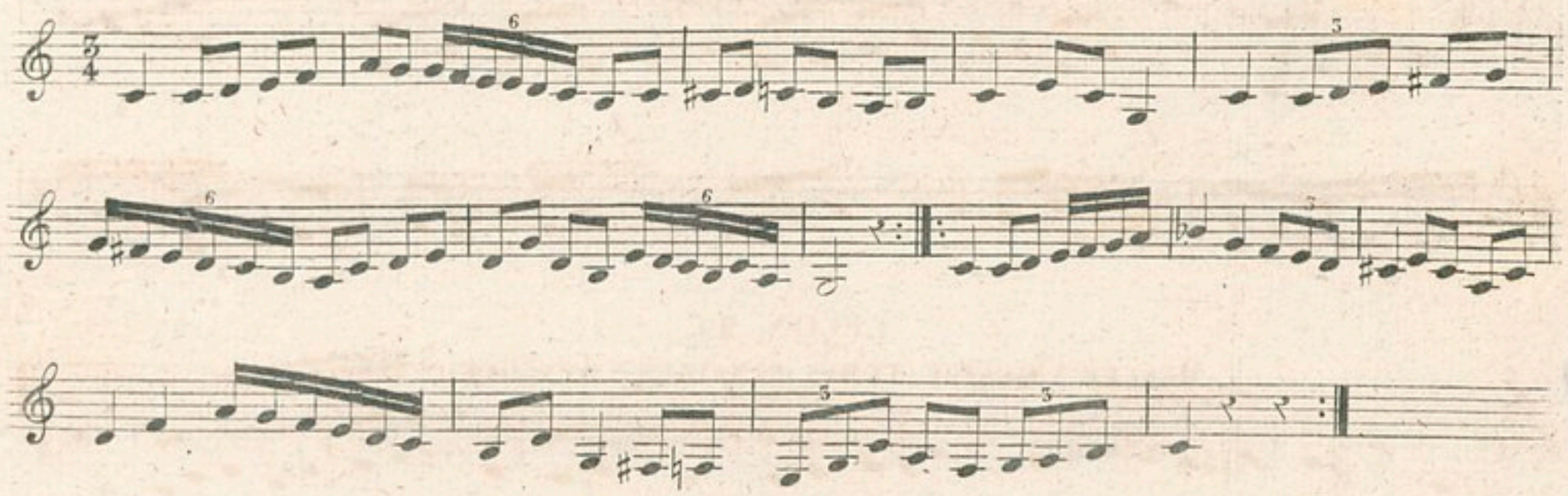
LEÇON 14.

Le chiffre 3 indique des triolets (§ 193.) En fesant un temps ternaire entre deux binaires l'élève aura le plus grand soin de ne pas presser plus qu'il ne faut les trois notes du triolet.



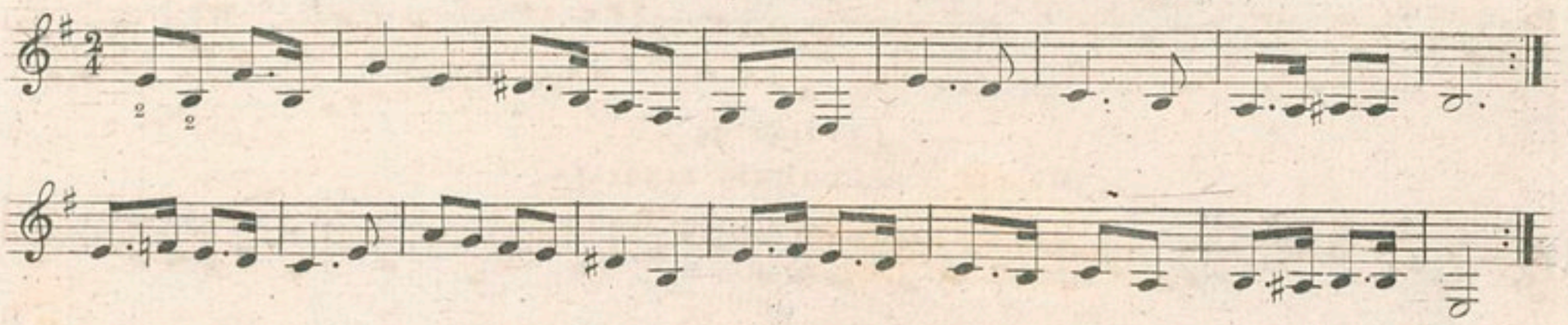
LEÇON 15.

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



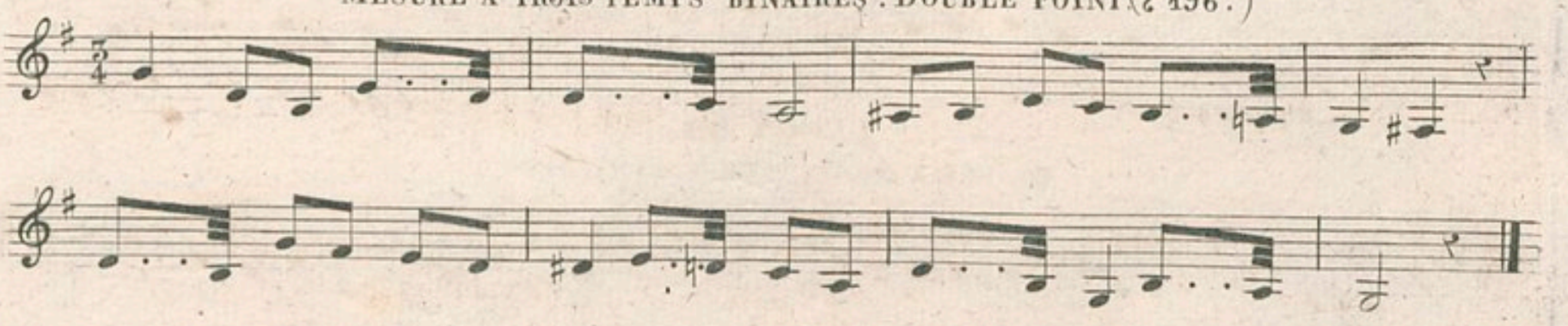
LEÇON 16.

MESURE À DEUX TEMPS BINAIRES. NOTES POINTÉES (§ 195.)



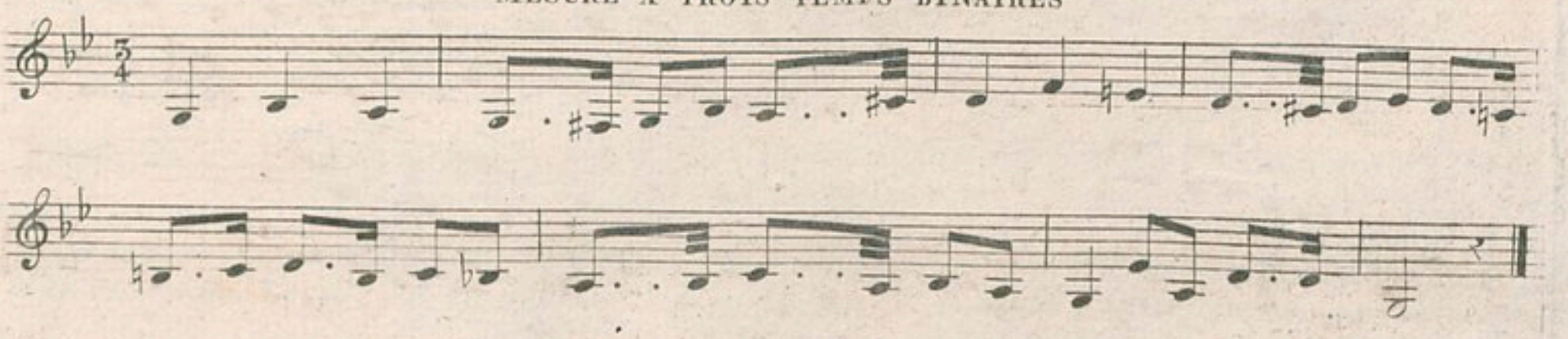
LEÇON 17.

MESURE À TROIS TEMPS BINAIRES. DOUBLE POINT (§ 196.)



LEÇON 18.

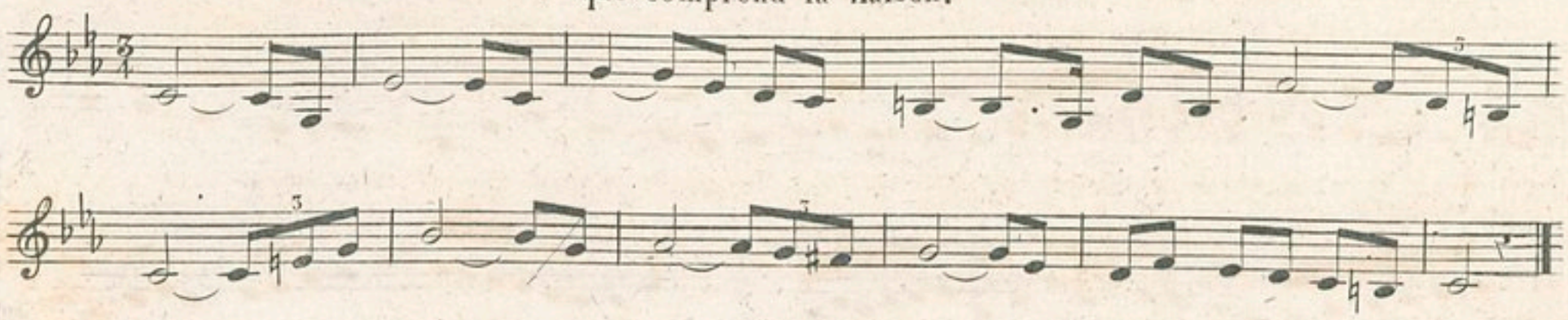
MESURE À TROIS TEMPS BINAIRES



LEÇON 19.

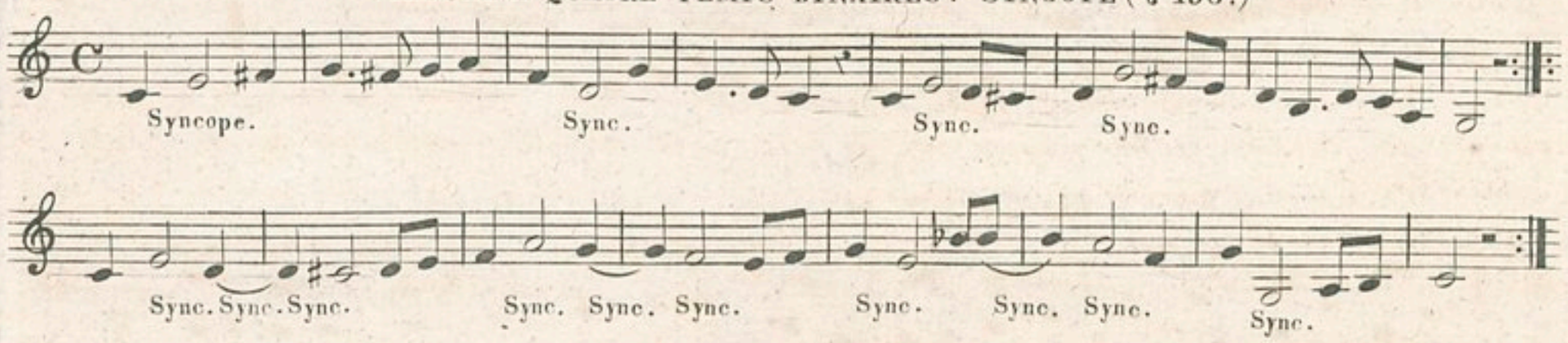
LIAISON. (§ 195.)

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



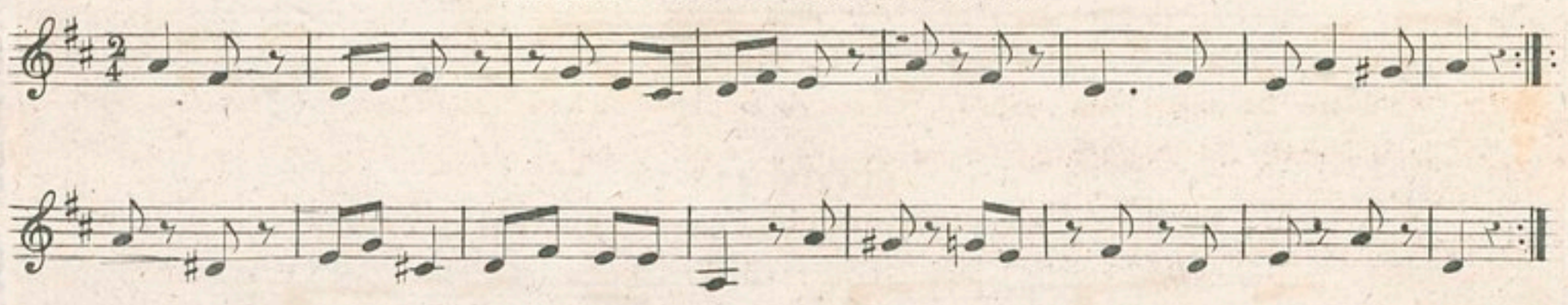
LEÇON 20.

MESURE À QUATRE TEMPS BINAIRES. SYNCOPE (§ 198.)



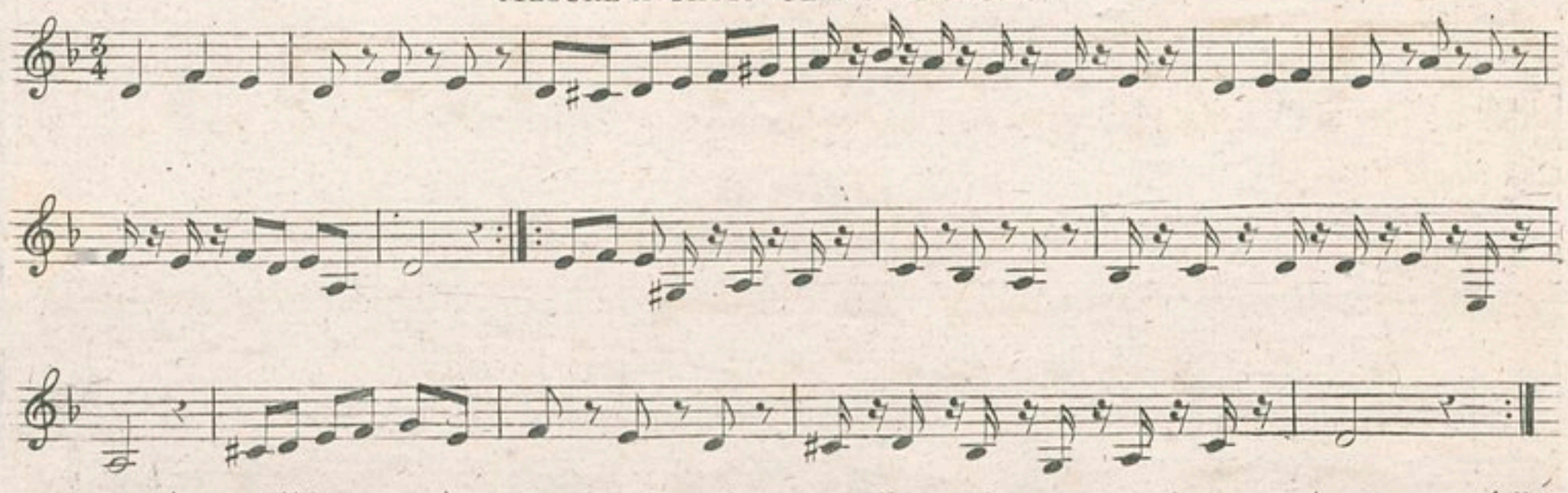
LEÇON 21.

MESURE À DEUX TEMPS BINAIRES.



LEÇON 22.

MESURE À TROIS TEMPS BINAIRES.



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

CHAPITRE II.

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

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

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

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

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

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

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

Article 1.er

ACCORDS SIMULTANES.

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

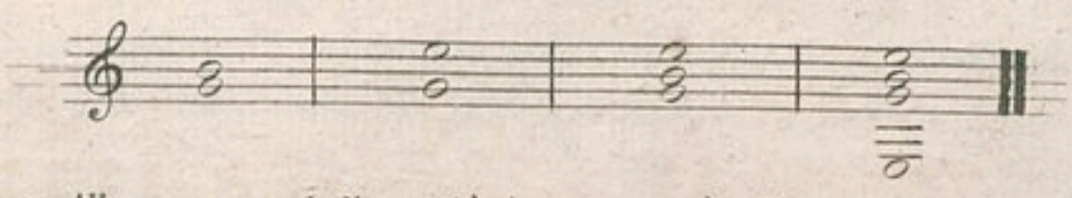
À proprement parler, pour faire un accord il faut au moins trois sons ou deux intervalles; cependant je considérerai pour le moment comme accord l'union de deux sons.

Leçon 23.

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

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

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

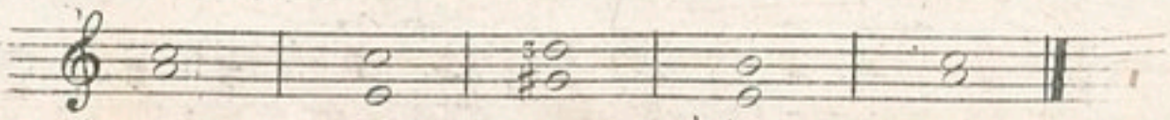


(a) L'usage en France, en Allemagne et en Italie est d'exécuter cette espèce d'accord en fesant entendre successivement, mais avec beaucoup de vitesse, du grave à l'aigu, toutes les notes qui le composent. M. Aguado qui voit toujours dans les accords autant d'instrumens qu'il y a de notes, exige pour l'exécution une simultanéité absolue, telle qu'il l'entendrait dans un trio, dans un quatuor, dans un orchestre, partout où chaque note serait faite par un instrument différent. (Note du traducteur.)

LEÇON 24.

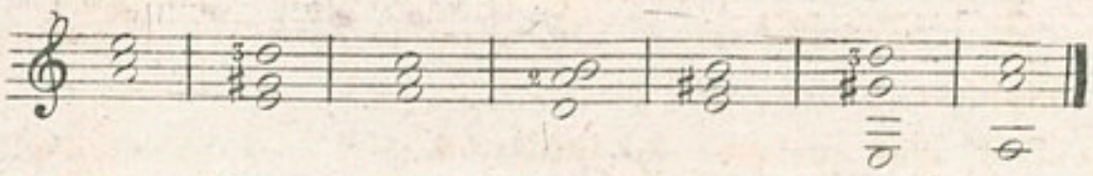
ACCORDS À DEUX NOTES SUR DES CORDES À VIDE ET RACCOURCIES.

274. Ne déplacez aucun doigt de chaque position que la valeur des notes ne soit entièrement terminée, et placez sur le champ tous ceux qui doivent être employés à la position suivante, sans oublier l'ordre des touches. (§ 261.)

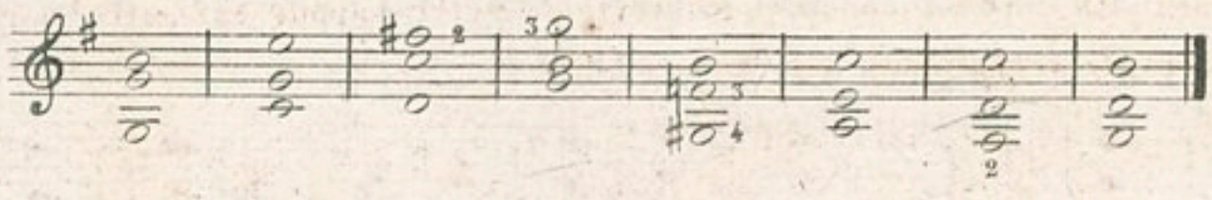


LEÇON 25.

A TROIS NOTES.

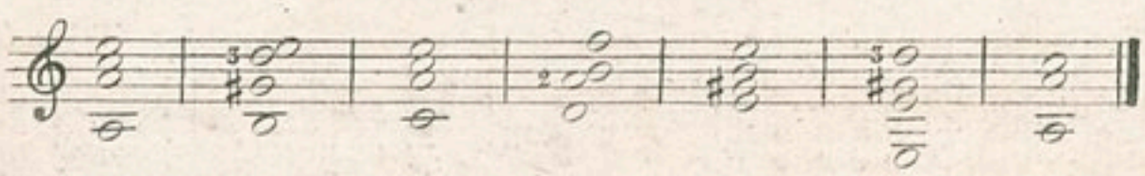


LEÇON 26.



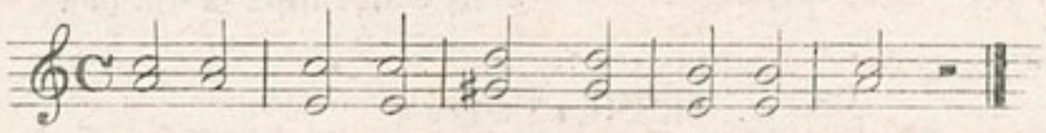
LEÇON 27.

A QUATRE NOTES.

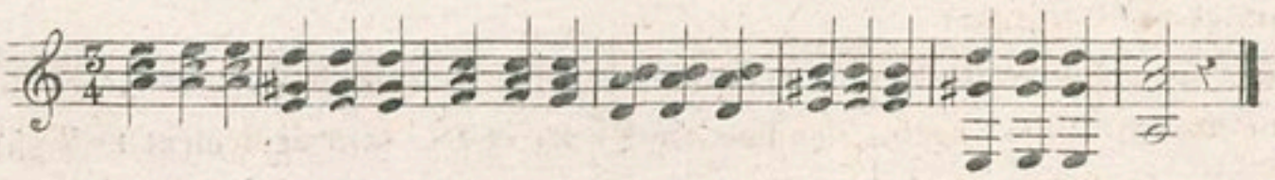


LEÇON 28.

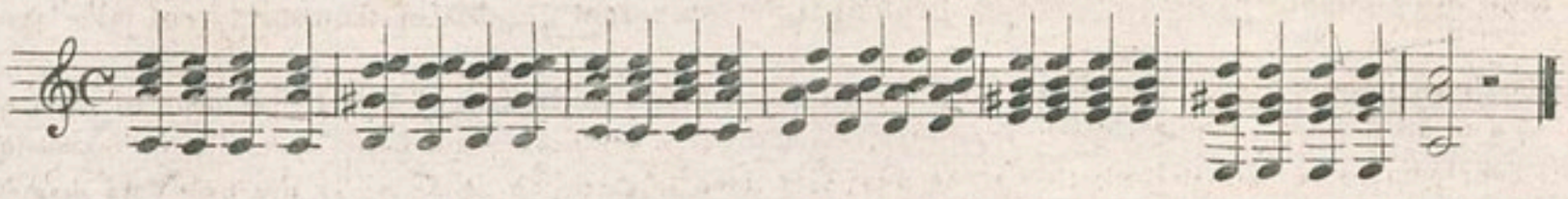
275. Aussi longtems que le même accord se répète les doigts restent fermes à leur position.



LEÇON 29.

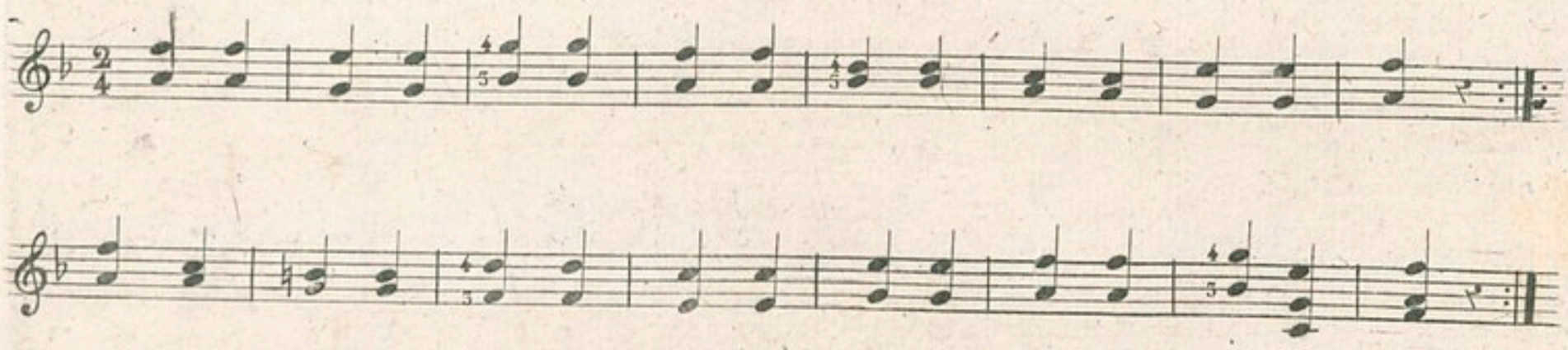


LEÇON 30.



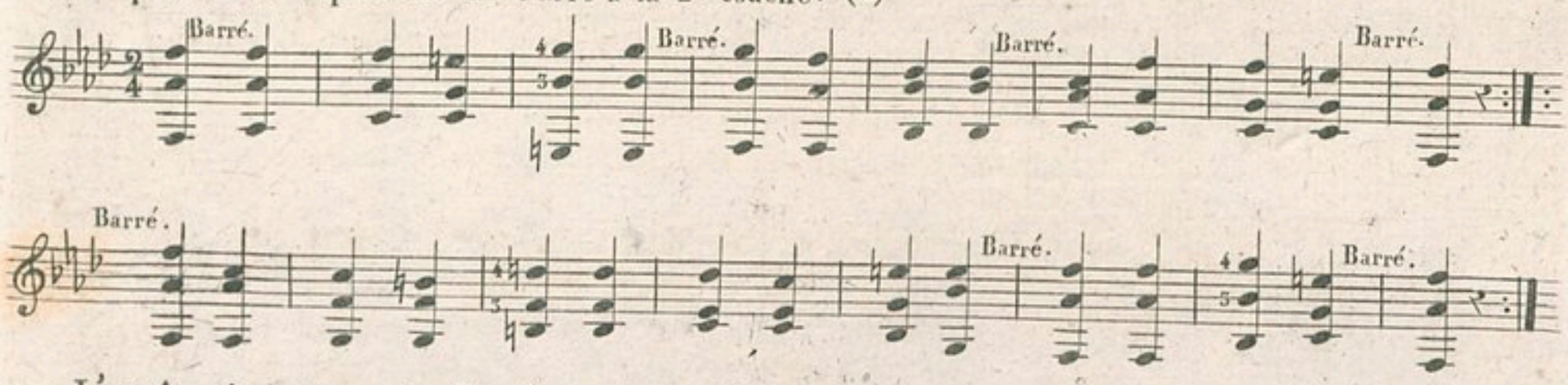
LEÇON 31.

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



LEÇON 32.

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



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

ARTICLE II.

ACCORDS EN ARPÈGE.

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

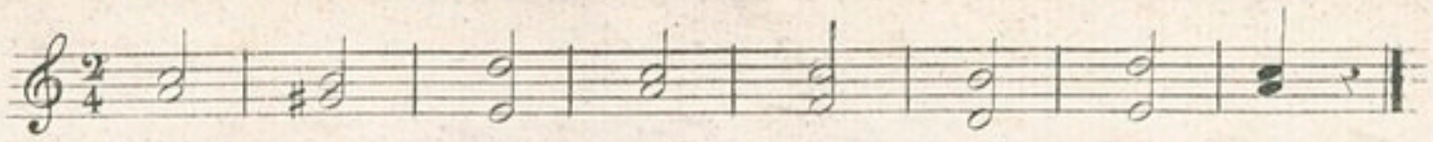
279. Les accords étant composés de sons agréables l'oreille se complait à les percevoir le plus longtems possible. Pour cette raison les règles données aux §§ 274 et 275. sont également de rigueur pour les accords en arpège, car si on levait les doigts à mesure qu'on pince les cordes les vibrations seraient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

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

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

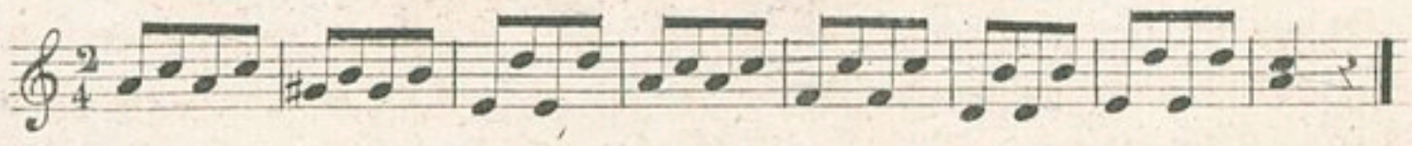
LEÇON 33.

ACCORDS SIMULTANÉS.

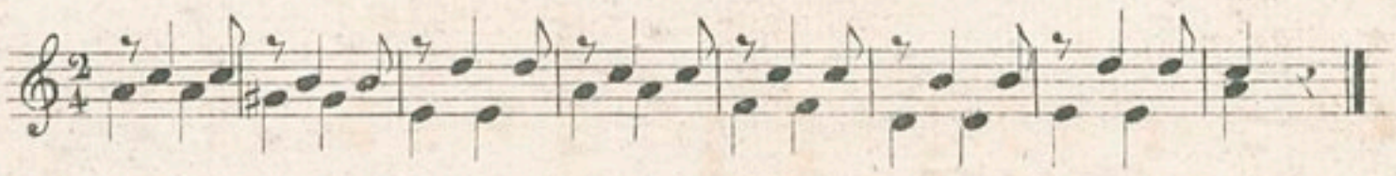


LEÇON 34.

LES MÊMES ACCORDS CONVERTIS EN ARPÈGE.



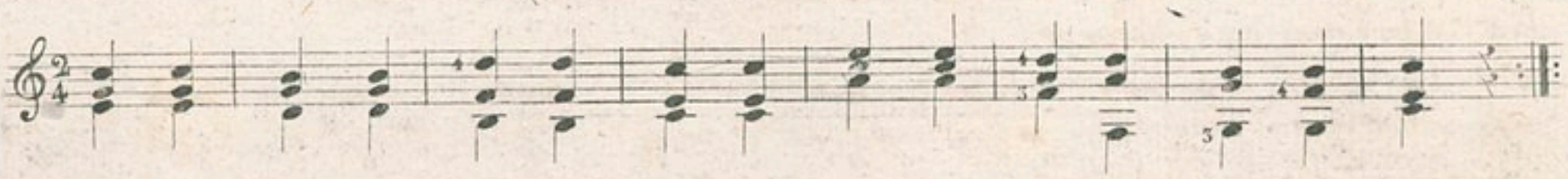
Mais si les doigts de la main gauche ne bougent pas, comme c'est convenu, la valeur des notes écrites avec précision donnera le résultat suivant.

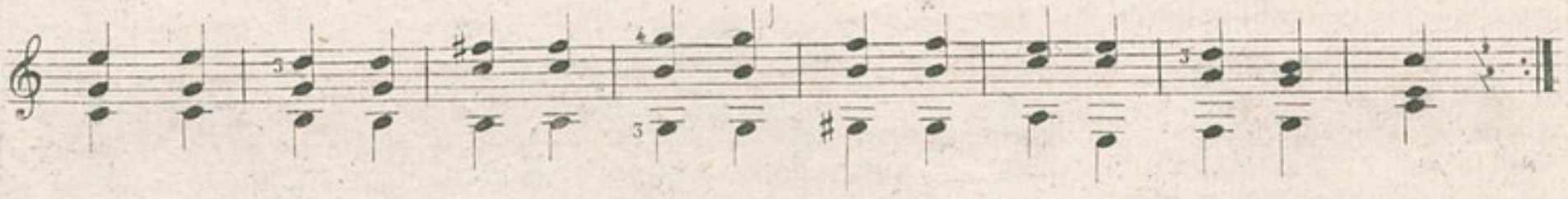


281. On voit que les notes inférieures remplissent seules la mesure et qu'il en est de même des notes supérieures plus les silences. Ces deux séries peuvent donc être considérées comme indépendantes en quelque sorte l'une de l'autre quoique écrites sur une même portée. On pourrait noter ainsi tout arpège,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

LEÇON 35.

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

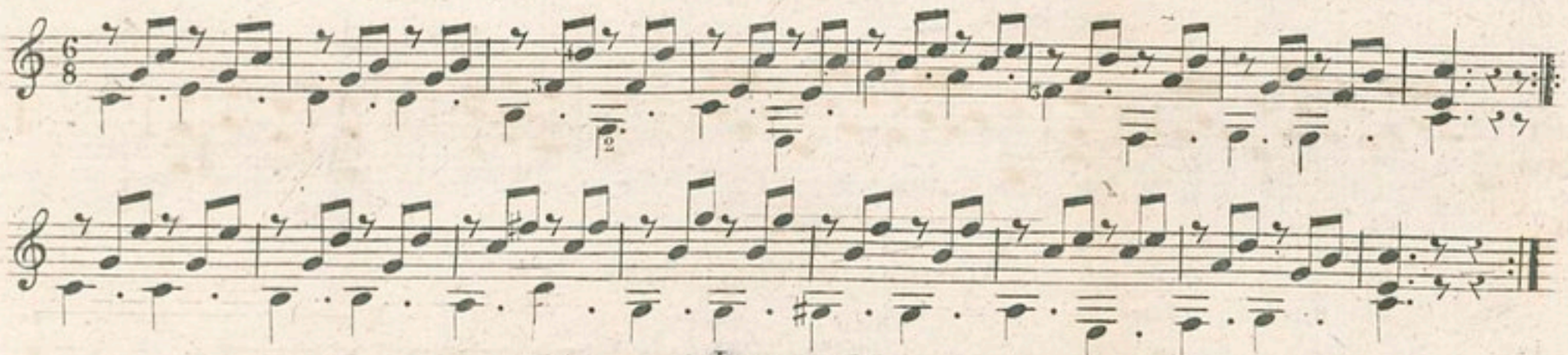




Leçon 36.

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

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

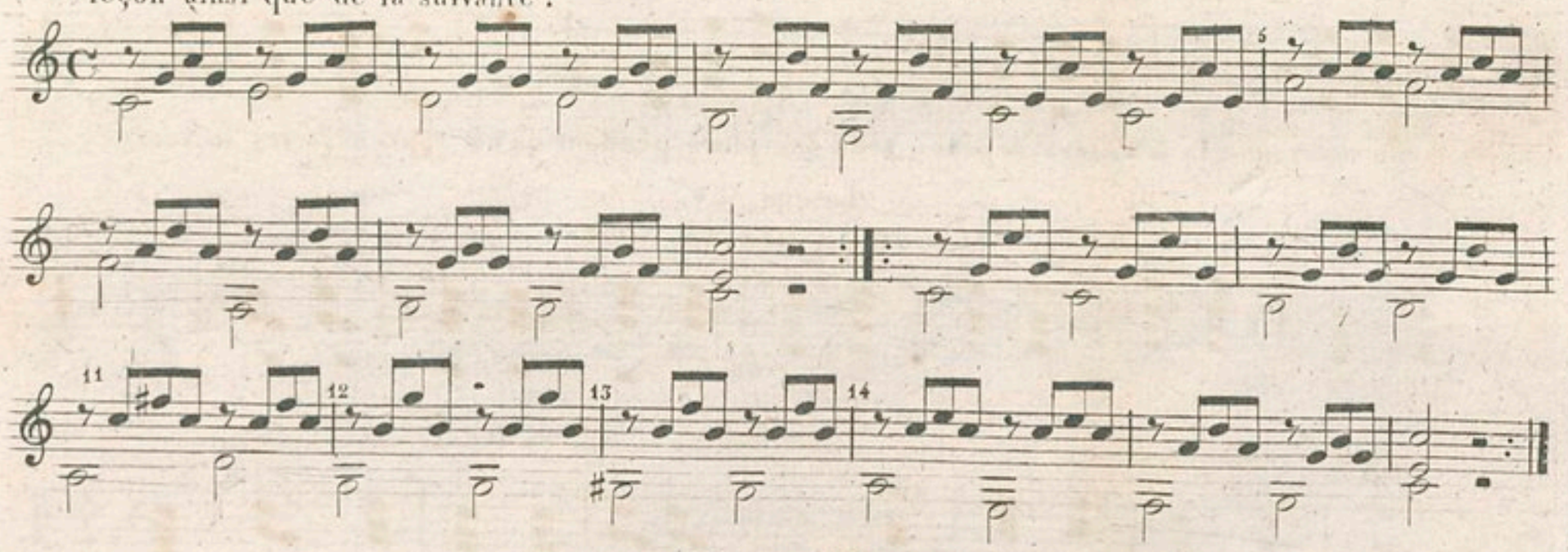


Leçon 37.

Accords en arpège double.

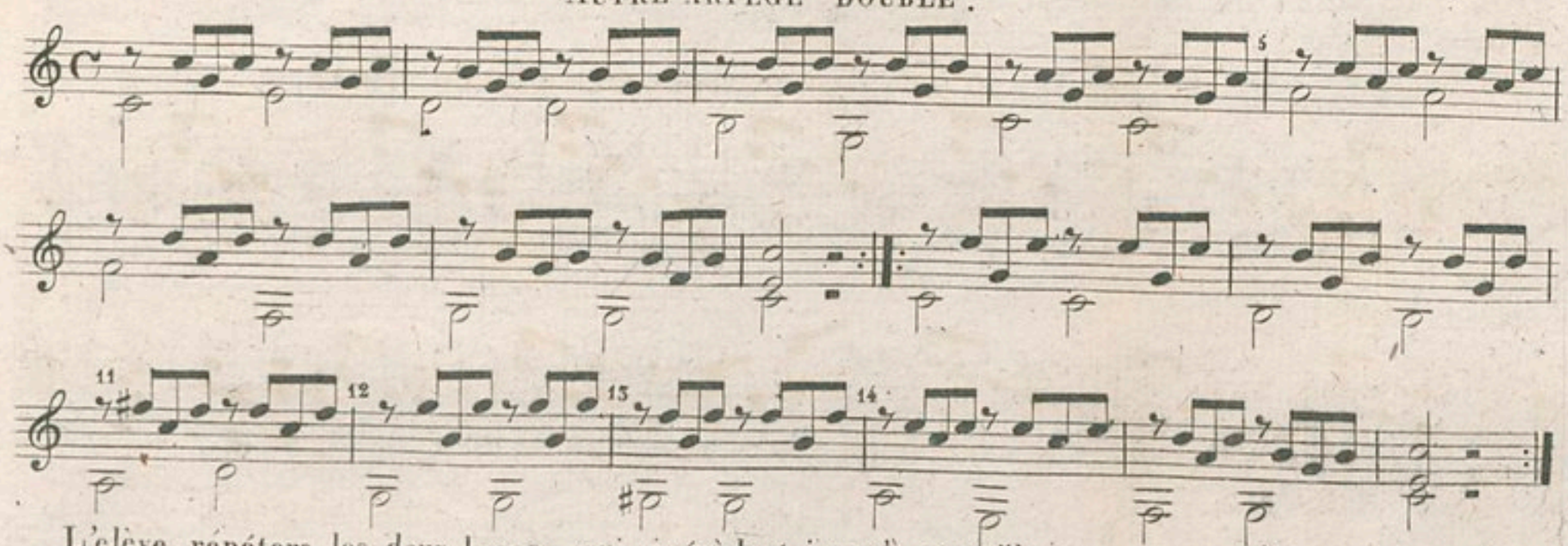
284. L'arpège est double lorsqu'une ou plusieurs notes sont répétées.

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



Leçon 38.

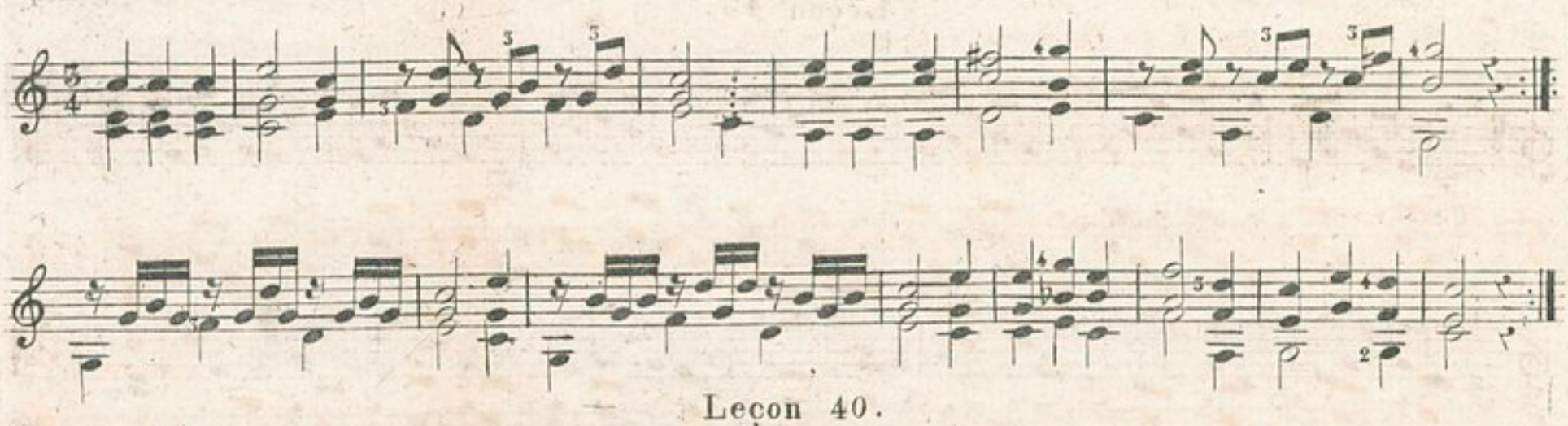
Autre arpège double.



L'élève répétera les deux leçons qui précèdent jusqu'à ce qu'il sera parvenu à les exécuter à un mouvement vif.

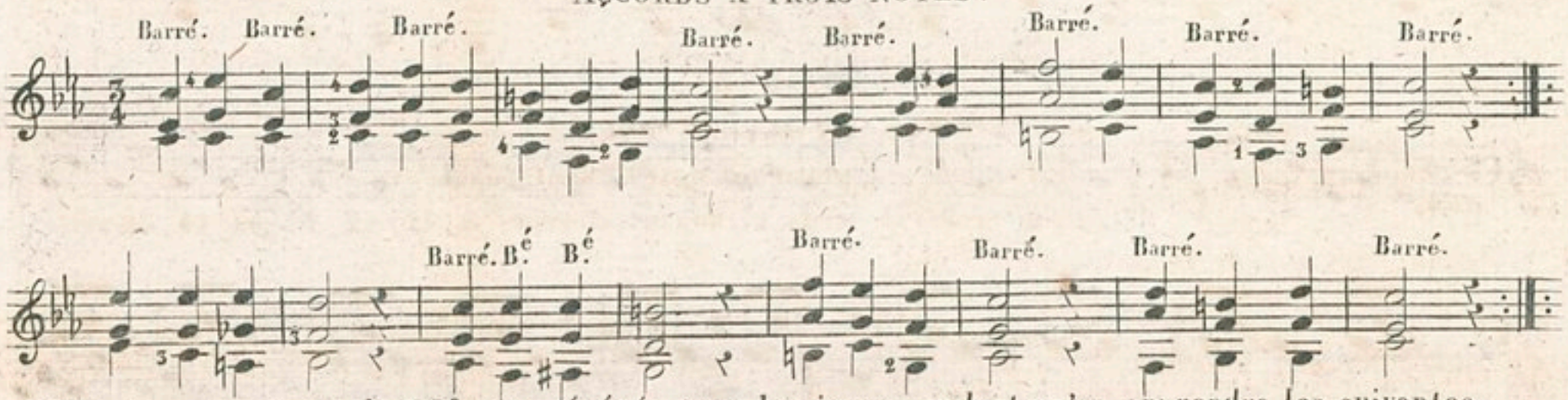
Leçon 39.

Pour exécuter les triolets de la 3.e et 7.e mesure on se rappellera ce qui a été dit à la 14.e leçon.



Leçon 40.

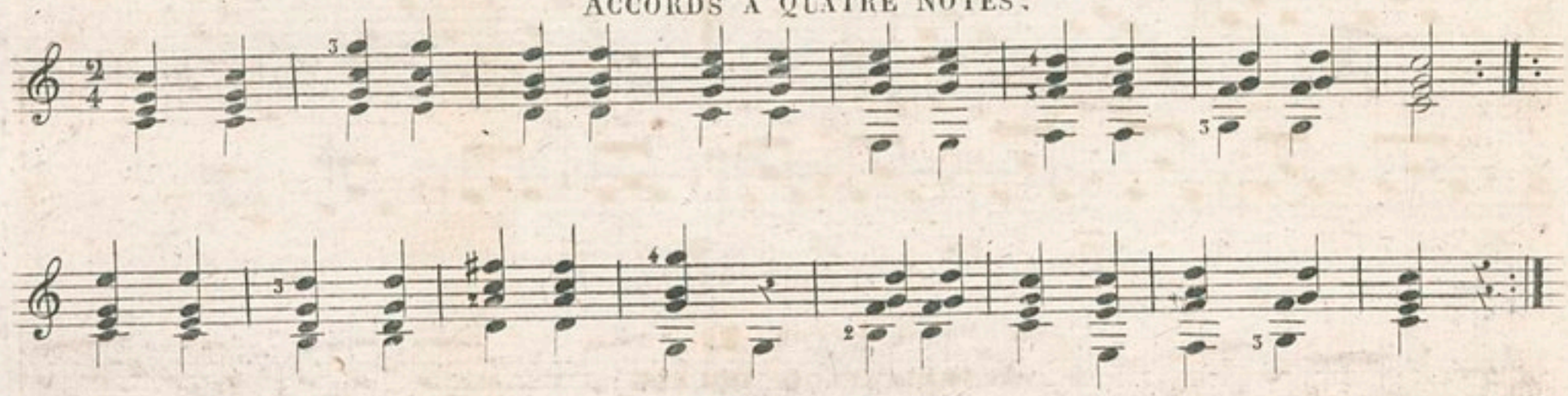
Accords à trois notes.



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

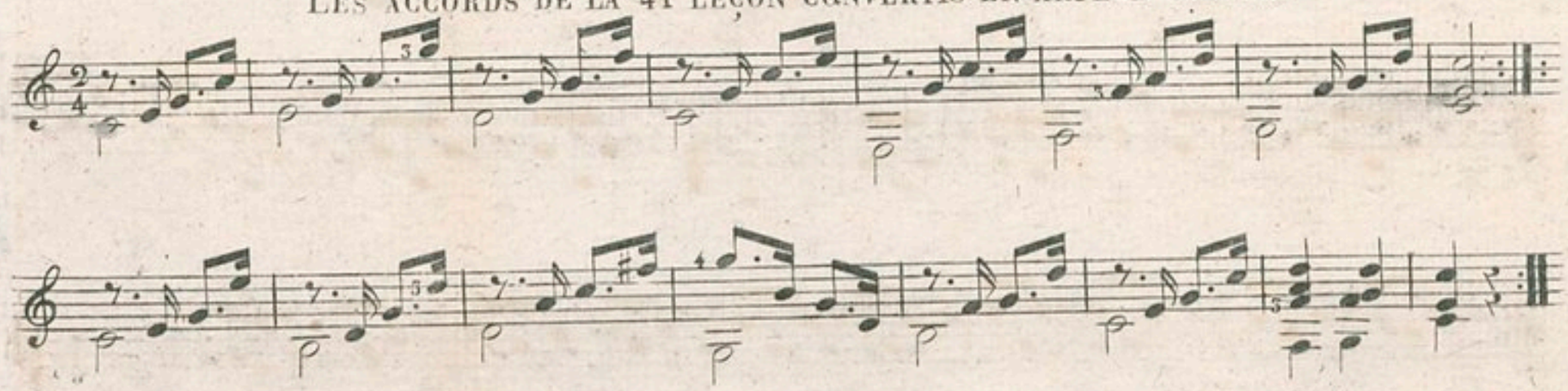
Leçon 41.

Accords à quatre notes.



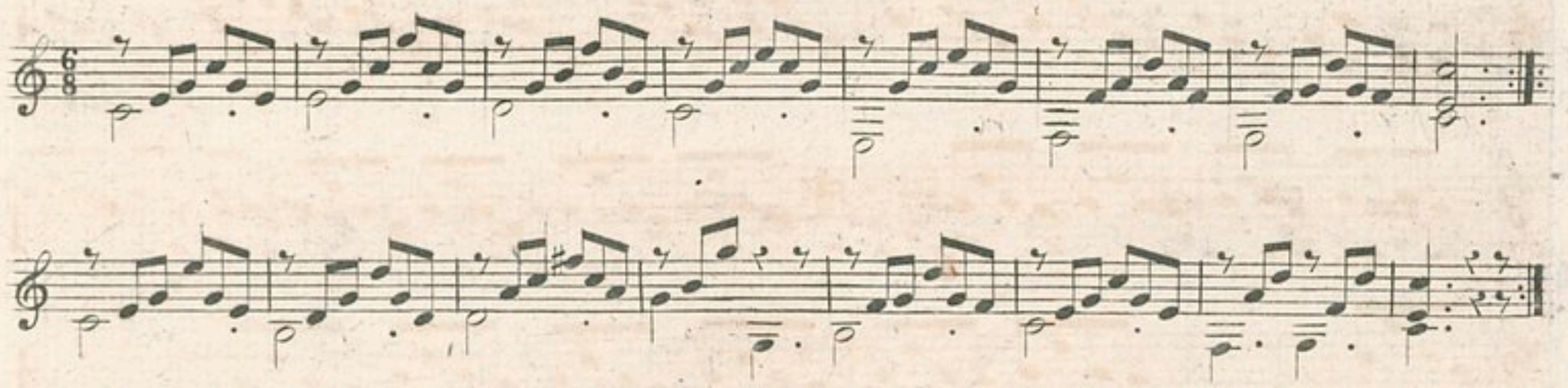
Leçon 42.

Les accords de la 41.e leçon convertis en arpège simple.



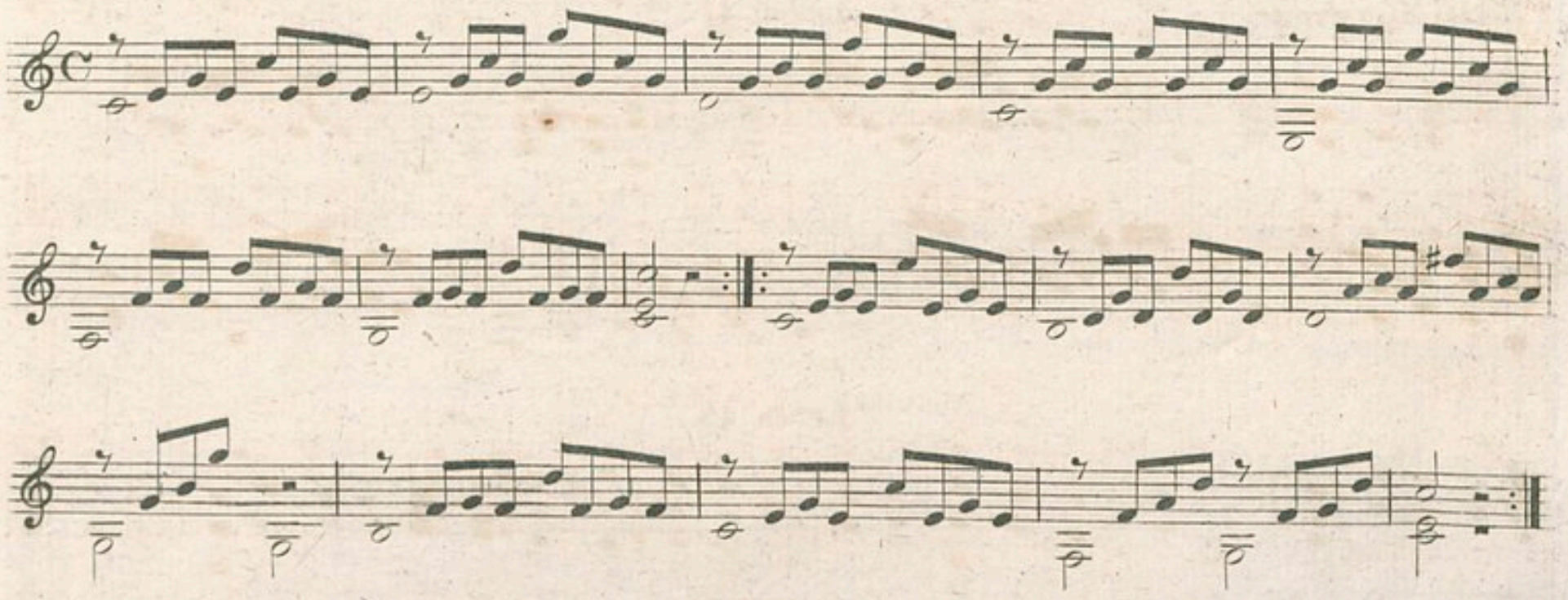
M. D. Les 4 doigts qui ont pincé les accords de la 41.e leçon pinceront les mêmes notes dans cette leçon et les quatre suivantes.

Leçon 43.

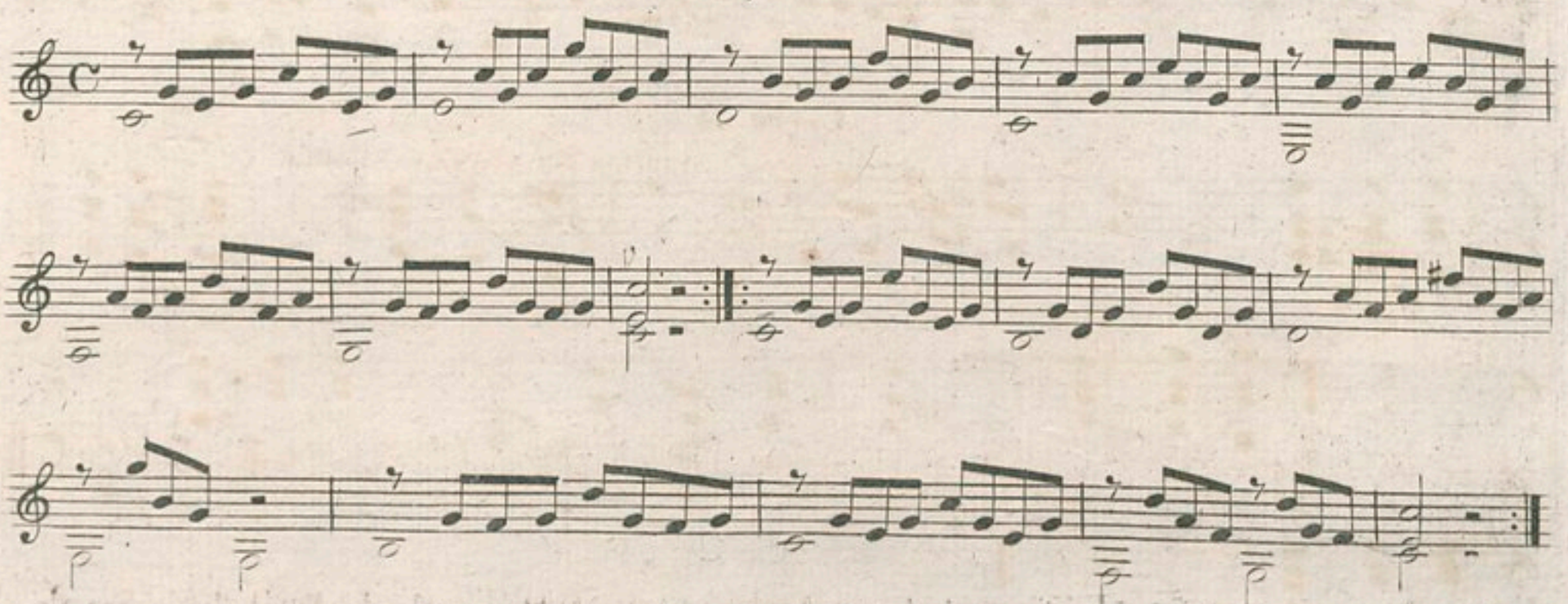


Leçon 44.

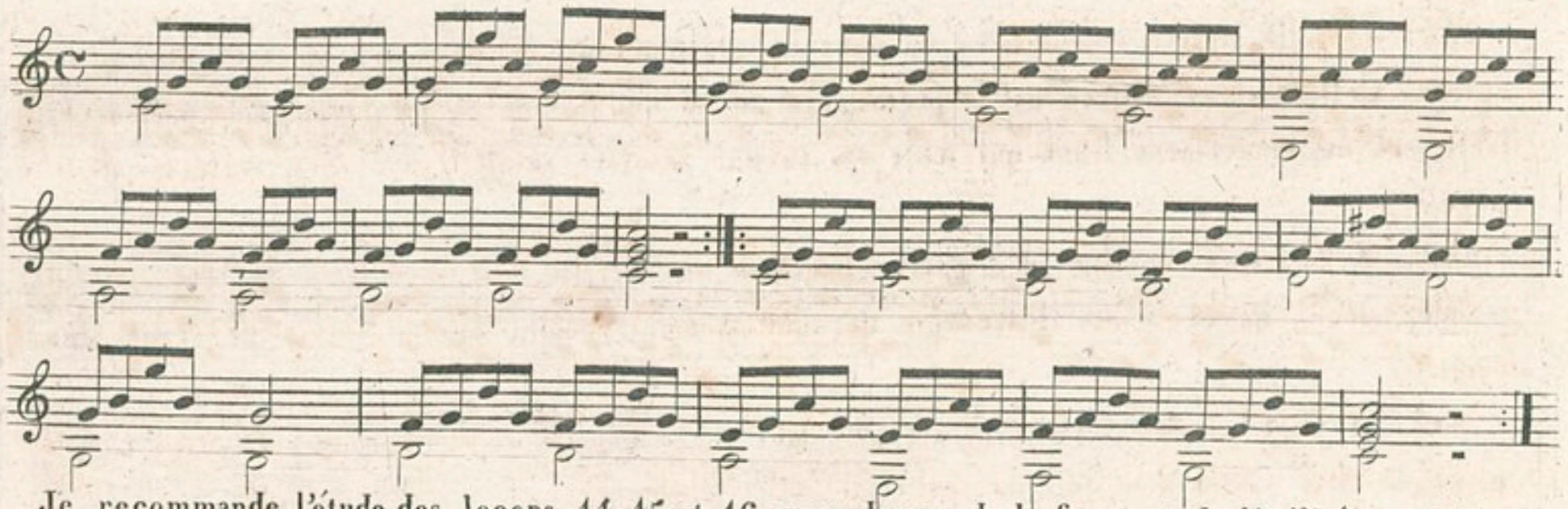
EN ARPÈGE DOUBLE.



Leçon 45.

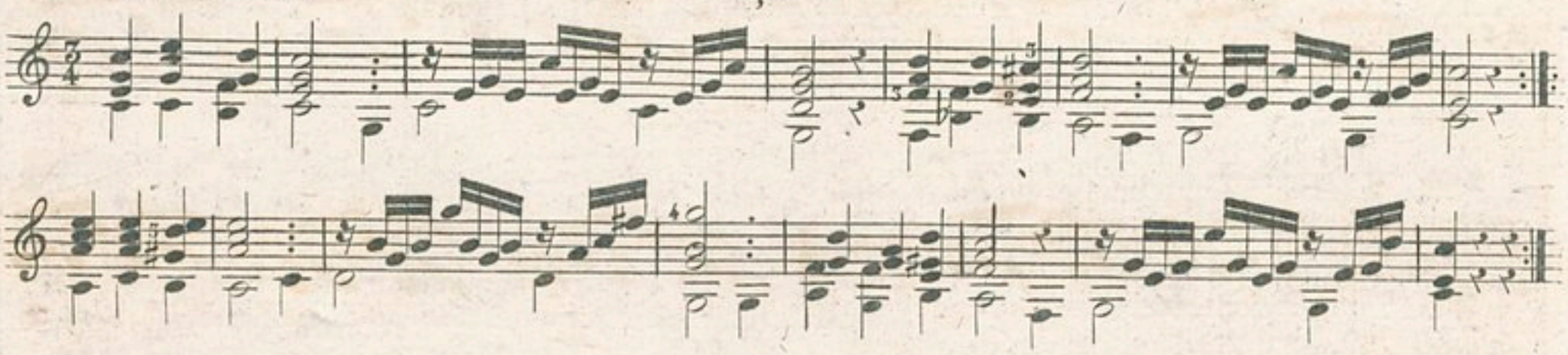


Leçon 46.

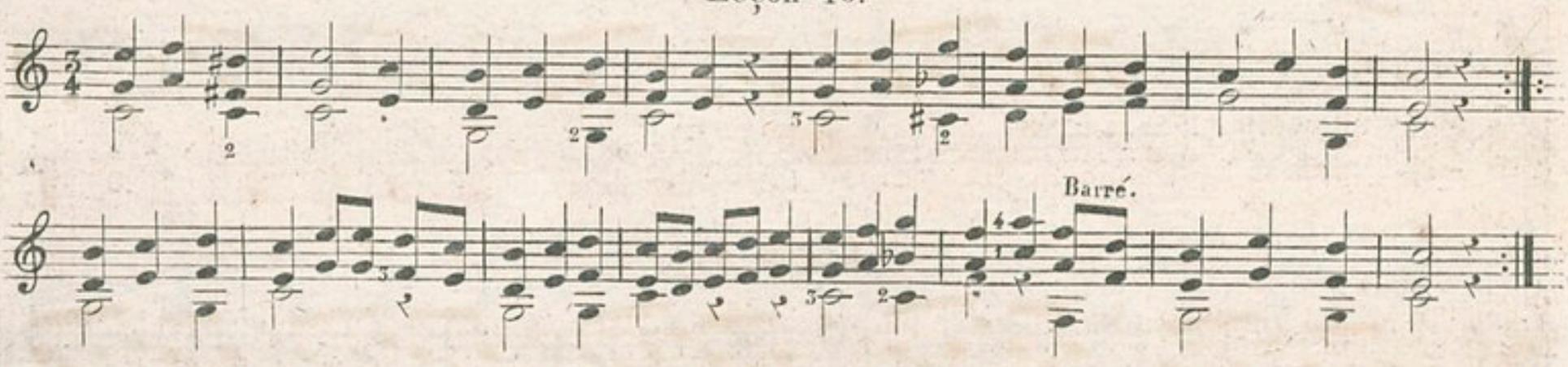


Je recommande l'étude des leçons 44 45 et 46, pour donner de la force et de l'agilité aux doigts de la main droite.

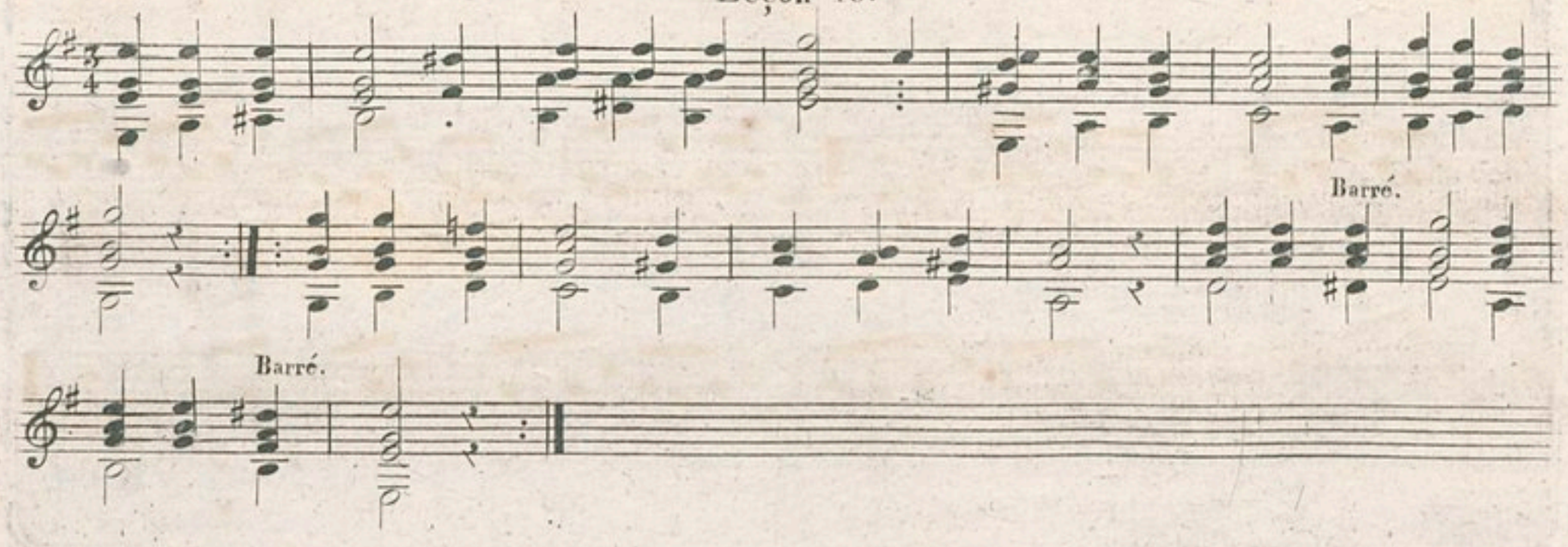
Leçon 47.



Leçon 48.



Leçon 49.



Article III. Accord à partie chantante.

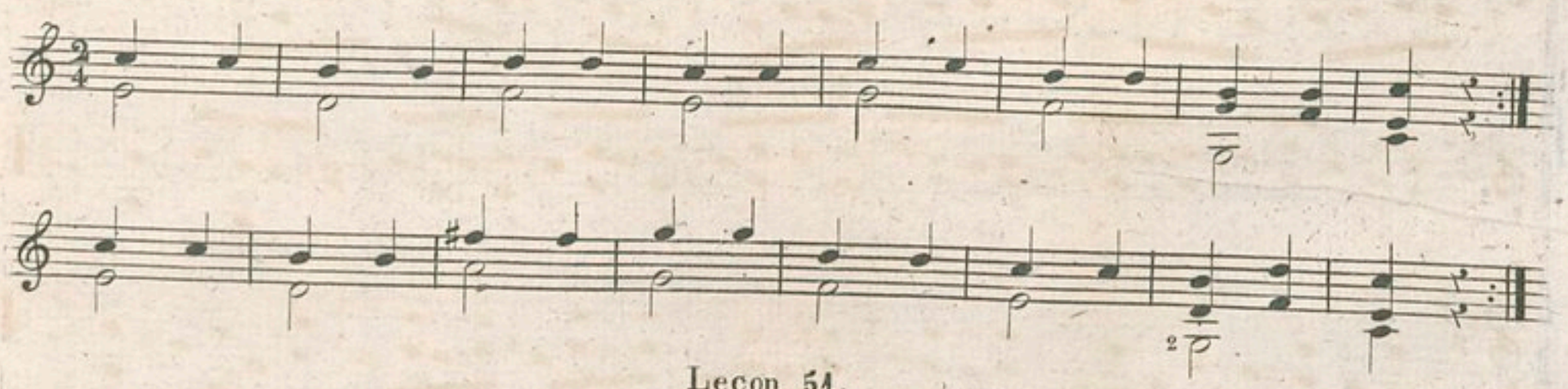
285. J'appelle ainsi la combinaison de deux ou plusieurs parties dont une se meut plus que les autres. Cette espèce diffère de la précédente en ce que les notes qui forment la partie chantante ont un mouvement libre qui n'est en aucune manière assujetti à l'ordre uniforme de l'arpège.

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

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

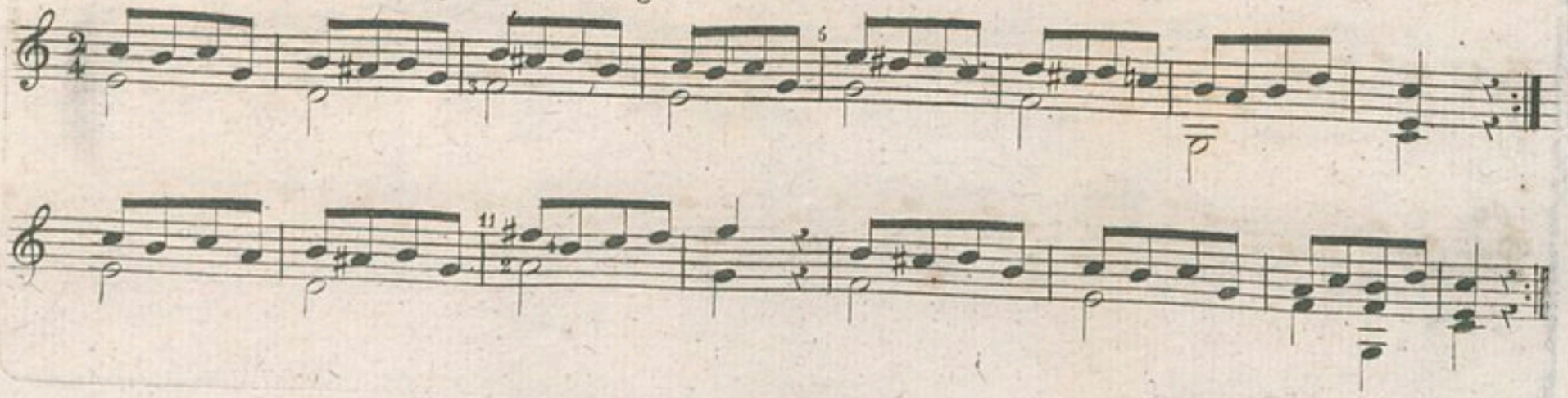
Leçon 50.

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

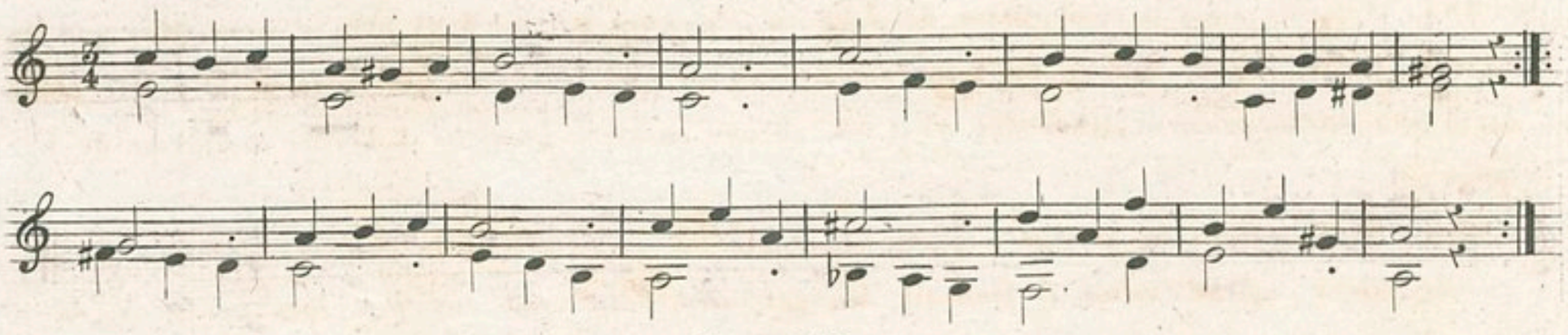


Leçon 51.

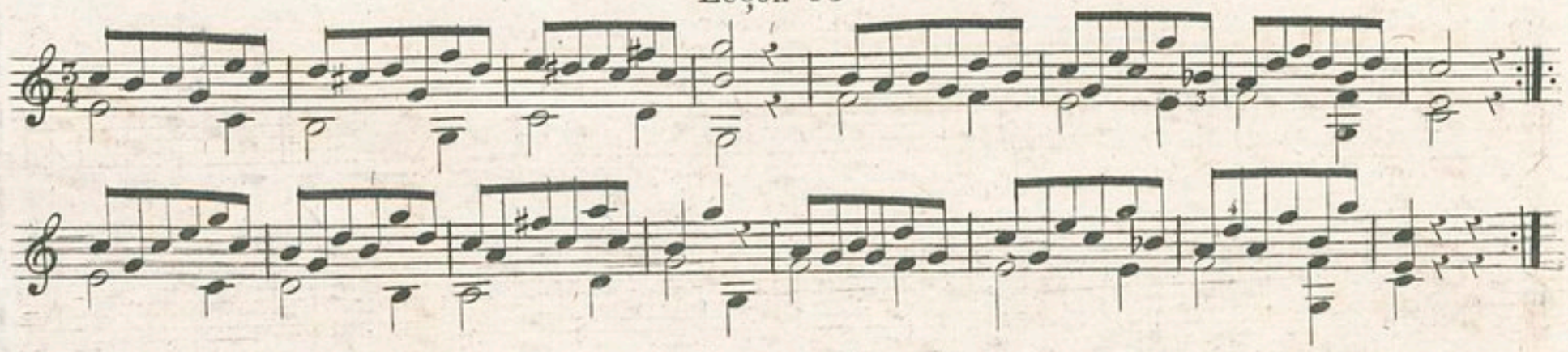
M. D. La première note de chaque mesure sera pincée par le deuxième doigt, et à la 5.e mesure ainsi qu'à la 11.e par le quatrième doigt.



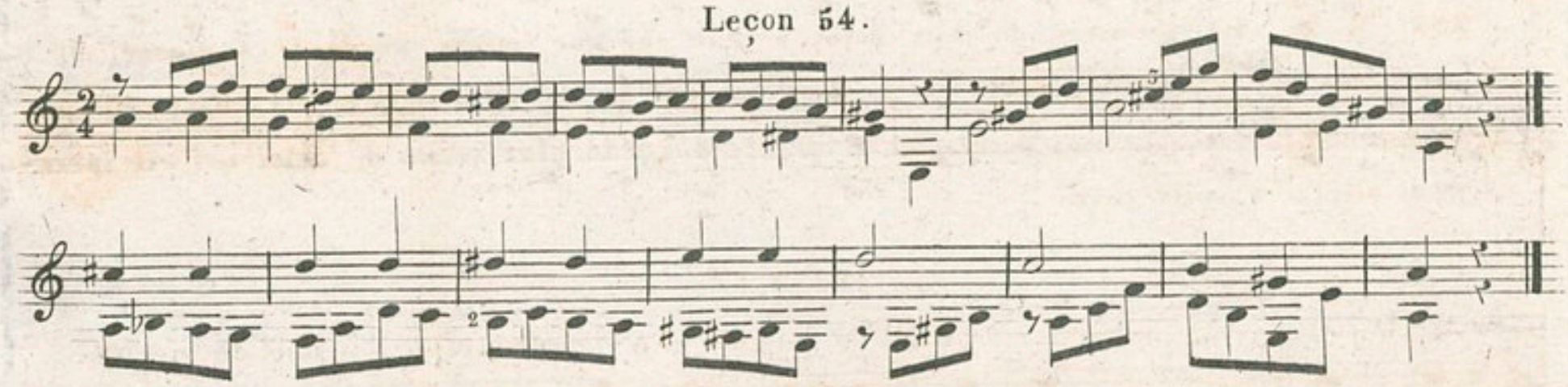
Leçon 52.



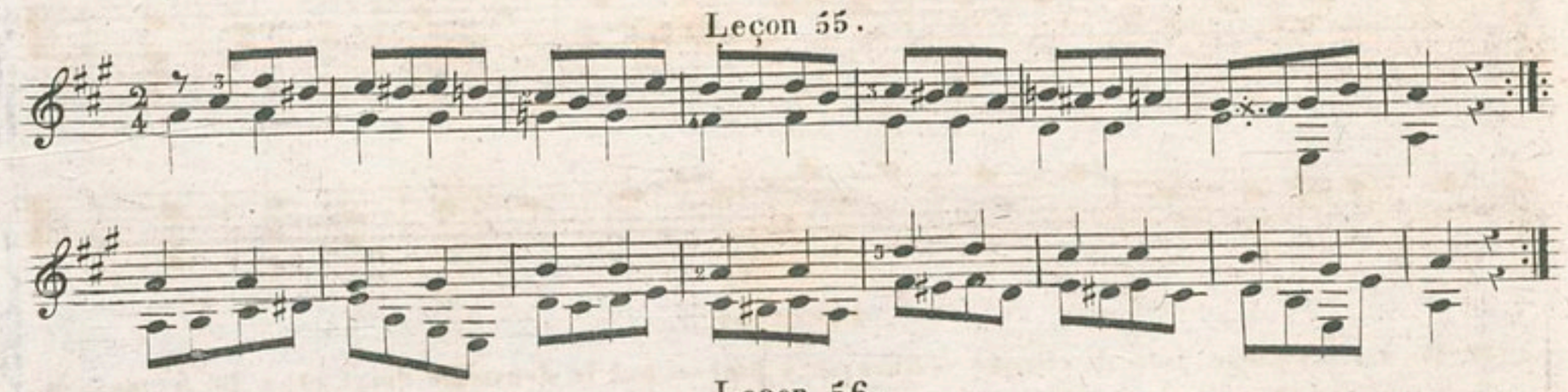
Leçon 53.



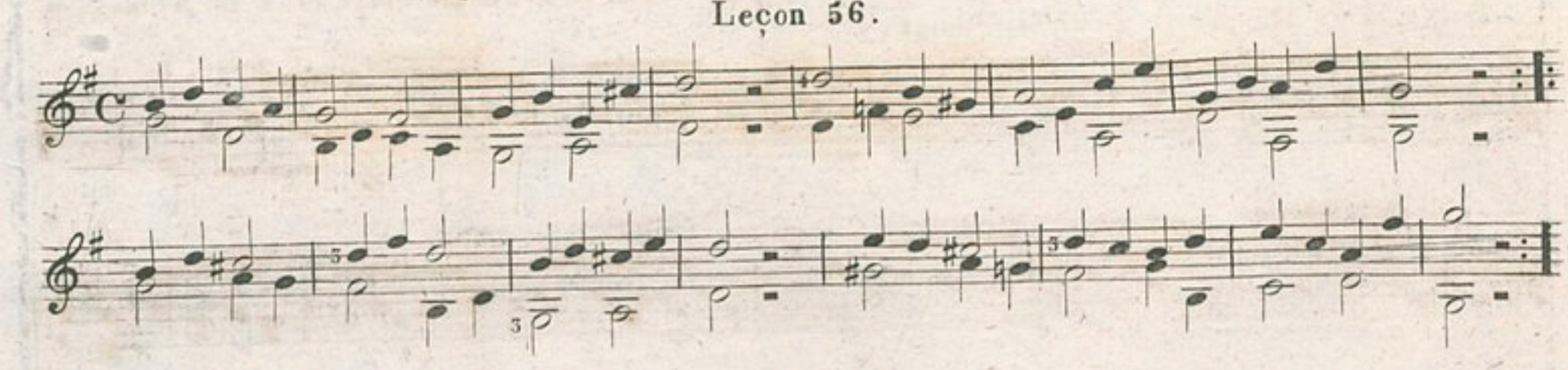
Leçon 54.



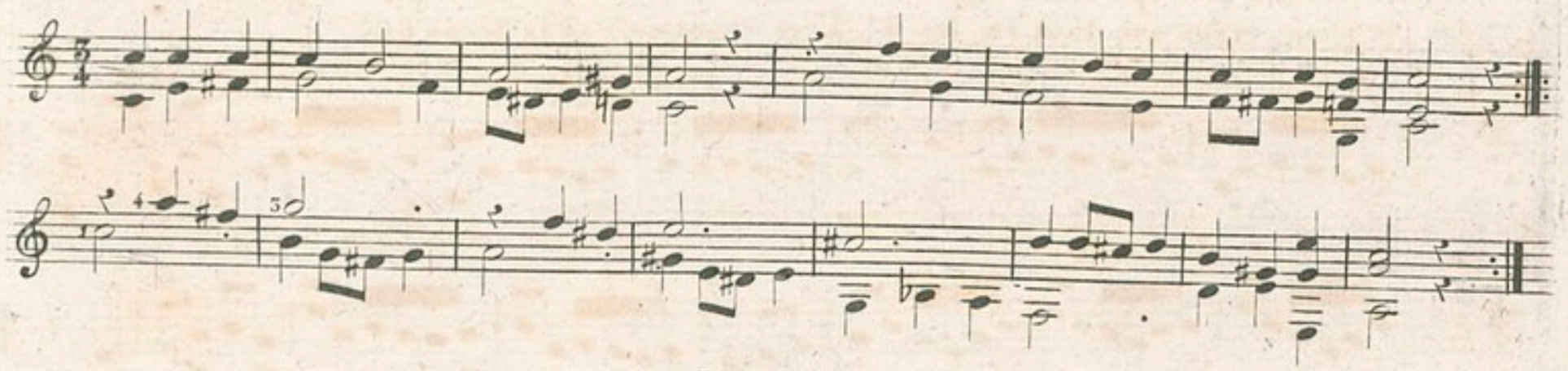
Leçon 55.



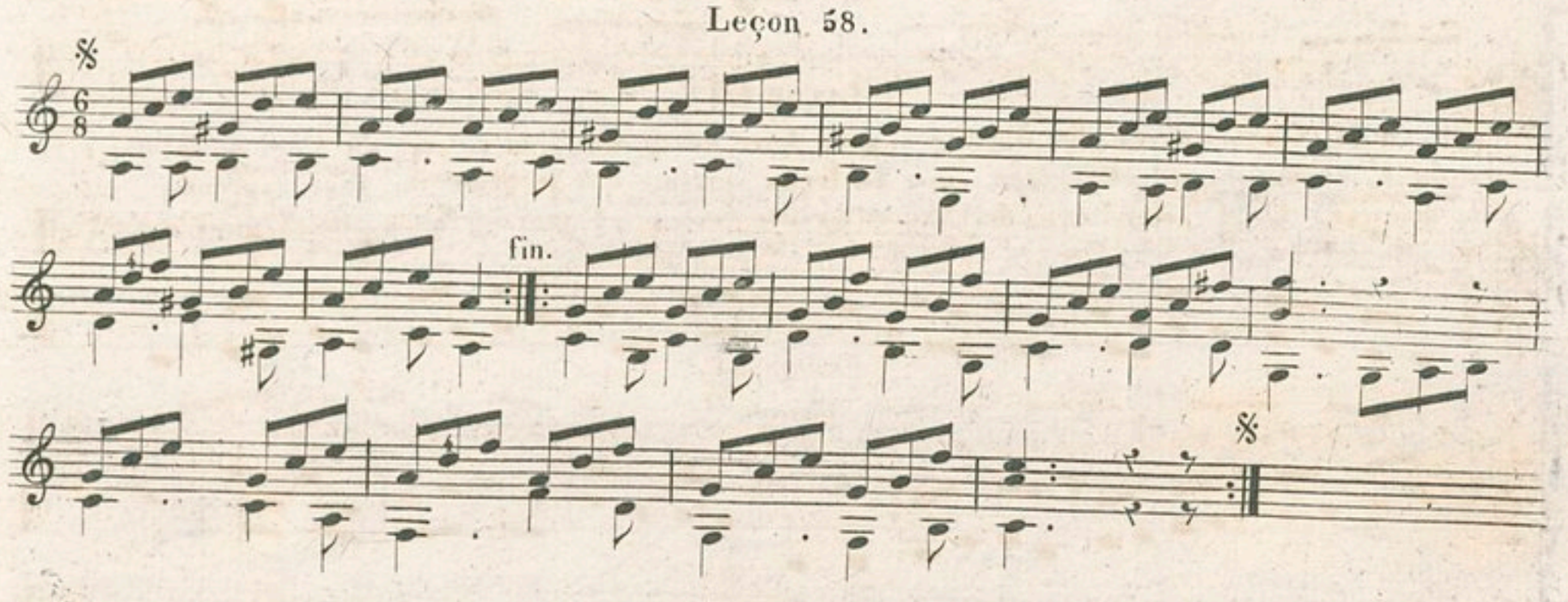
Leçon 56.



Leçon 57.

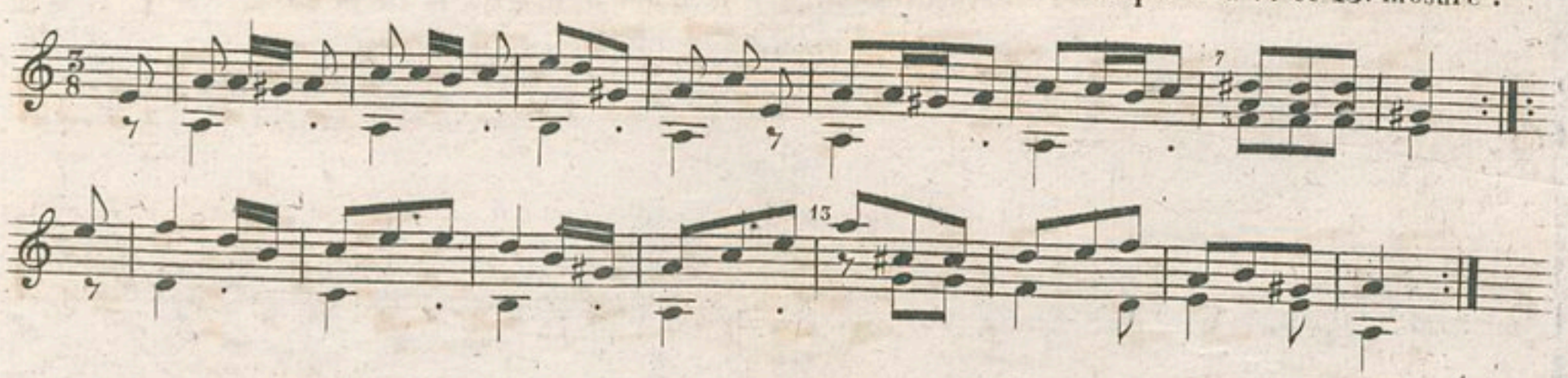


Leçon 58.

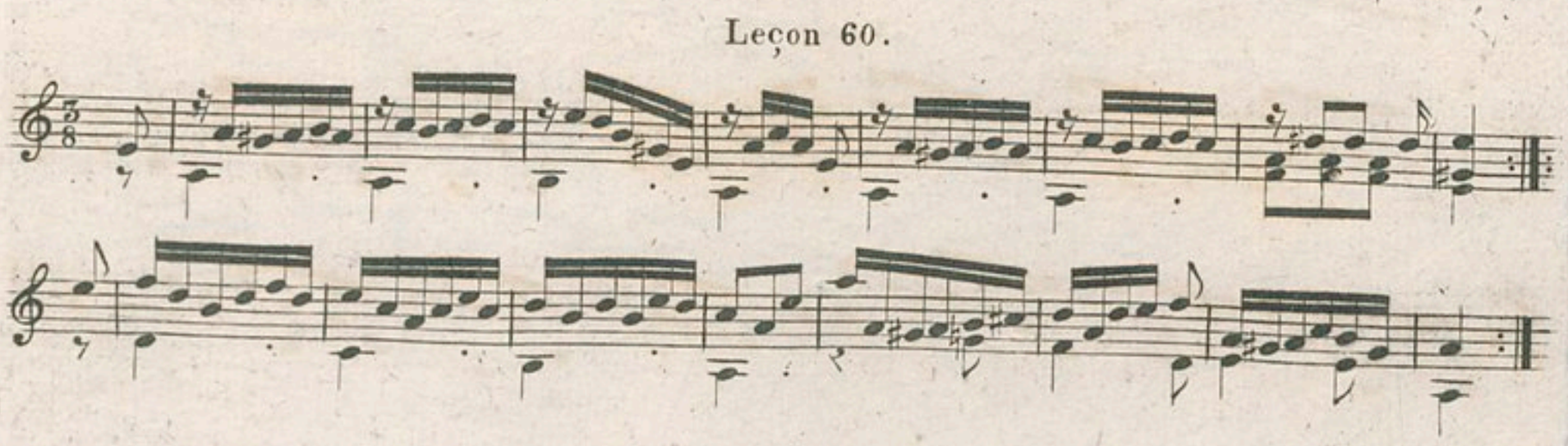


Leçon 59.

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

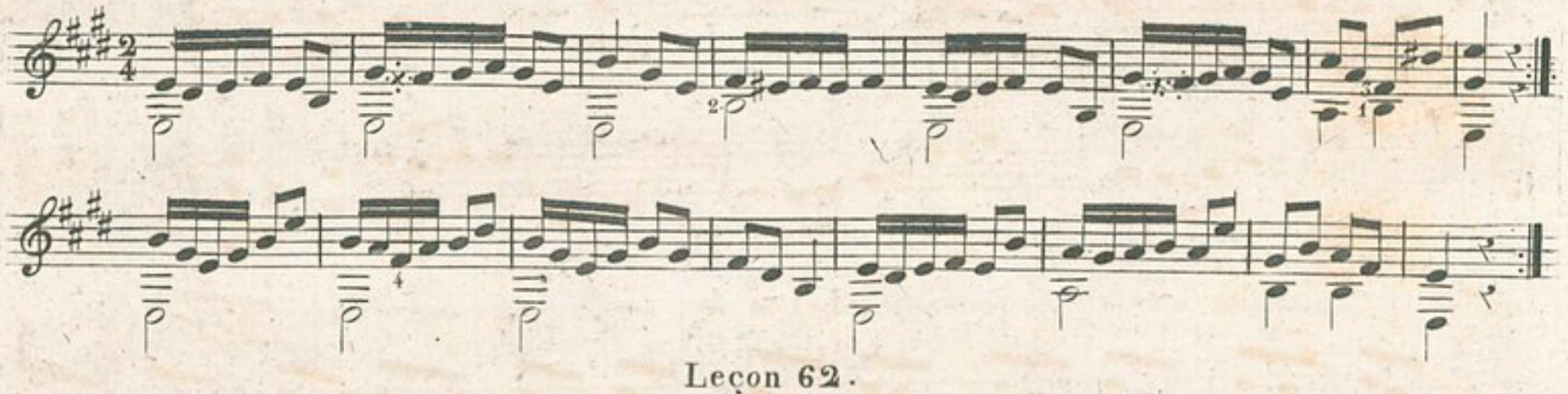


Leçon 60.



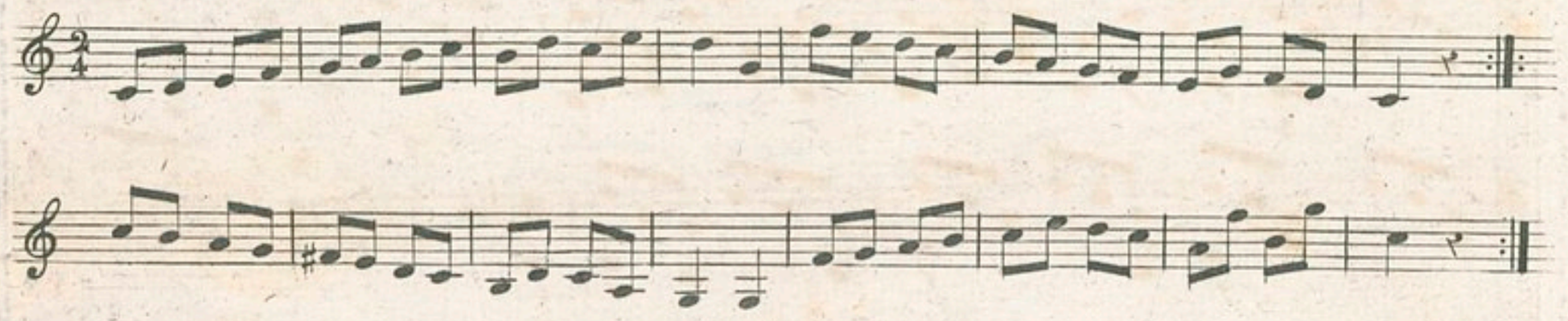
Leçon 61.

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



Leçon 62.

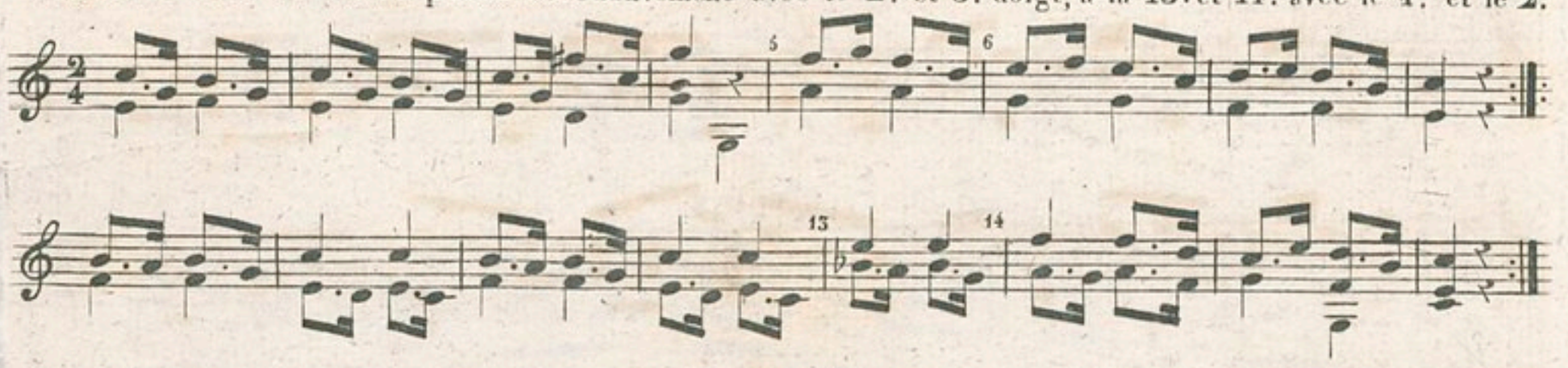
290. M.D. On acquerra plus d'agilité si, pour faire des gammes, on se sert du 1.er et du 3.e doigt au lieu du 1.er et du second. Exécutez ainsi la leçon suivante que je place ici pour apprendre cette nouvelle manière. La 1.re et 3.e note de chaque mesure, excepté l'avant-dernière, seront pincées par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



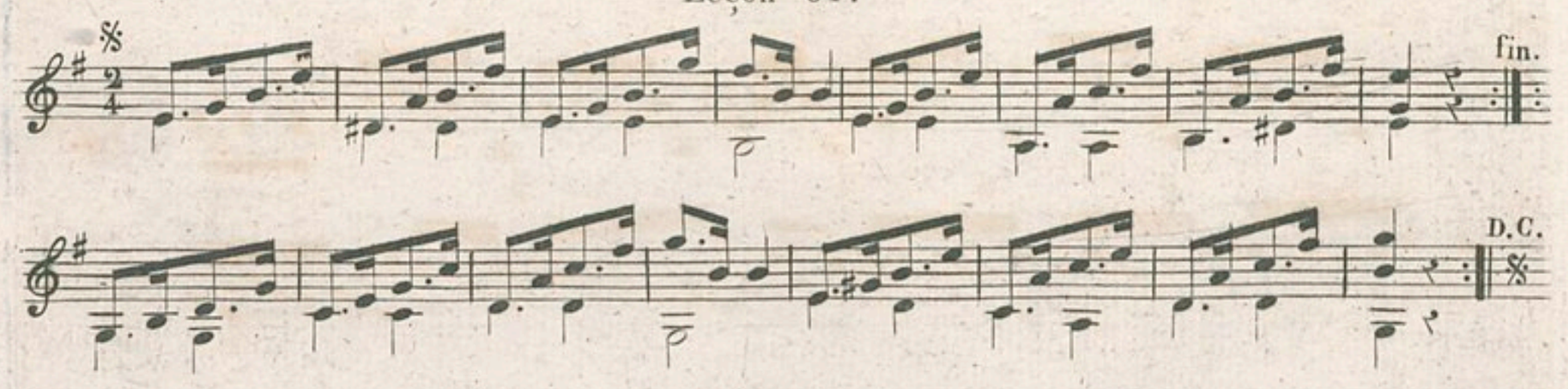
Leçon 63.

NOTES POINTÉES.

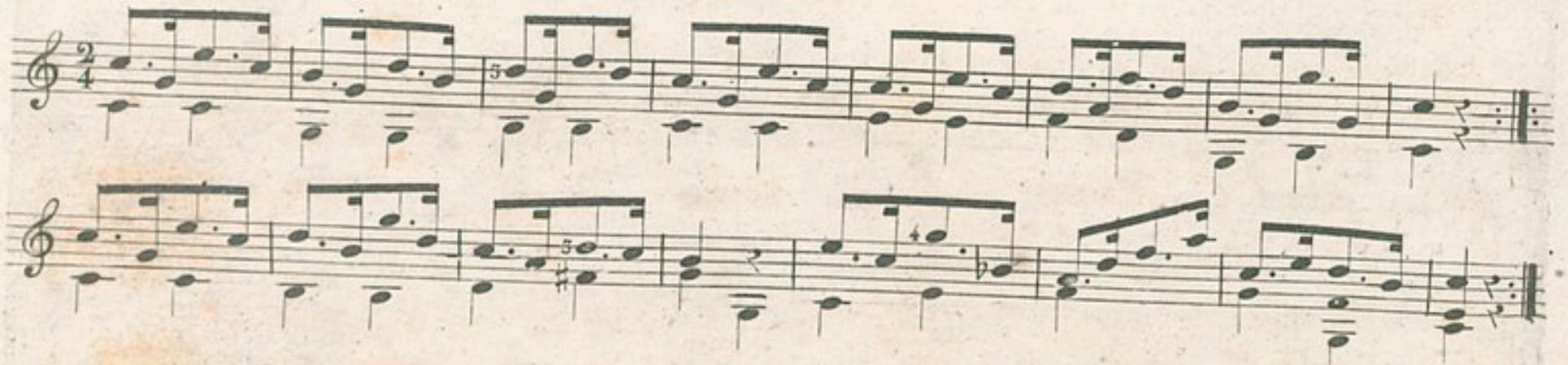
M.D. A la 5.e et 6.e mesure pincez alternativement avec le 2.e et 3.e doigt; à la 13.e et 14.e avec le 1.er et le 2.e



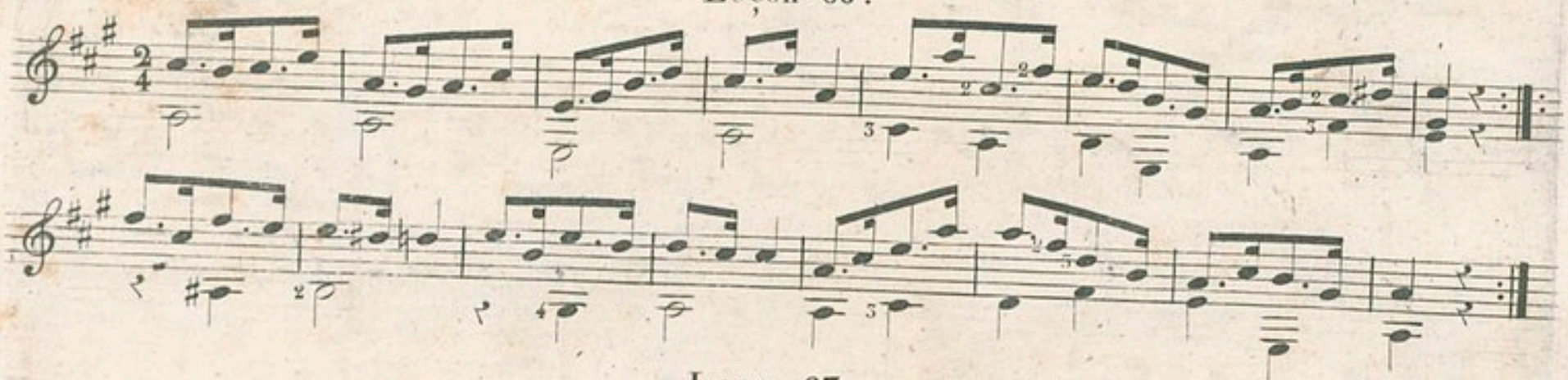
Leçon 64.



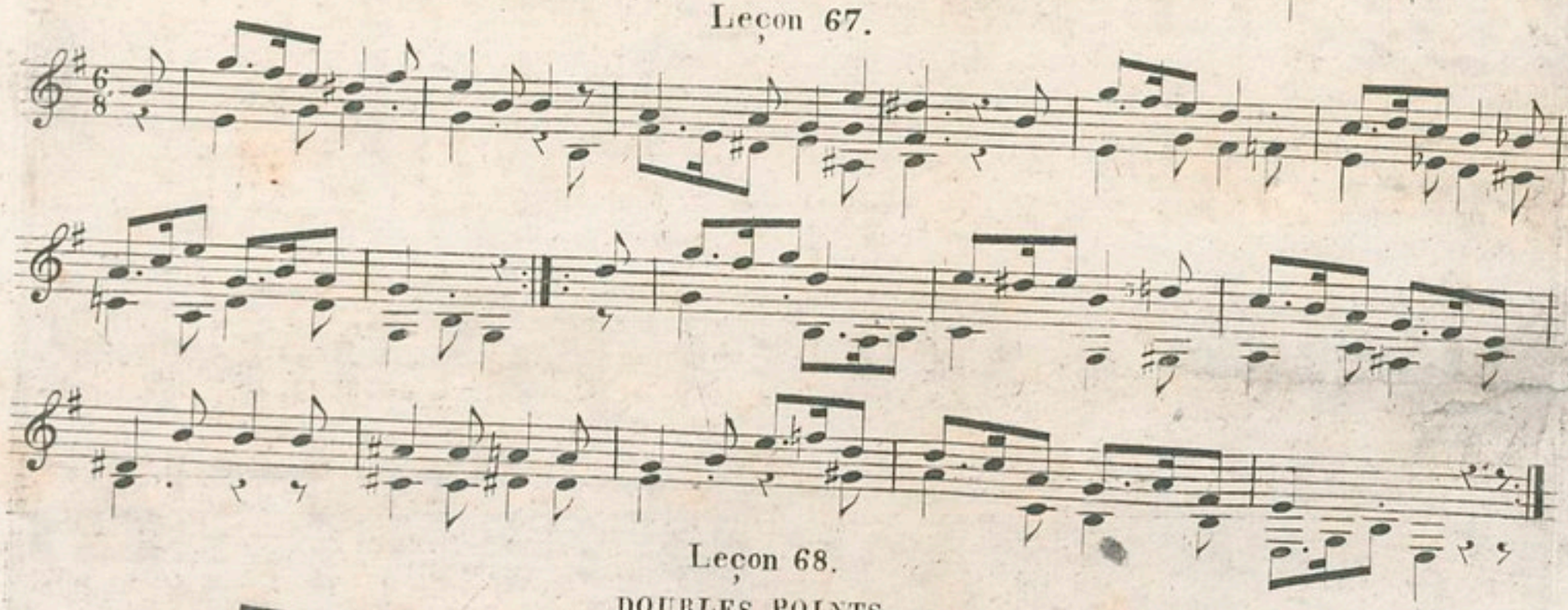
Leçon 65.



Leçon 66.

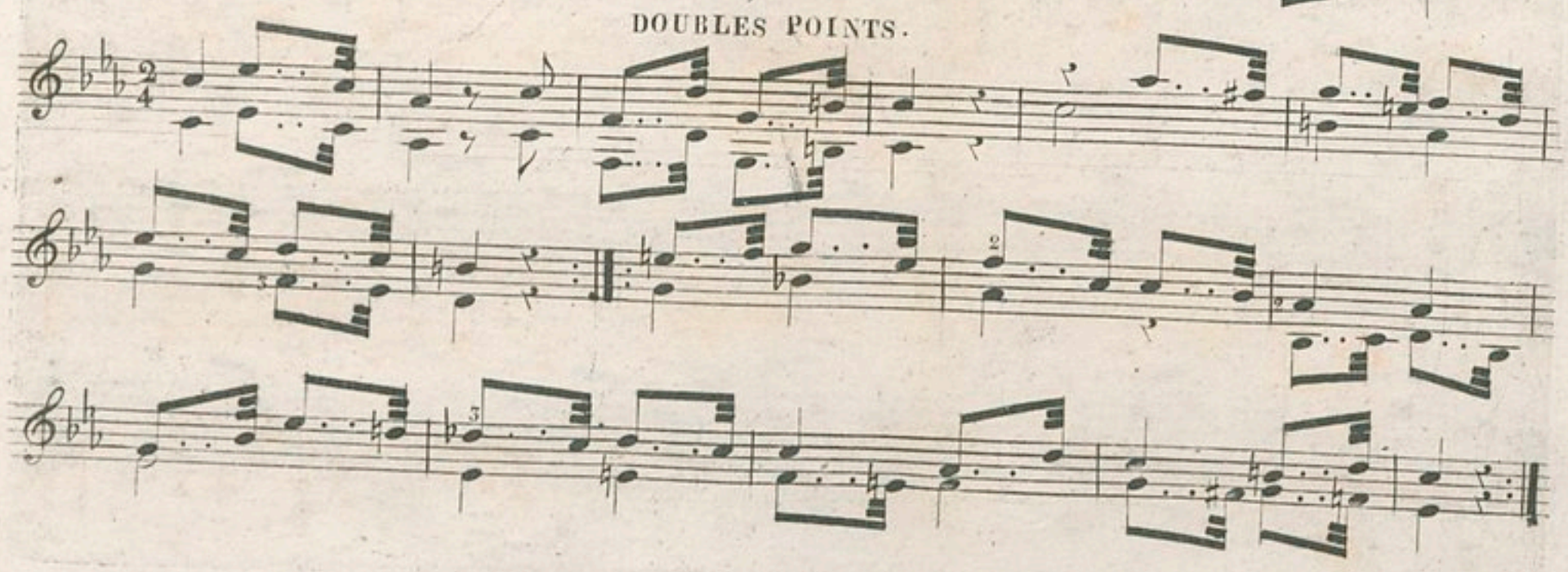


Leçon 67.

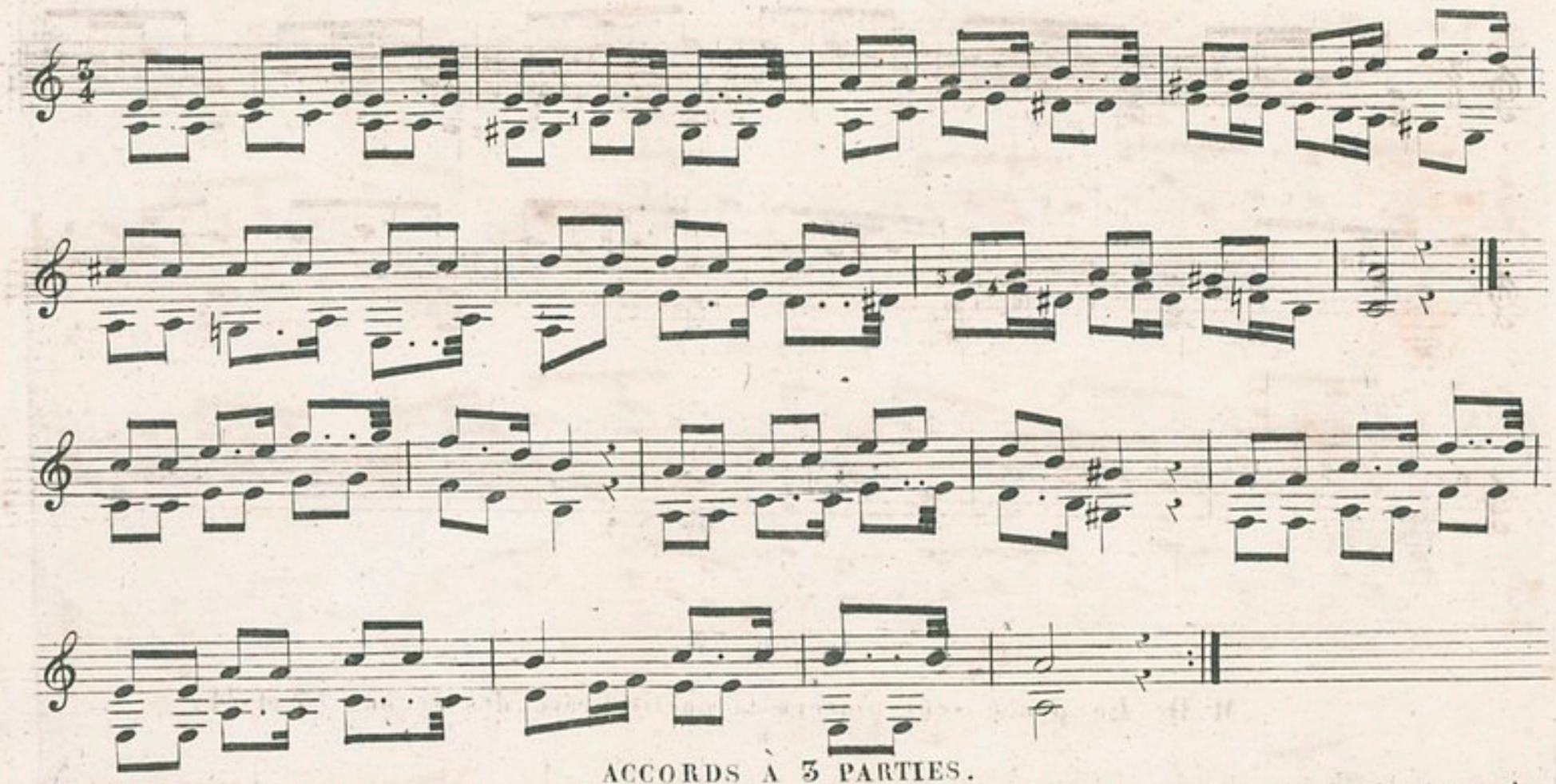


Leçon 68.

DOUBLES POINTS.



Leçon 69.

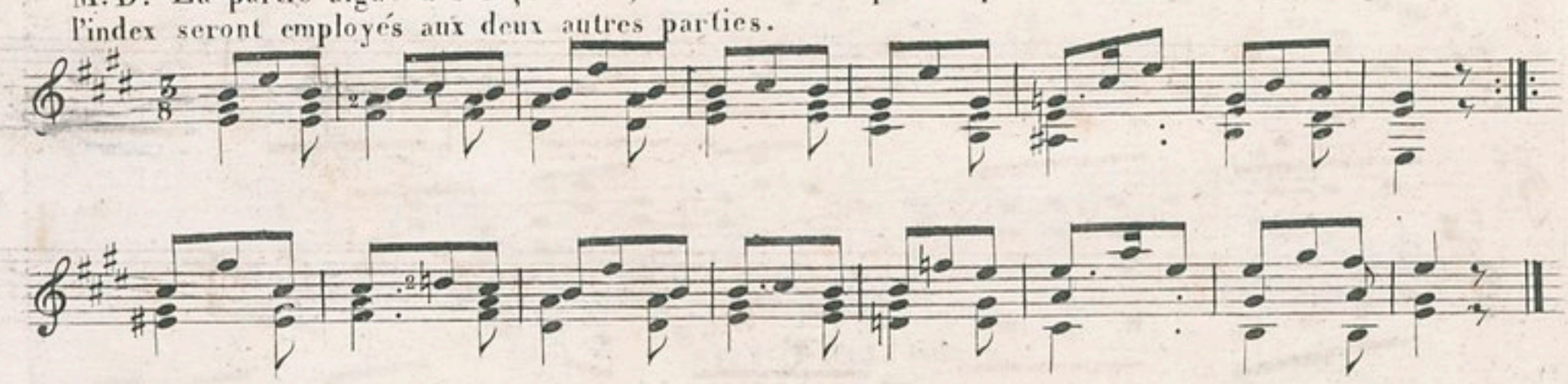


ACCORDS À 3 PARTIES.

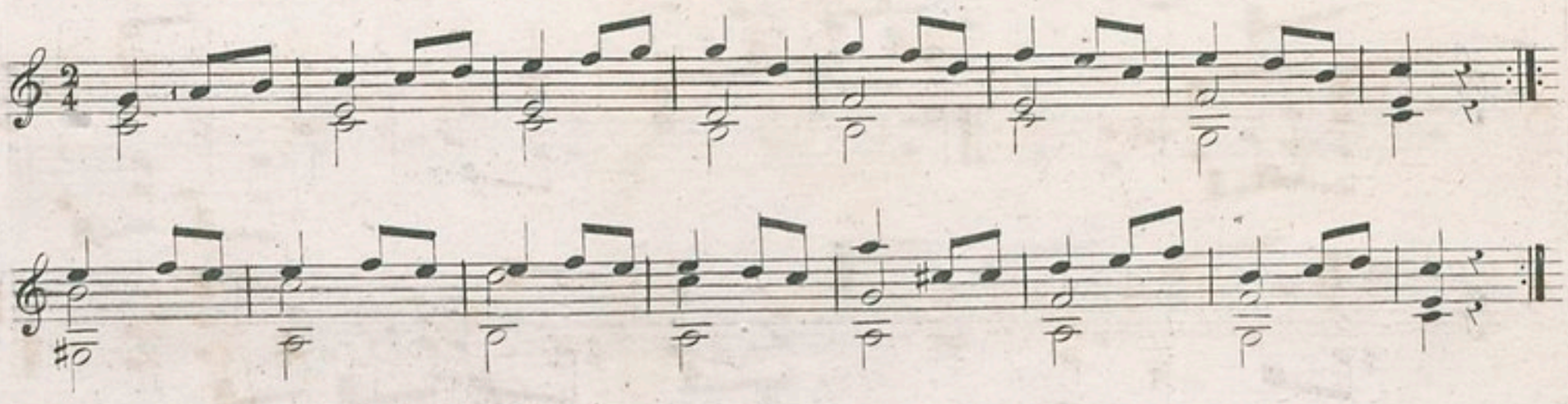
291. M. D. On tâchera de donner plus de force au doigt qui exécute la partie la plus chantante, à fin de la faire ressortir par dessus toutes les autres, soit que le chant se trouve à la basse, au médium ou au dessus.

Leçon 70.

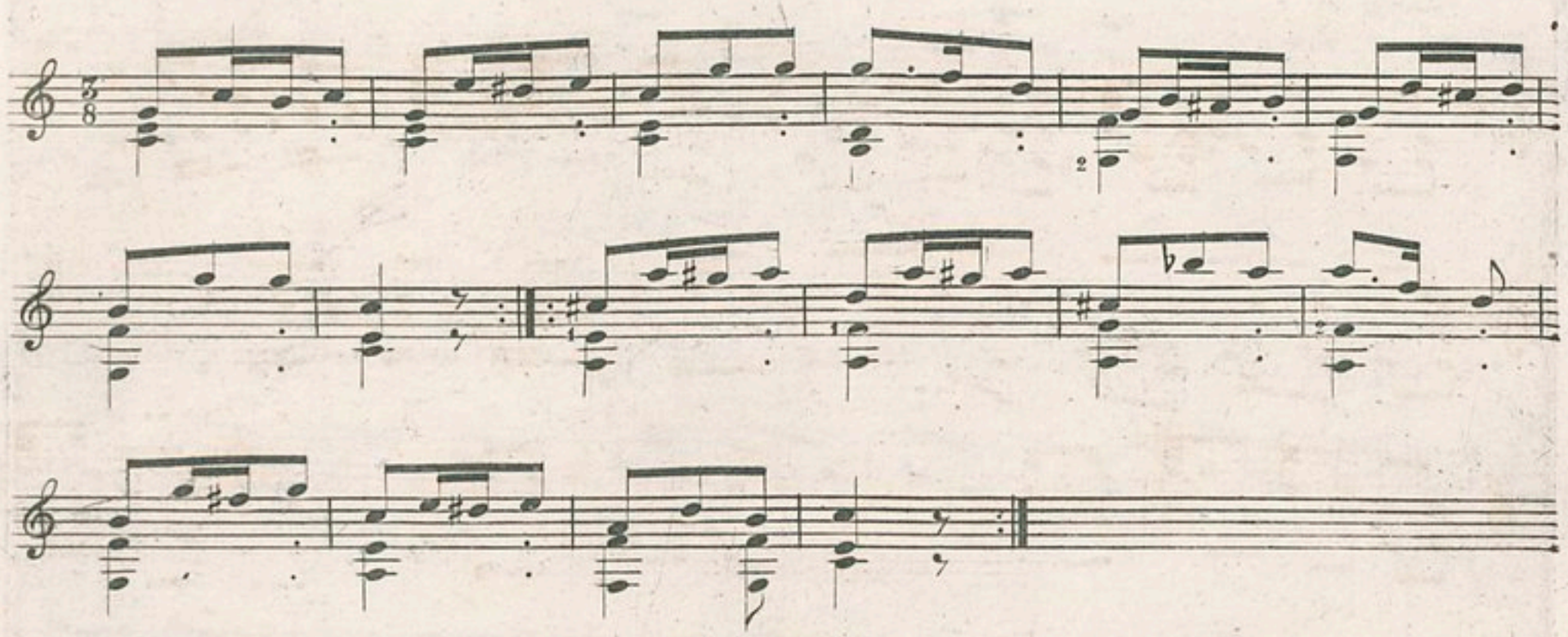
M. D. La partie aiguë des leçons 70, 71 et 72 sera pincée par le 2.e et 3.e doigt; le pouce et l'index seront employés aux deux autres parties.



Leçon 71.

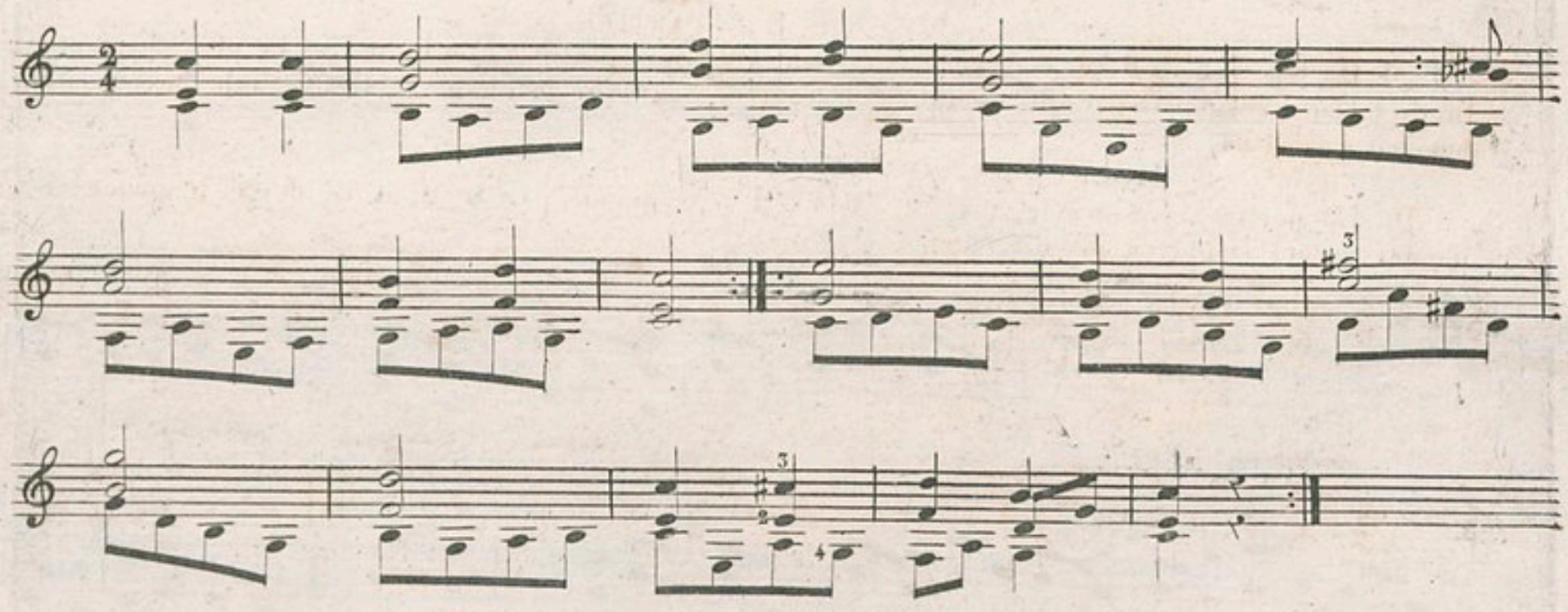


Leçon 72.

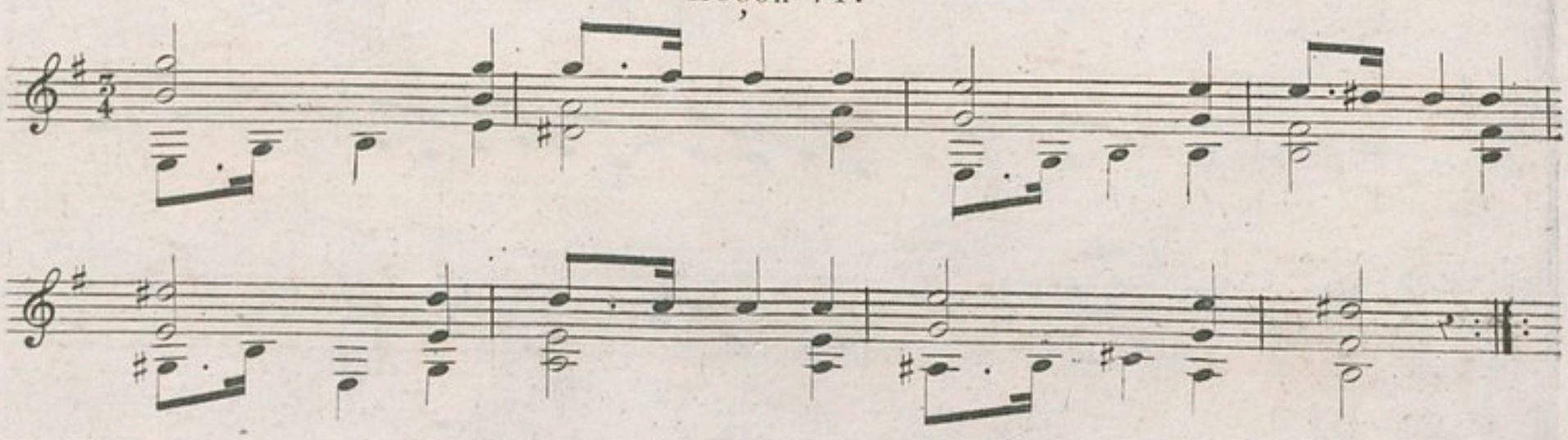


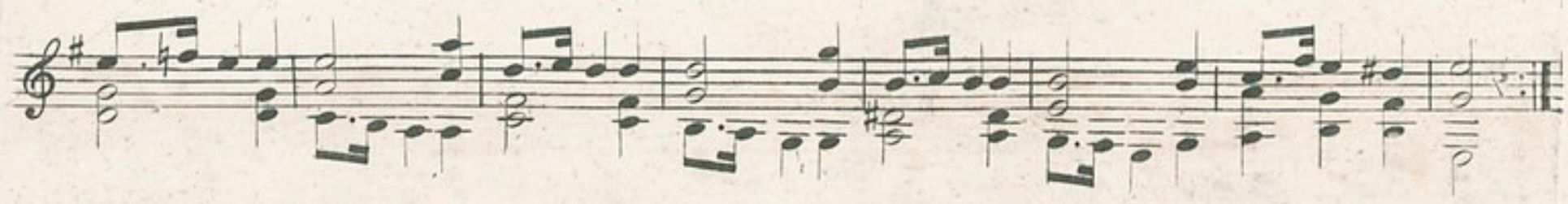
Leçon 73.

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



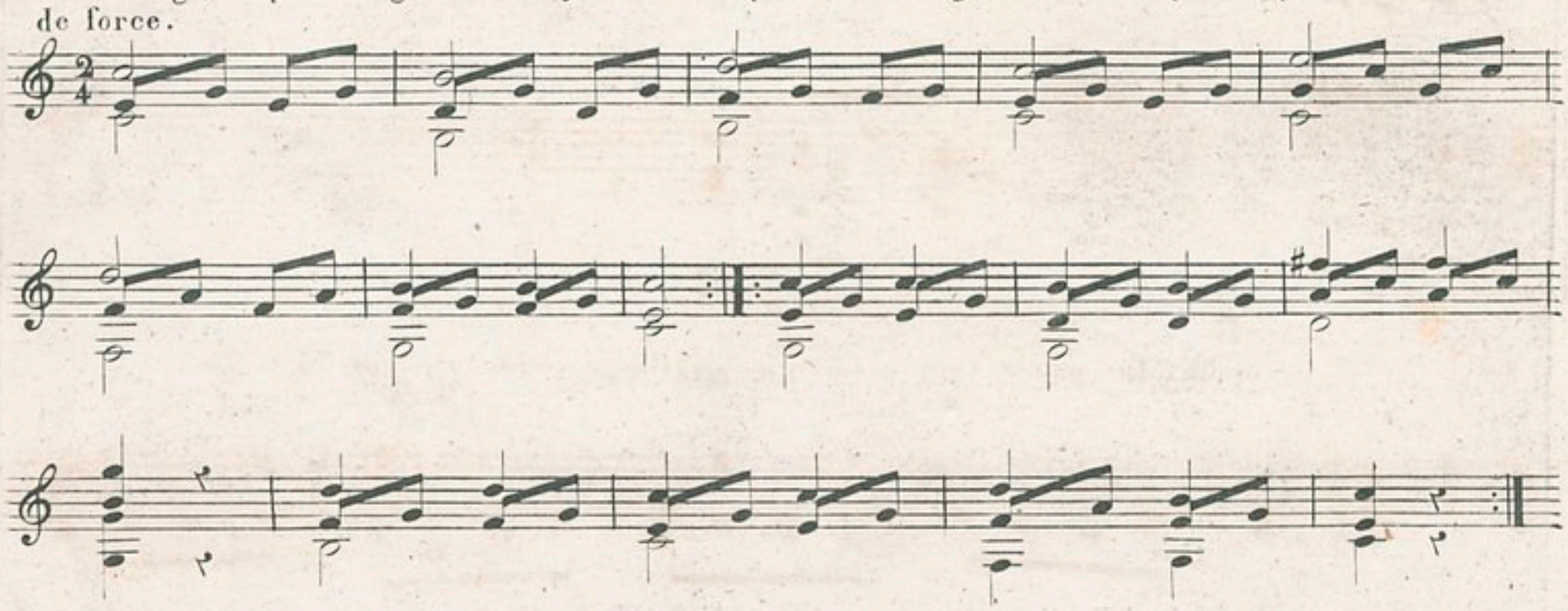
Leçon 74.



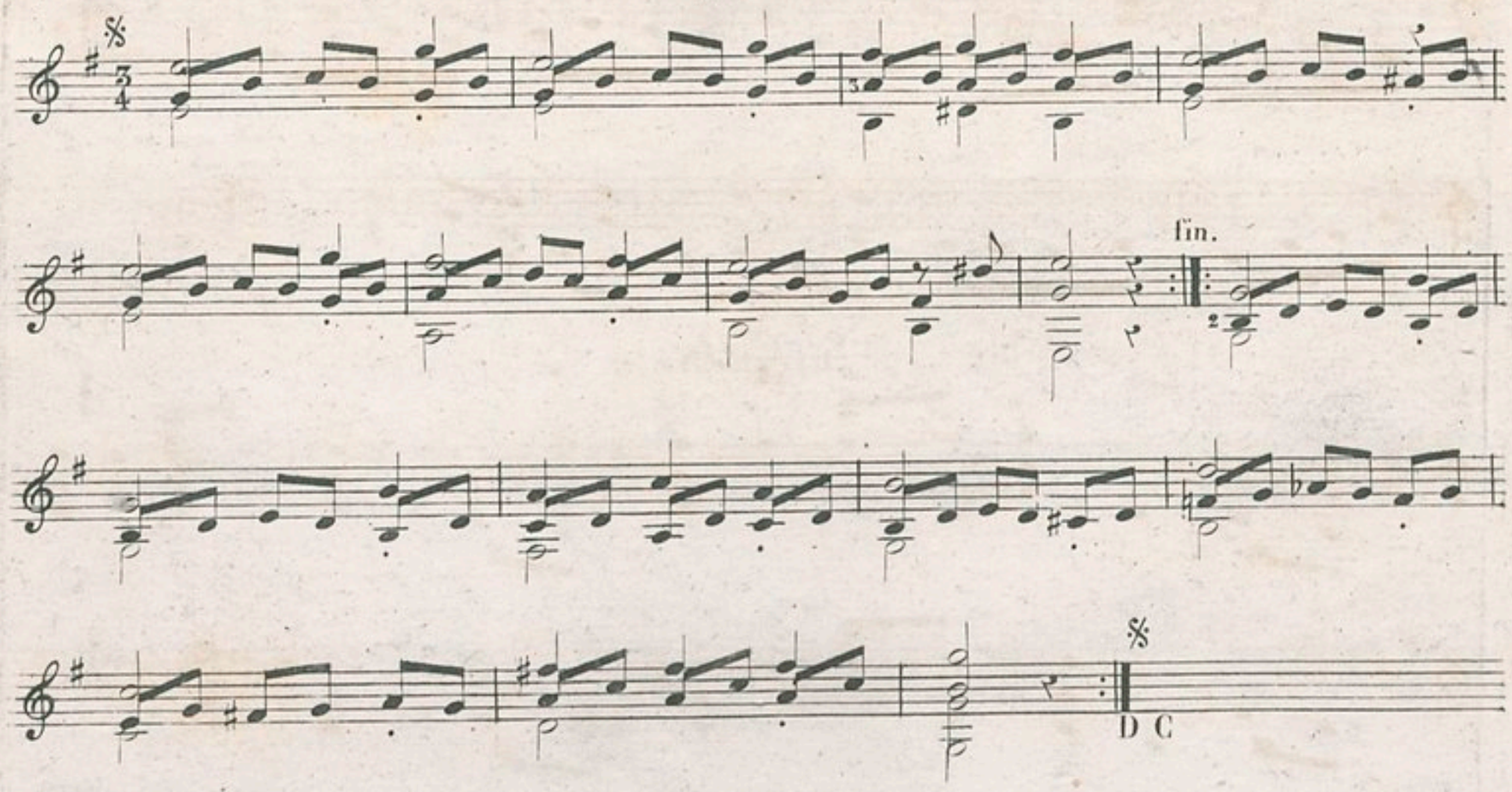


Leçon 75

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

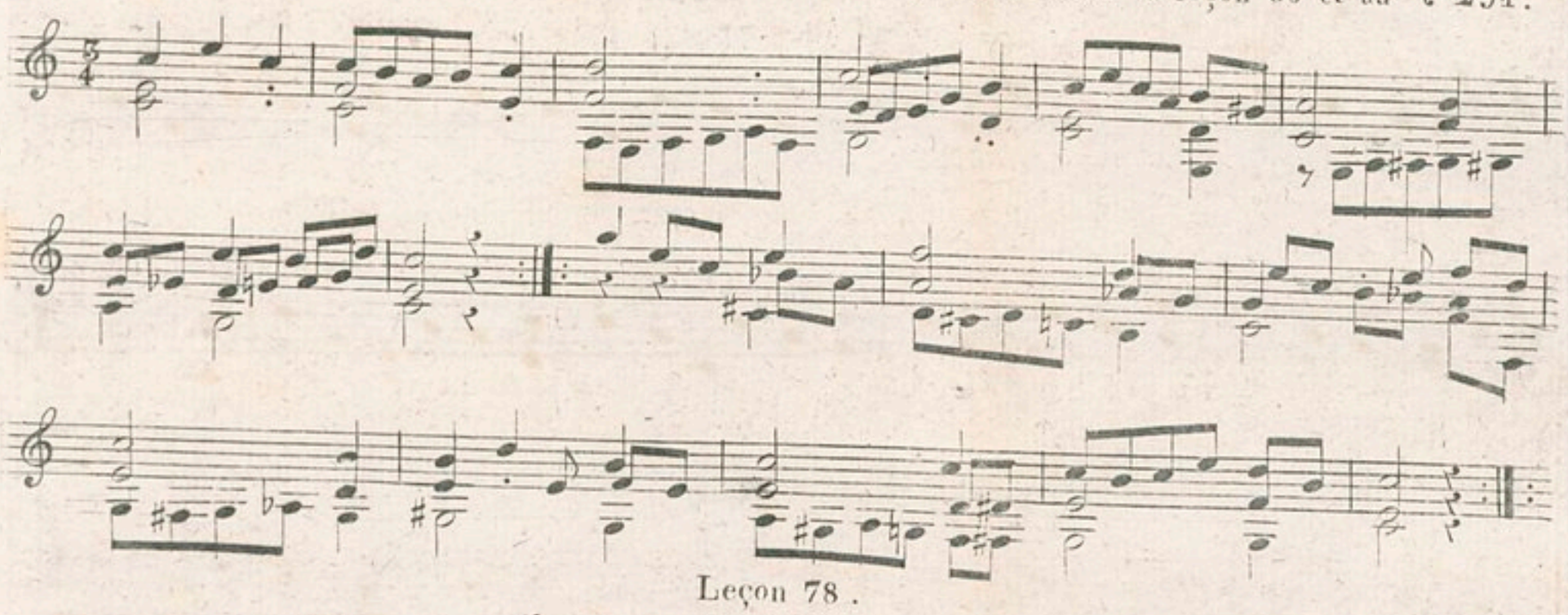


Leçon 76



Leçon 77.

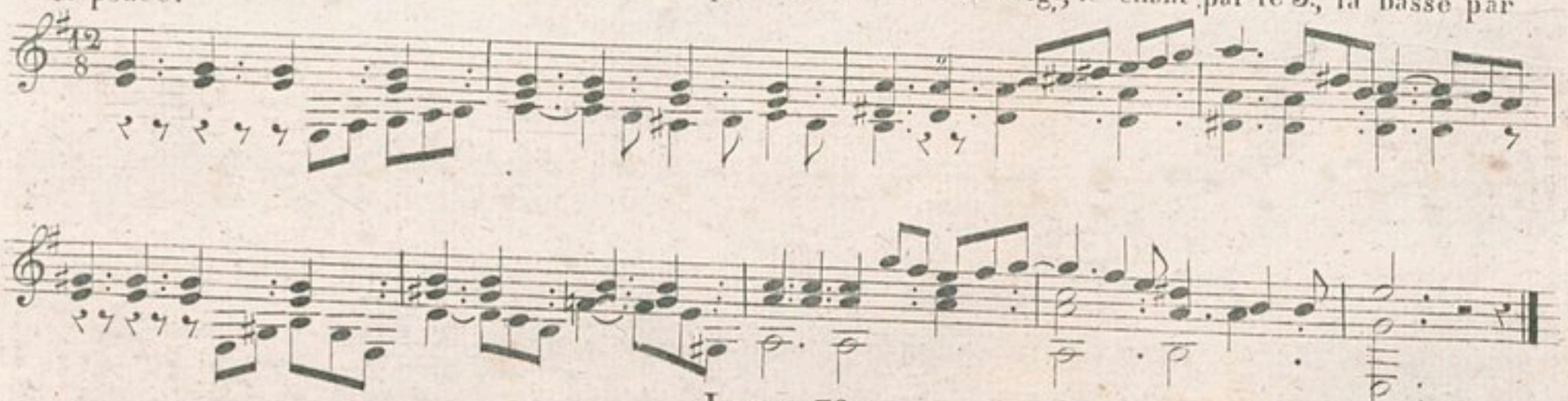
Appliquez ici à chacune des parties alternativement les règles établies à la leçon 50 et au § 291.



Leçon 78.

LIAISON.

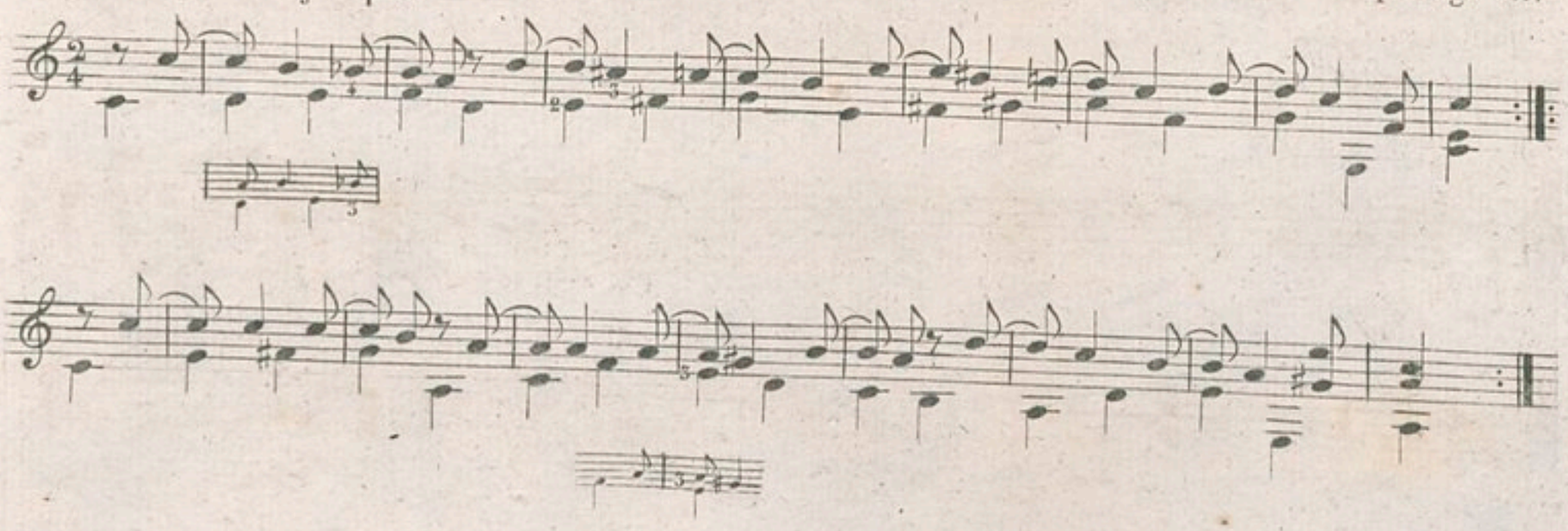
M.D. La partie intermédiaire sera pincée par le 1.er et le 2.e doigt, le chant par le 3.e la basse par le pouce.



Leçon 79.

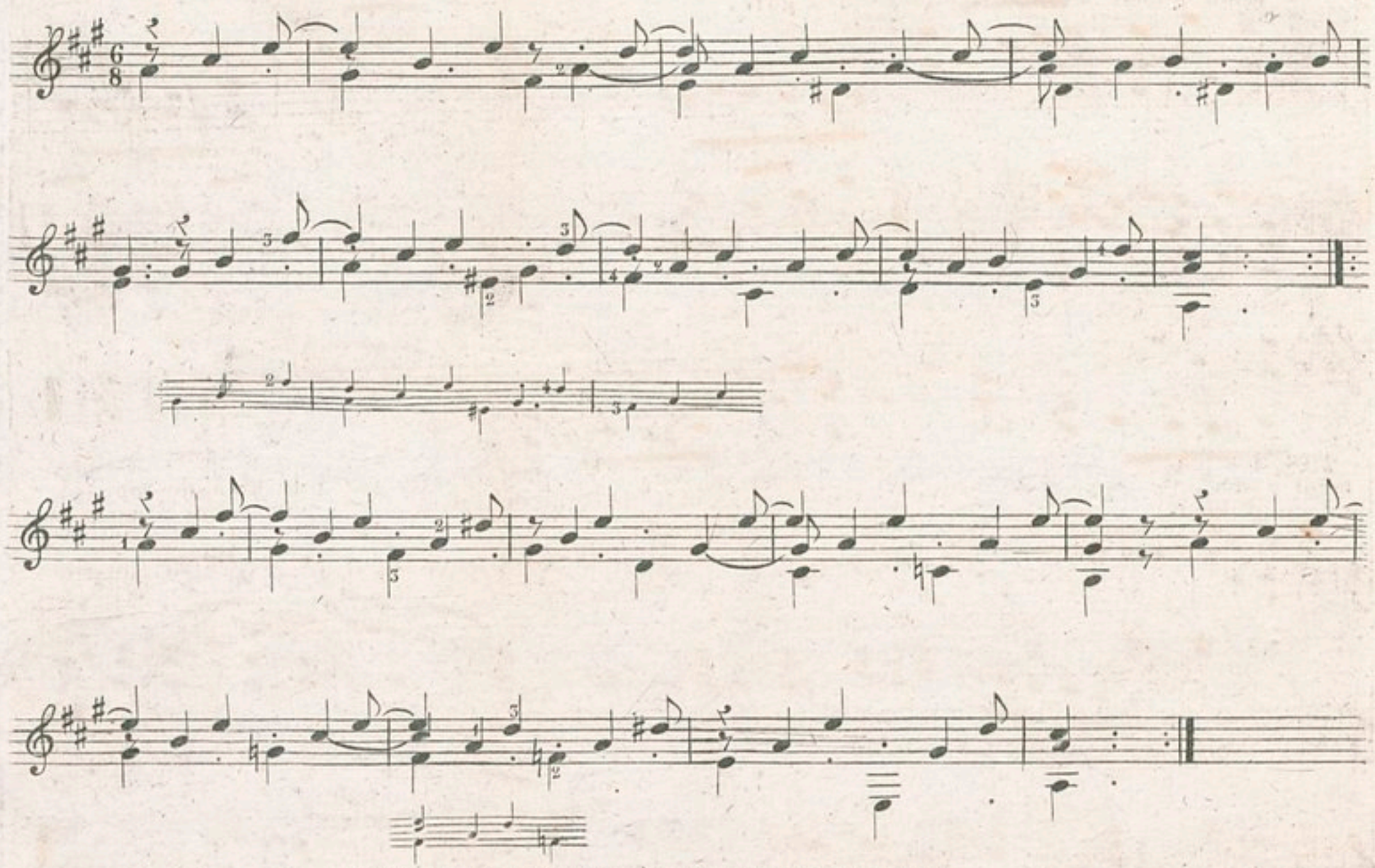
292. Les syncopes obligent souvent à altérer l'ordre établi au § 37 pour le placement des doigts de la main gauche. Il faut dès le commencement du passage prévoir le doigter que nécessitent non seulement les syncopes mais les notes suivantes.

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



Leçon 80.

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



ARTICLE IV. ACCORDS À MOUVEMENT LIBRE.

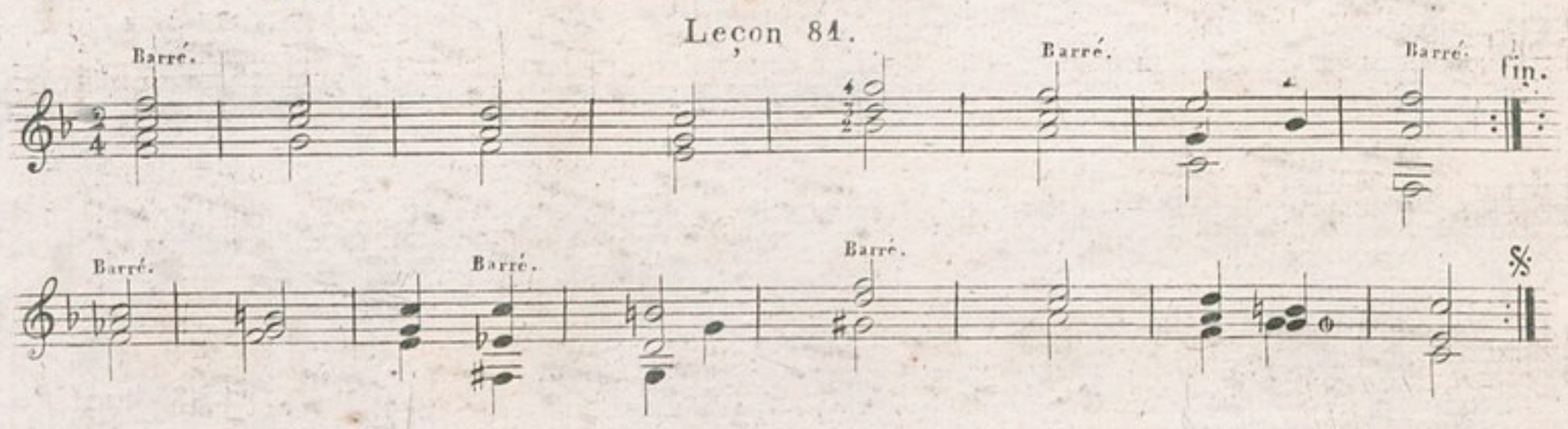
294. Ce serait ici le lieu de parler des accords à mouvement libre annoncés au § 271; mais comme il serait difficile de les comprendre sans la connaissance préliminaire des 5 *Positions* de l'accord parfait, ce ne sera qu'après avoir établi cette théorie importante que je traiterai de la 4.e espèce d'accords.

ARTICLE V. BARRÉ.

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

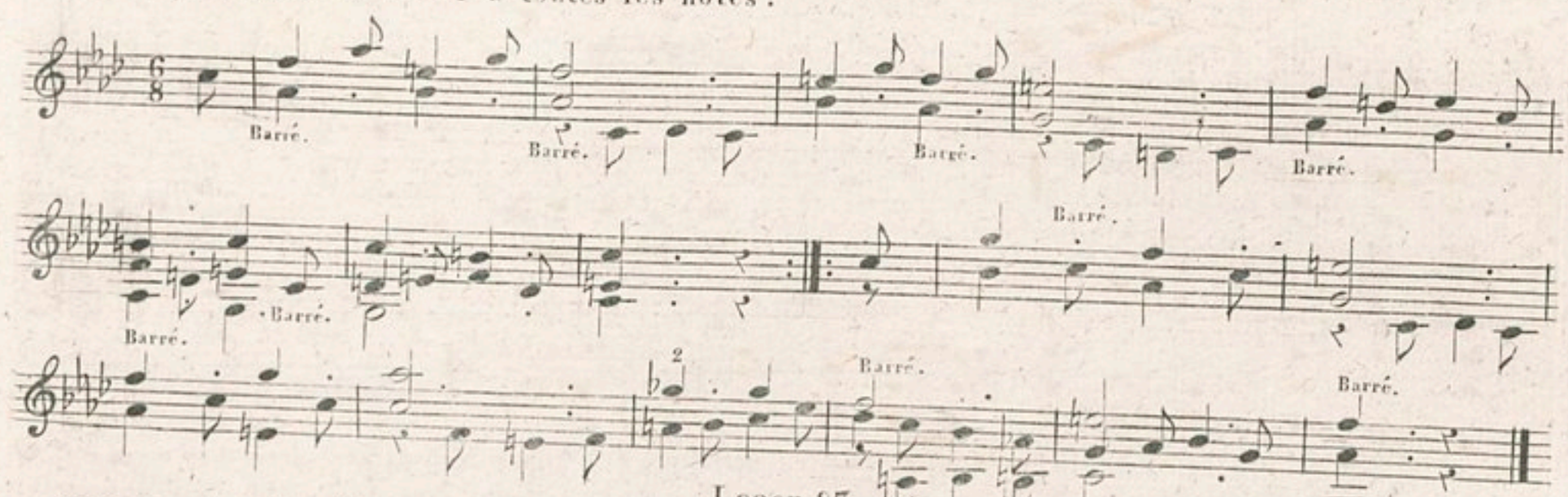
296. On emploie le barré, ou parcequ'il en est besoin sur le champ pour faire plusieurs notes à une même touche, ou parcequ'il en sera besoin plus tard; j'appelle ce dernier *barré préparatoire*.

Leçon 81.



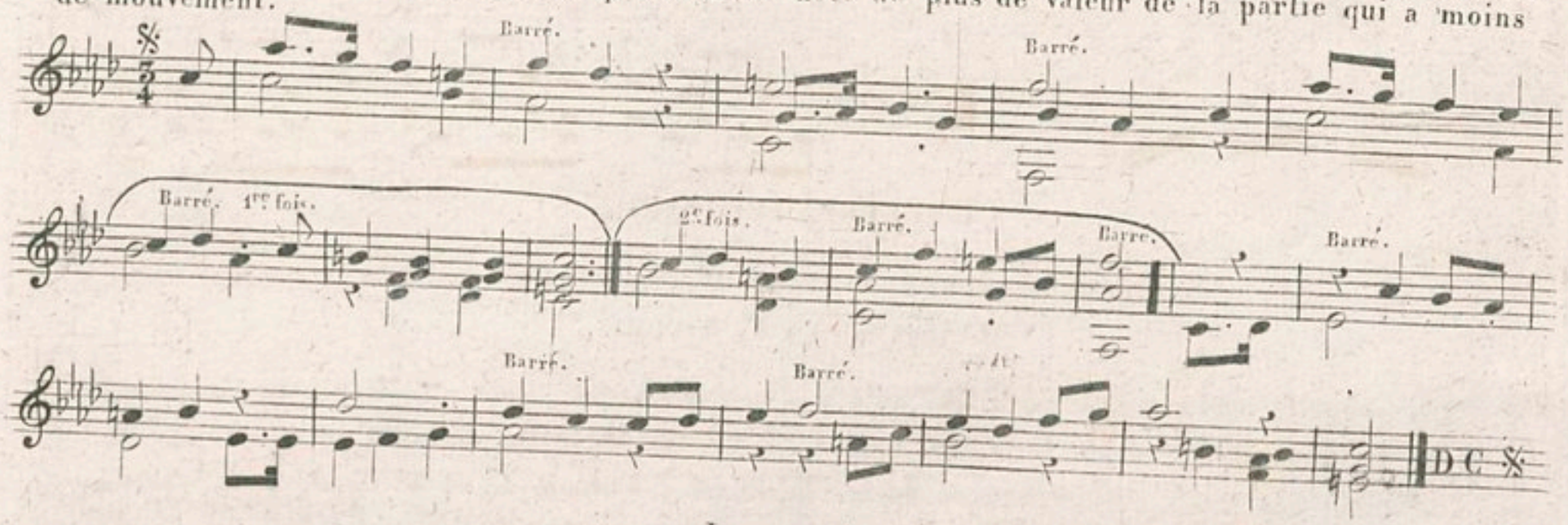
Leçon 82.

297. Le barré de la 1re. espèce est nécessaire dans les passages analogues à ceux de l'exemple suivant pour donner la valeur à toutes les notes.



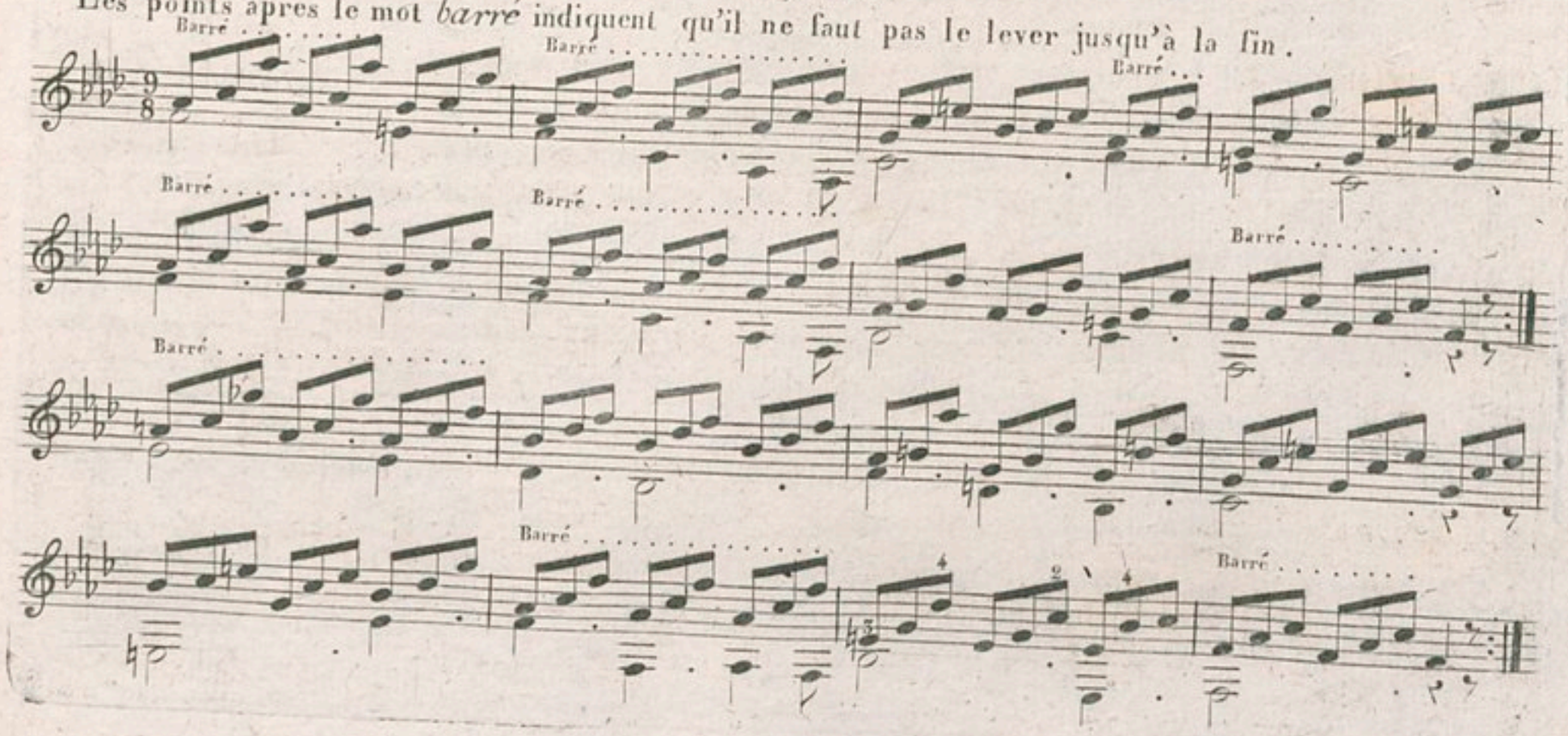
Leçon 83.

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

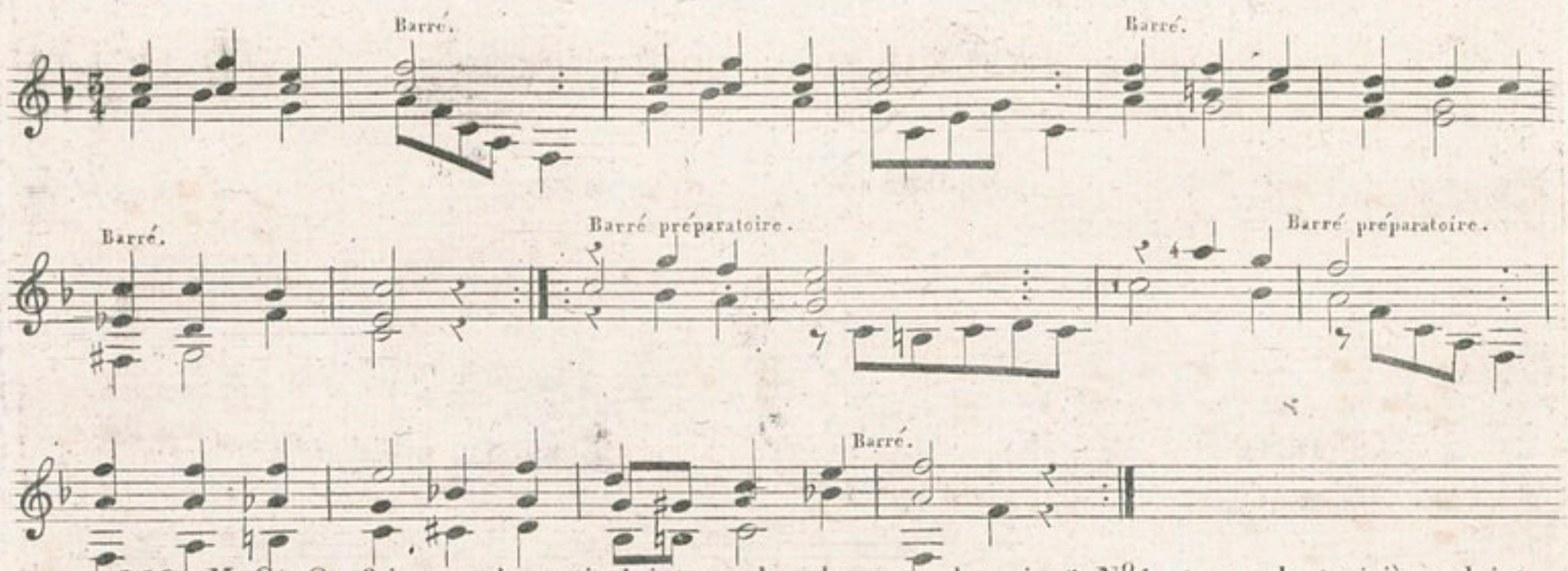


Leçon 84.

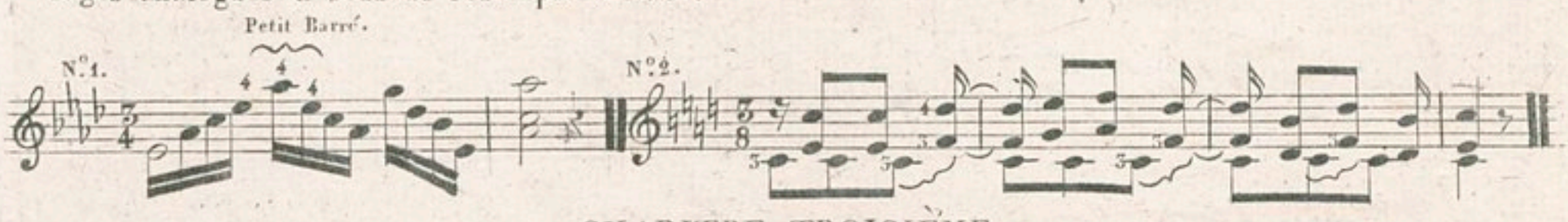
Les points apres le mot *barré* indiquent qu'il ne faut pas le lever jusqu'à la fin.



Lecon 85



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



CHAPITRE TROISIÈME.

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

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

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

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

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

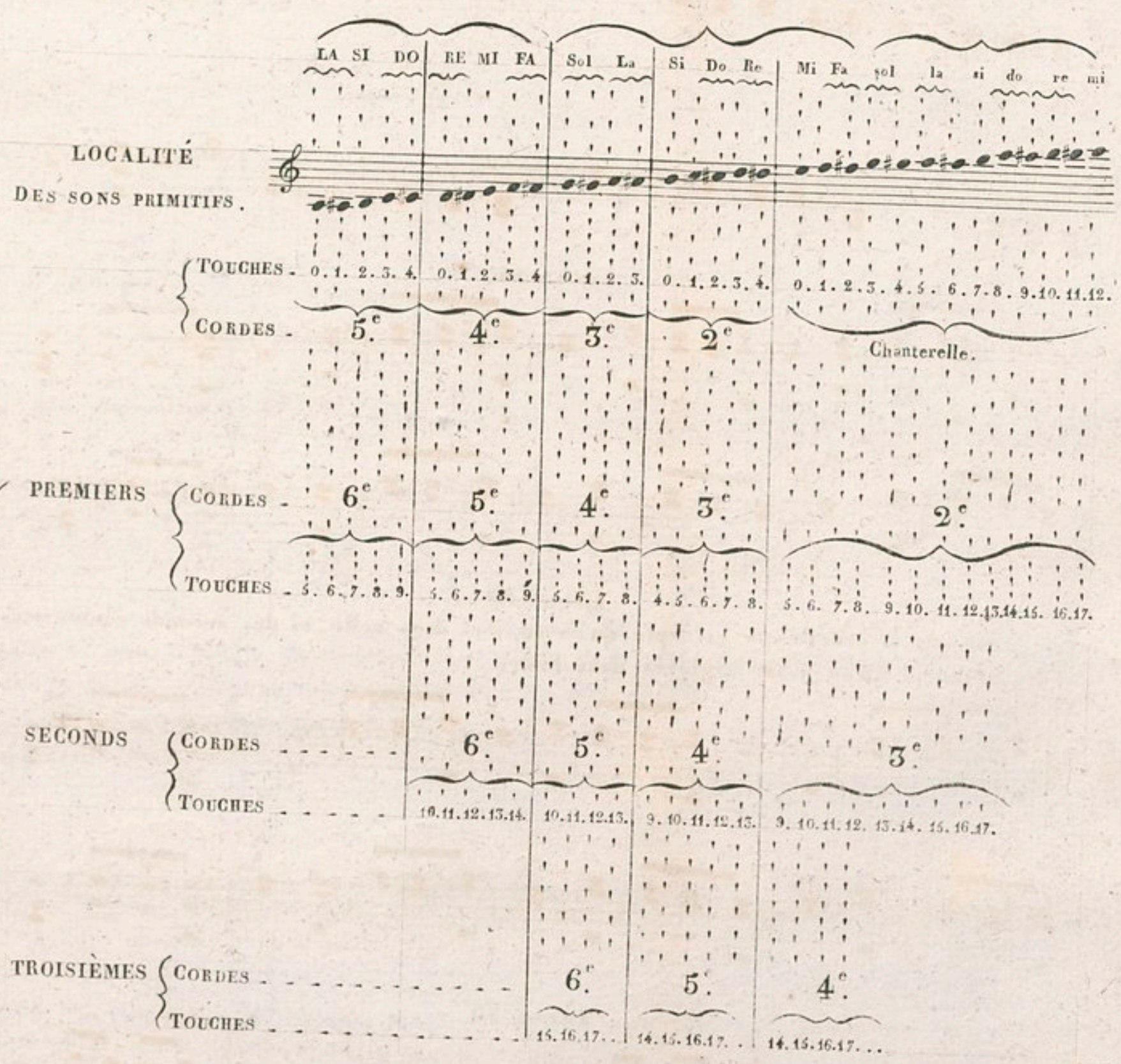
304. Il est encore besoin d'une autre qualification, car les équisonnans peuvent se faire sur des cordes différentes: par exemple, le *do* aigu, *primitifs* sur la 2.e corde à la 1.re touche, devient 1.er équisonnant sur la 3.e corde à la 5.e touche, 2.e équisonnant sur la 4.e corde à la 1.re touche,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

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

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

Leçon 86.

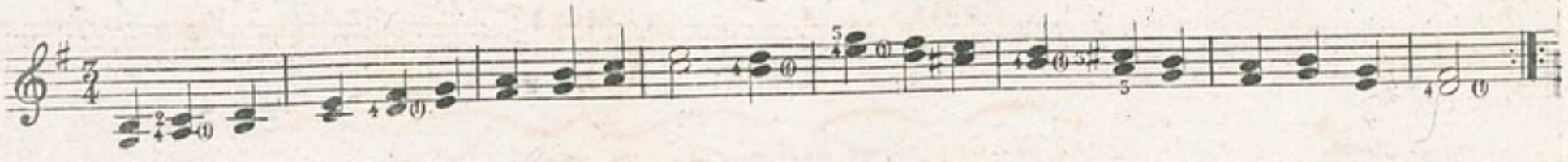
TABLEAU DES ÉQUISONNANS.

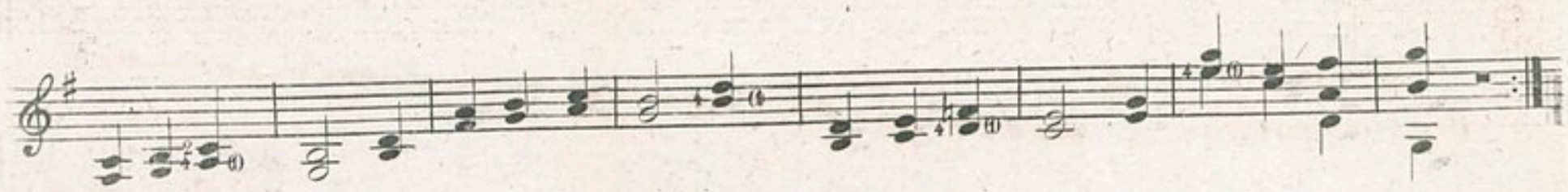


Les cinq sons plus graves de la 6.e corde et les cinq plus aigus de la chanterelle ne sont pas sur le tableau parcequ'ils n'ont point d'équisonnans sur la guitare à 6 cordes et 17 touches.

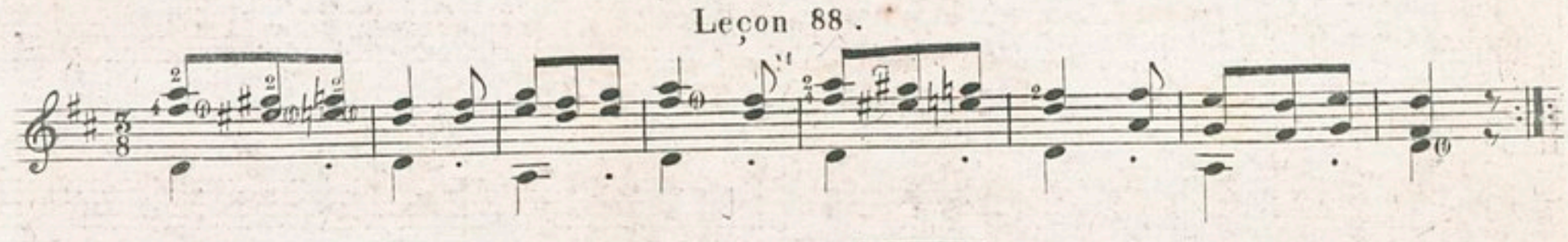
Leçon 87.

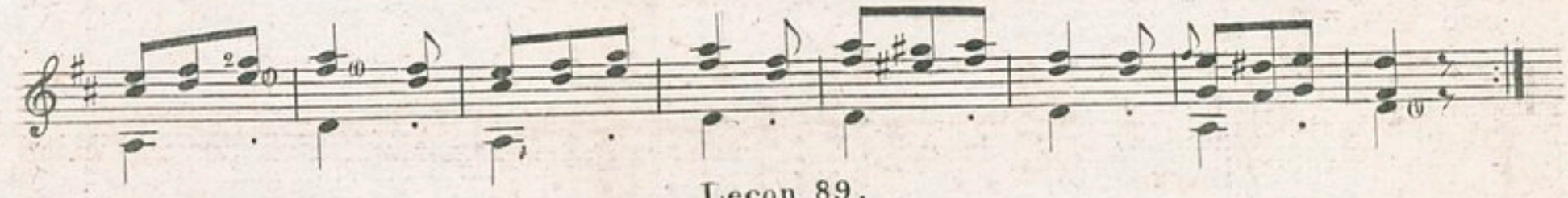
306. Nous avons vu qu'une gamme simple peut se faire sur une seule corde; mais si l'on voulait combiner simultanément deux sons de la gamme, sitôt qu'on dépasserait la 4.e touche il faudrait faire en sons primitifs la note aiguë et en équisonnans la note grave.





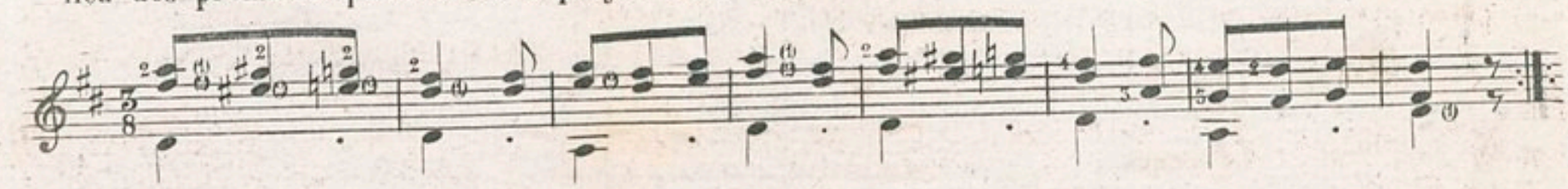
Leçon 88.

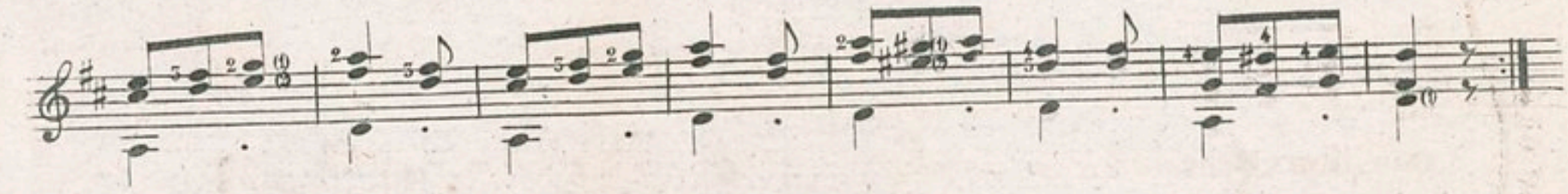




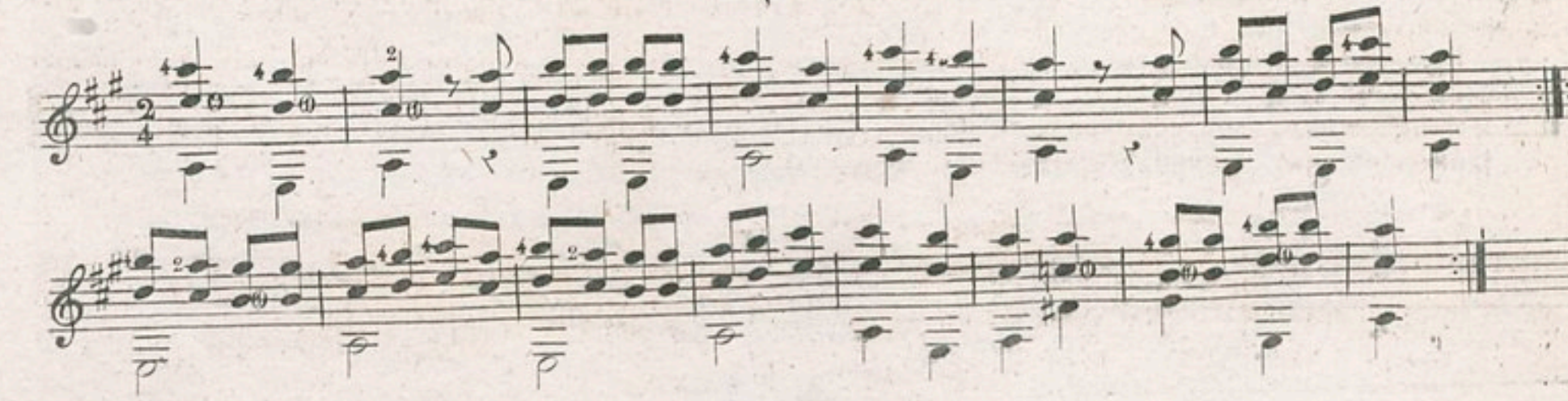
Leçon 89.

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



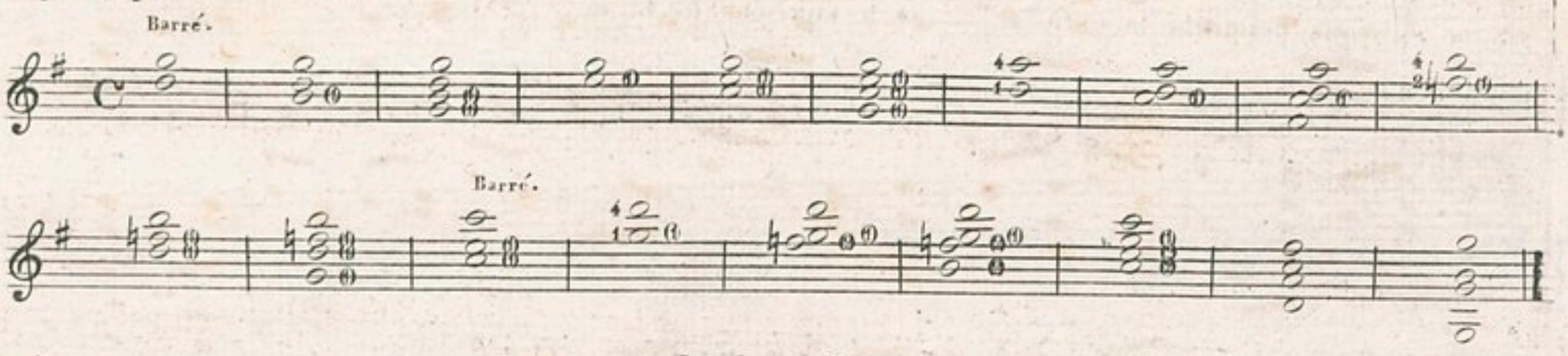


Leçon 90.

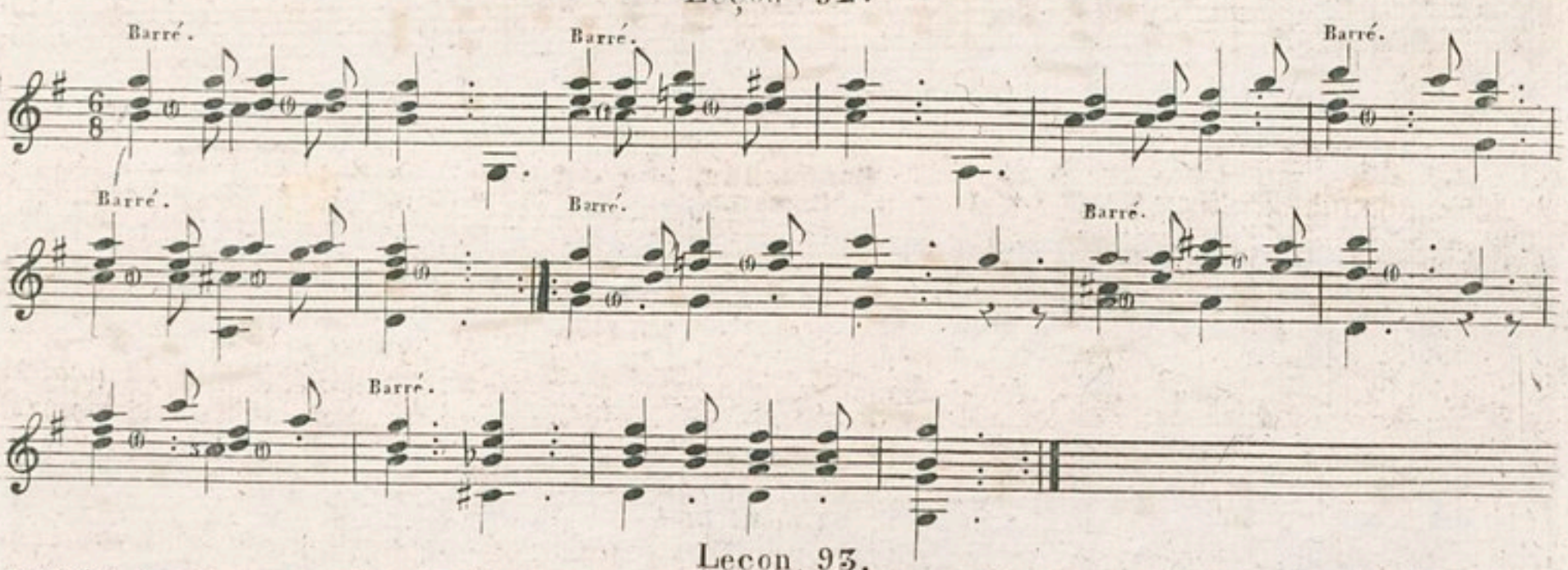


Leçon 91.

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



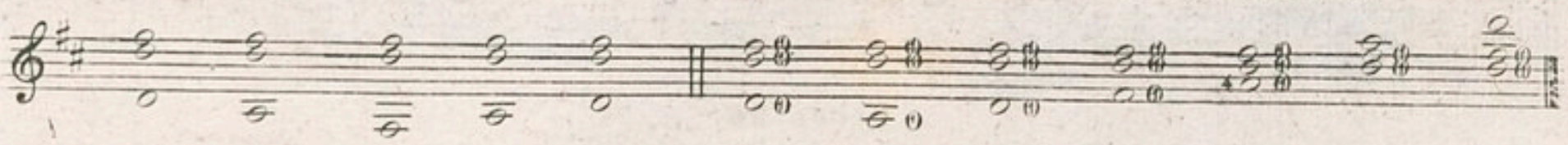
Leçon 92.



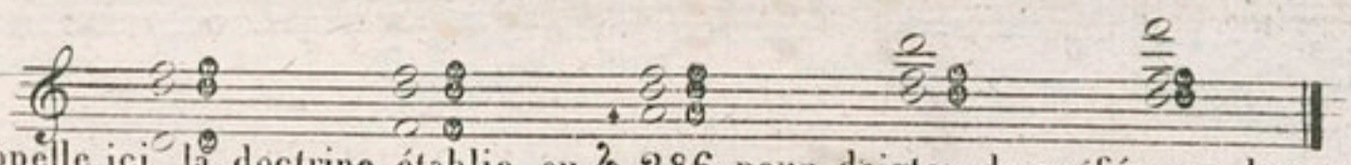
Leçon 93.

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

SONS PRIMITIFS. PREMIERS ÉQUISONNANS

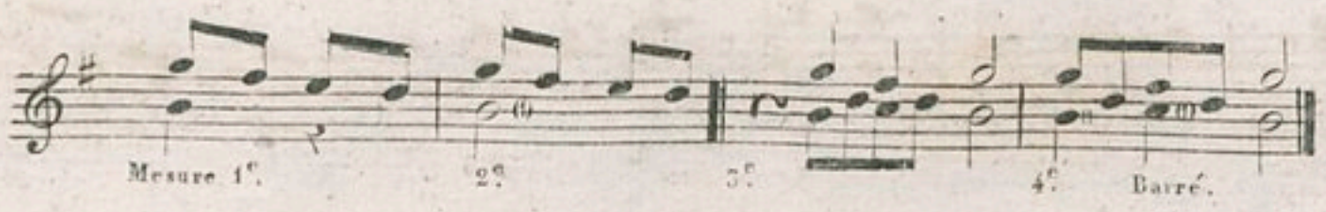


DEUXIÈMES ÉQUISONNANS.

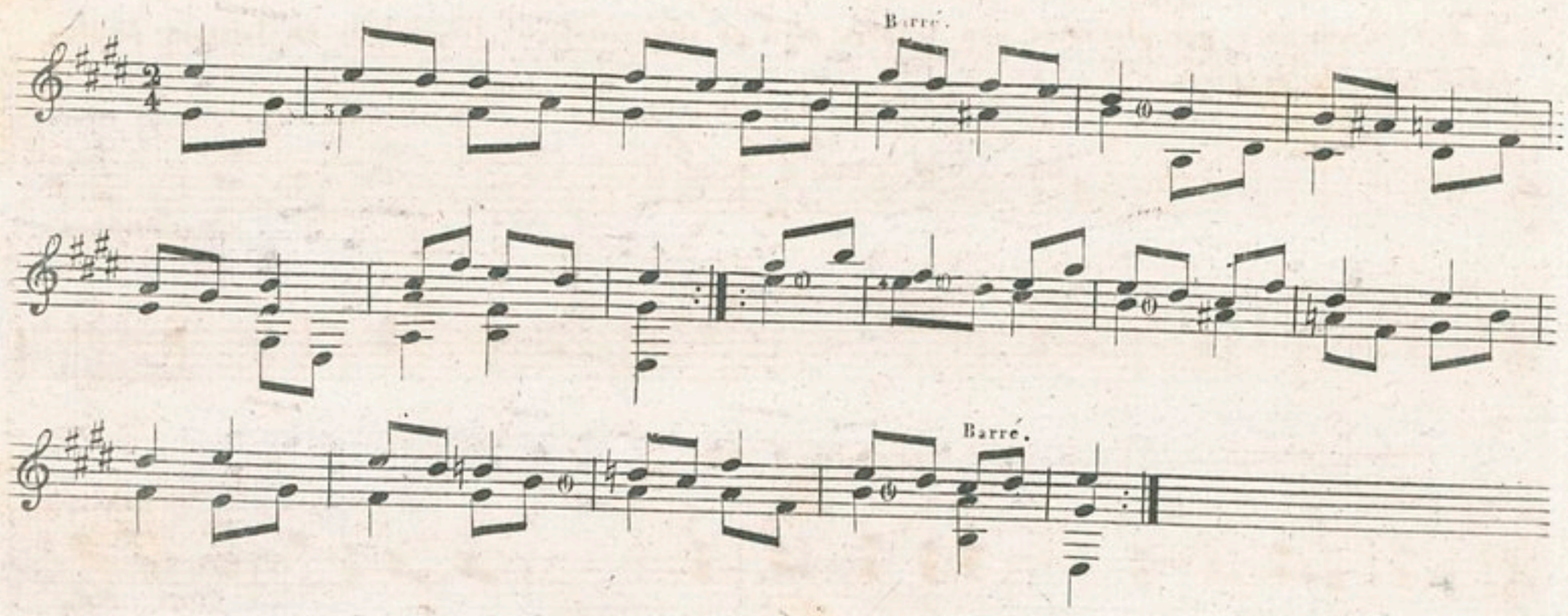


309 Je rappelle ici la doctrine établie au § 286 pour doigter de préférence les notes de plus de durée.

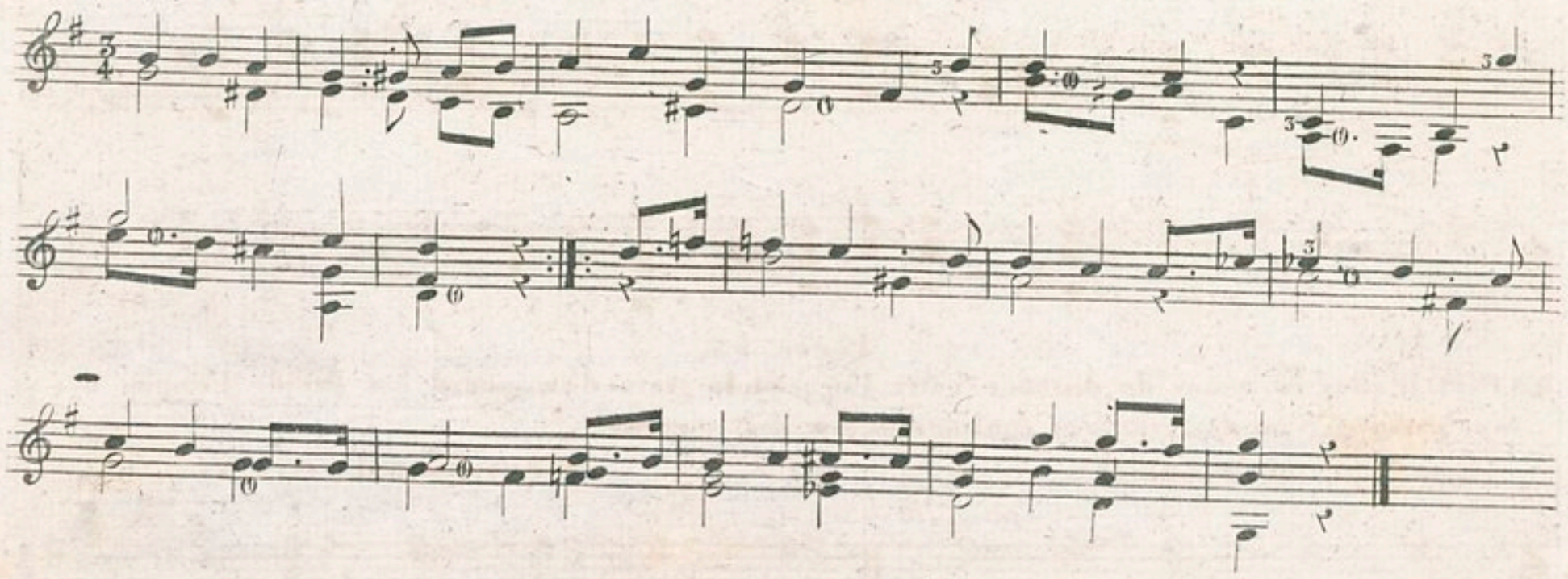
L'exemple ci-après prouve qu'un même passage nécessite un doigter différent suivant la manière dont il est écrit; la 2.e et la 4.e mesure renferment les mêmes notes que la 1.re et 3.e cependant il faut recourir aux équisonnans dans ces deux-là pour donner toute sa valeur à la partie grave, tandis que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



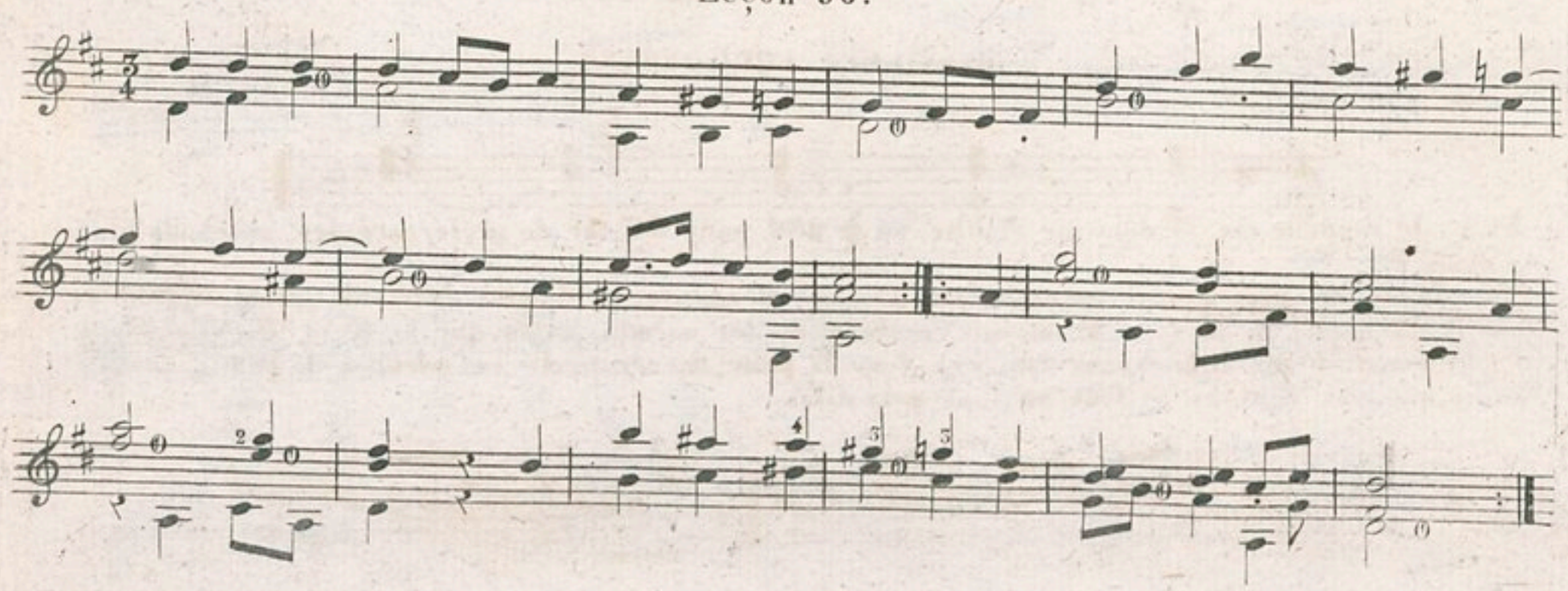
Leçon 94.



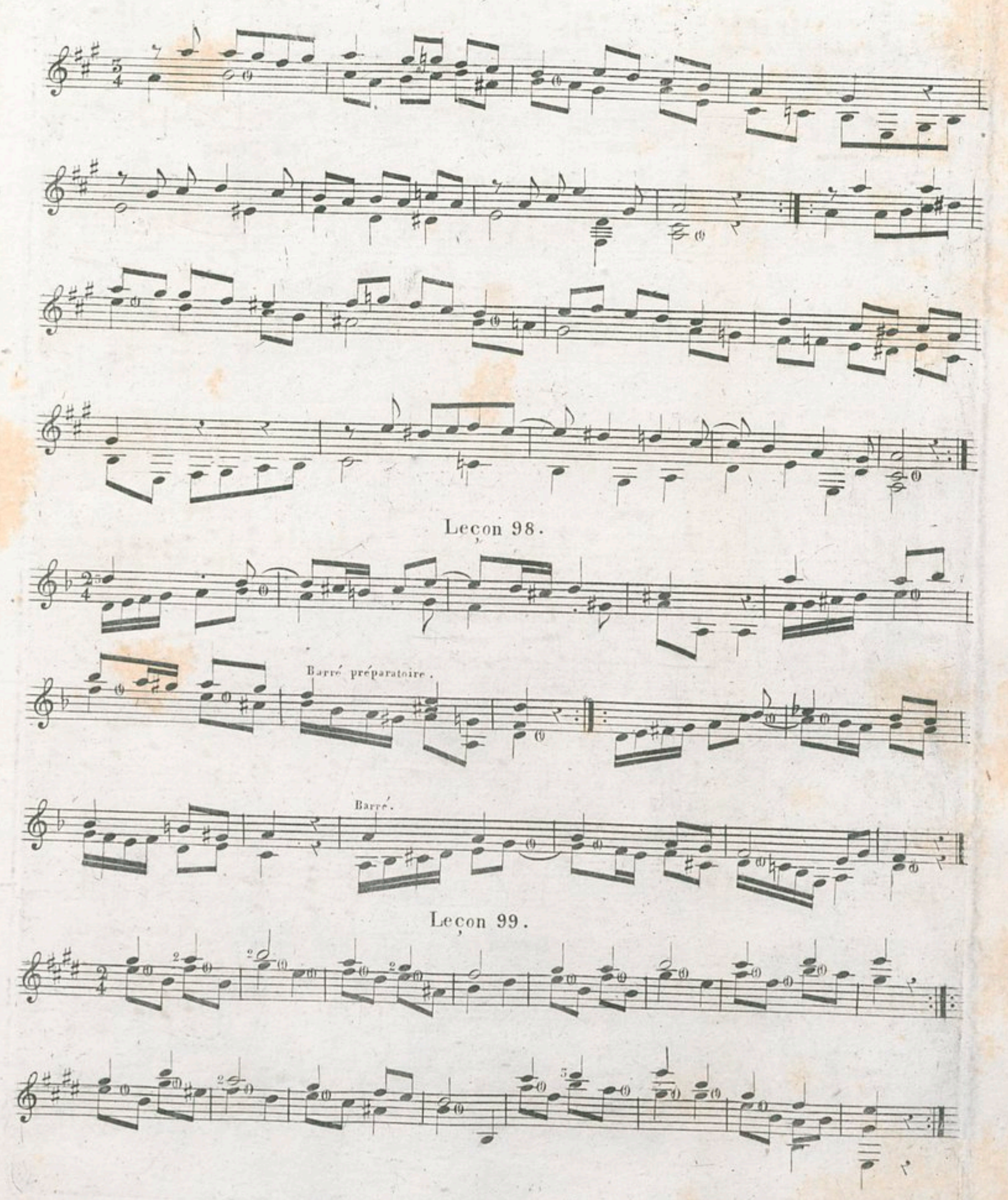
Leçon 95.



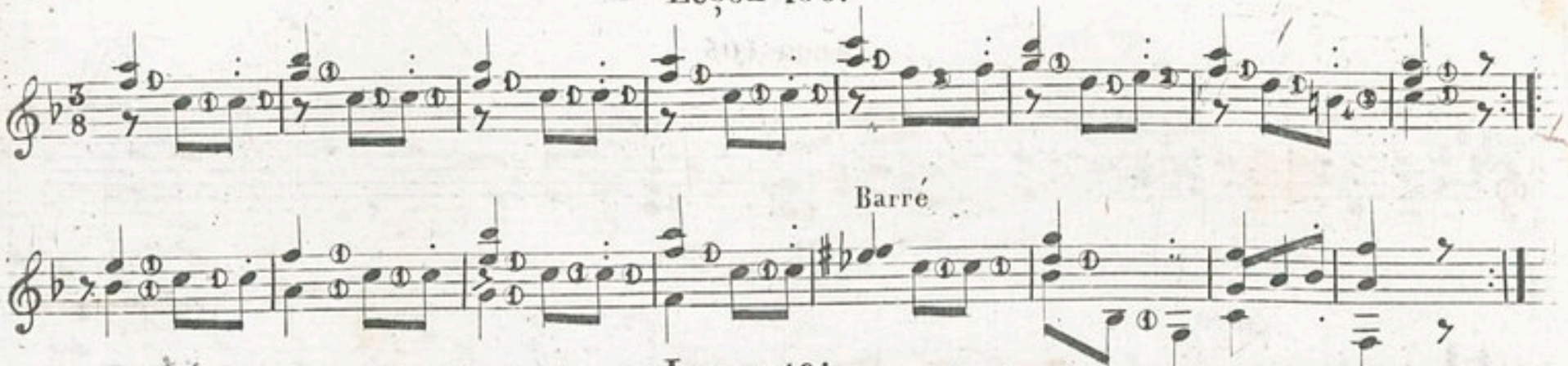
Leçon 96.



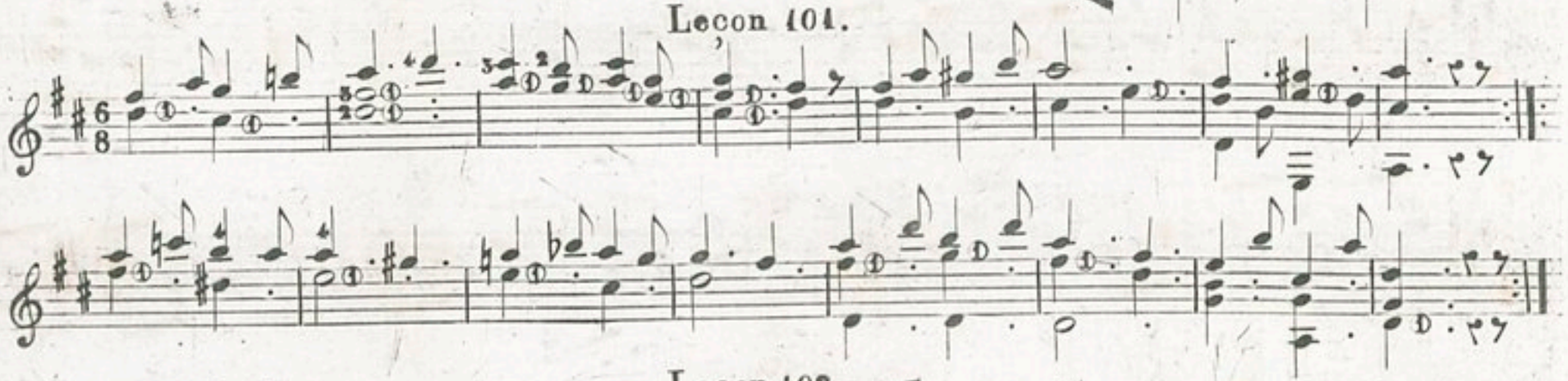
Leçon 97.



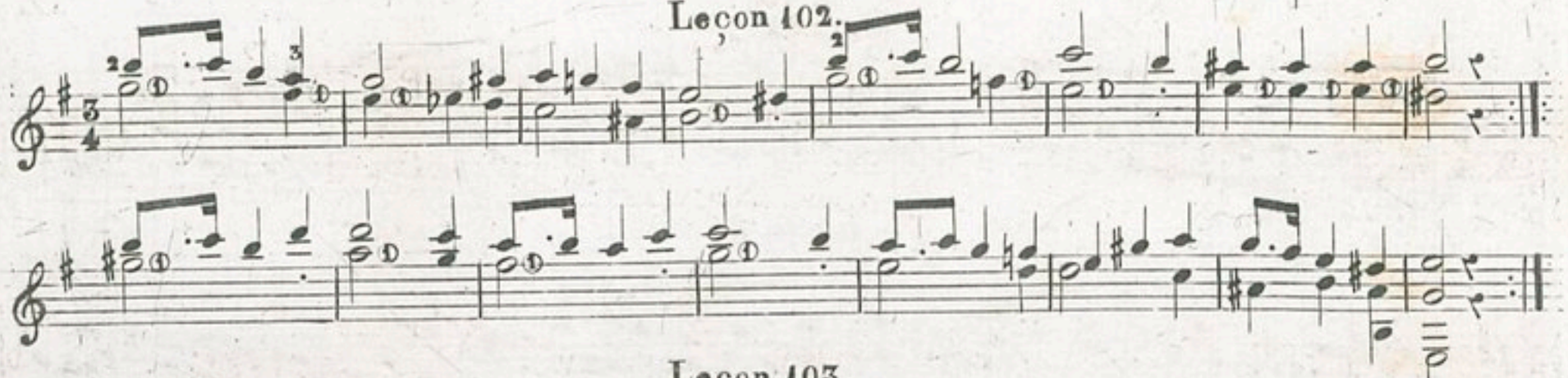
Leçon 100.



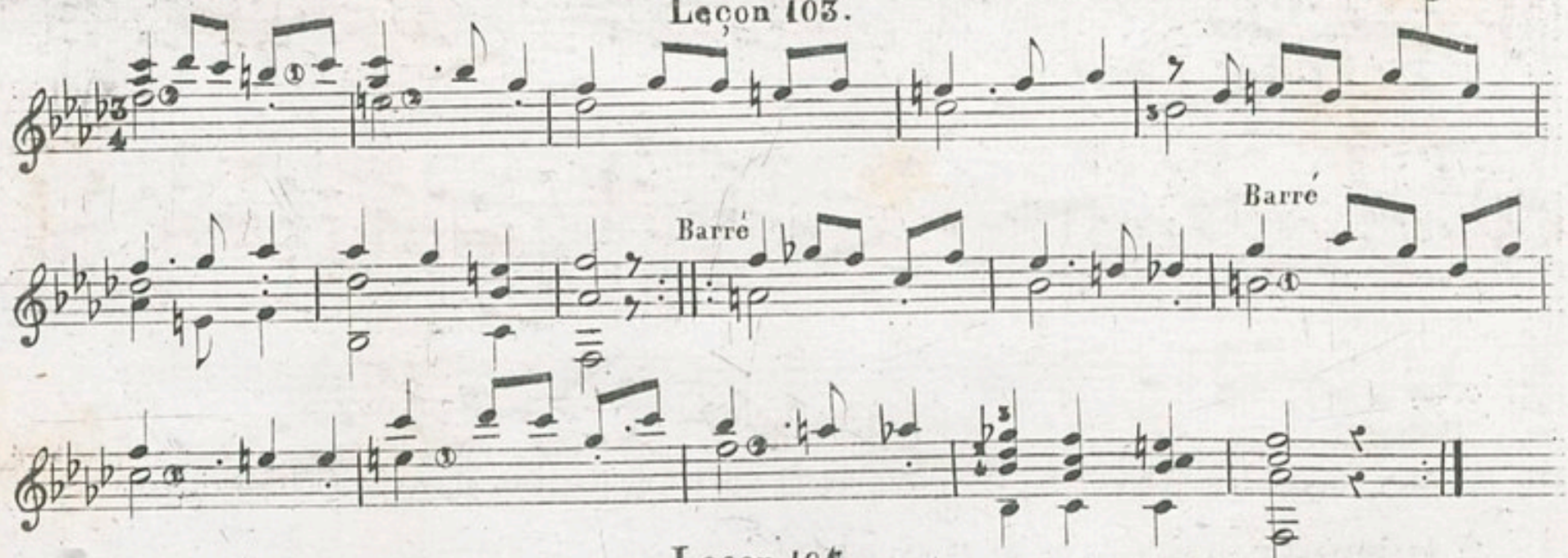
Leçon 101.



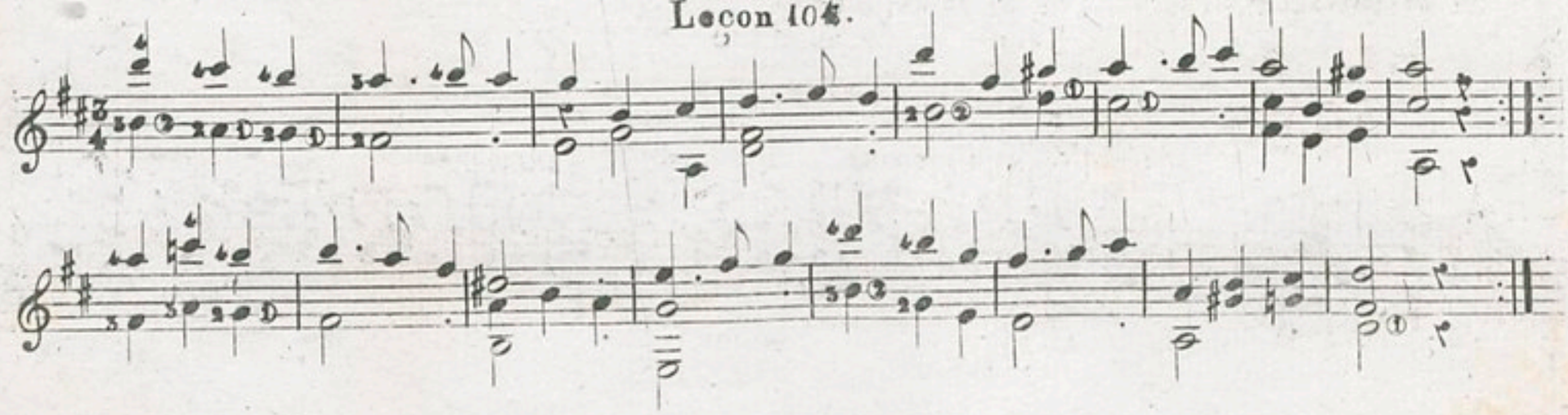
Leçon 102.



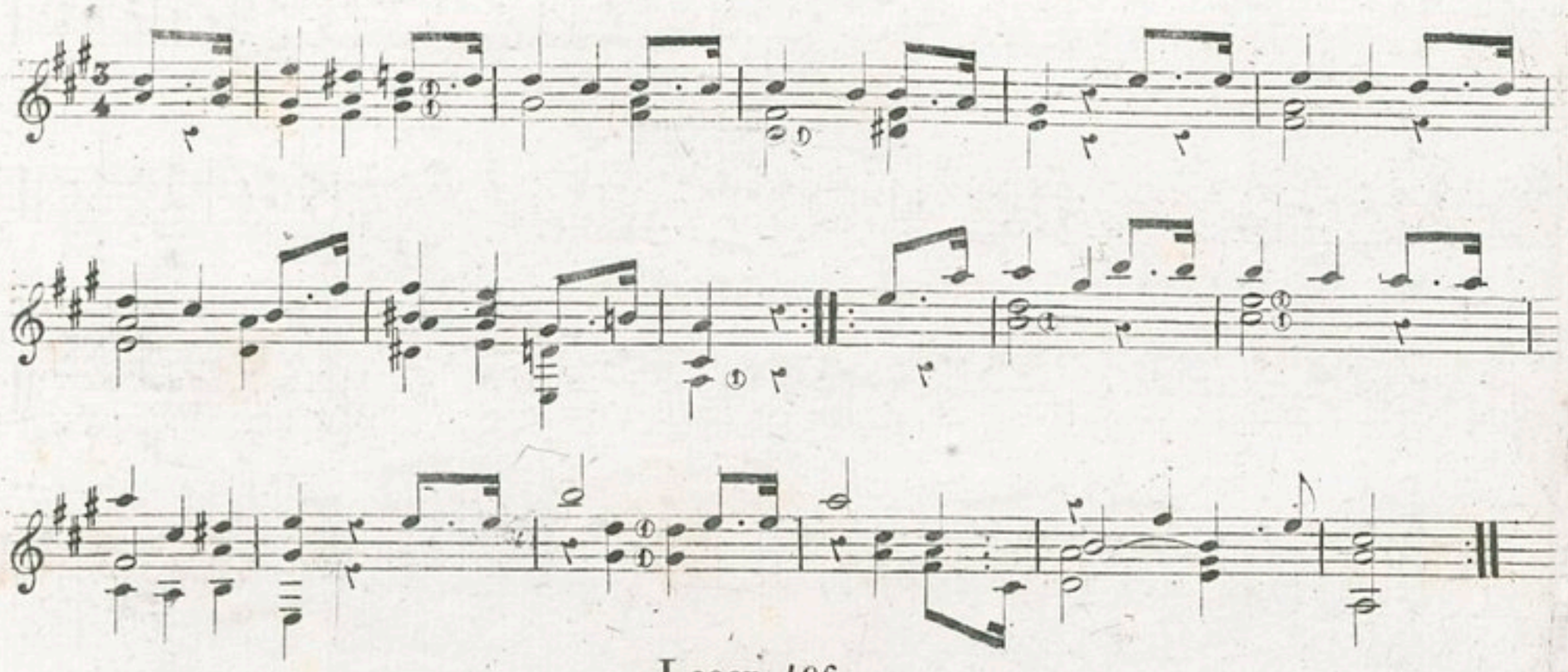
Leçon 103.



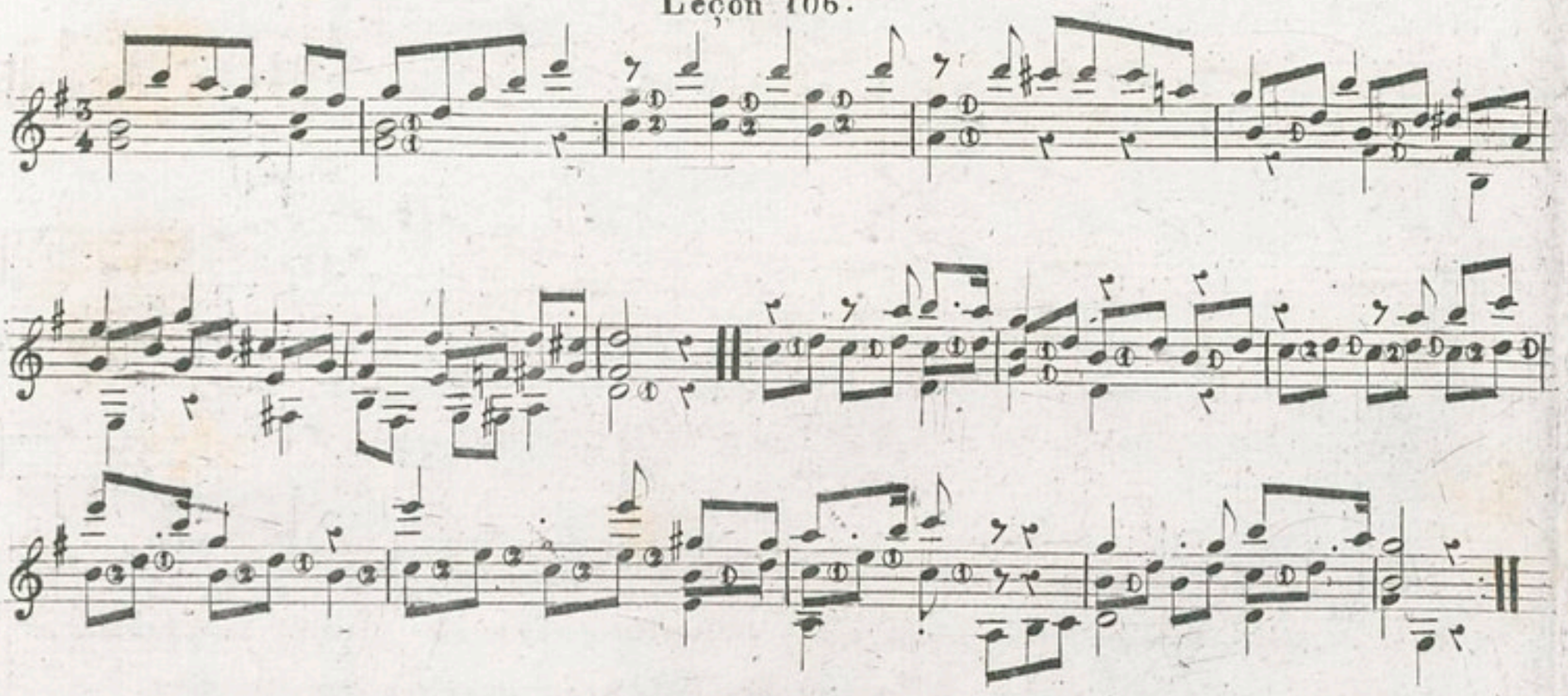
Leçon 104.



Leçon 105

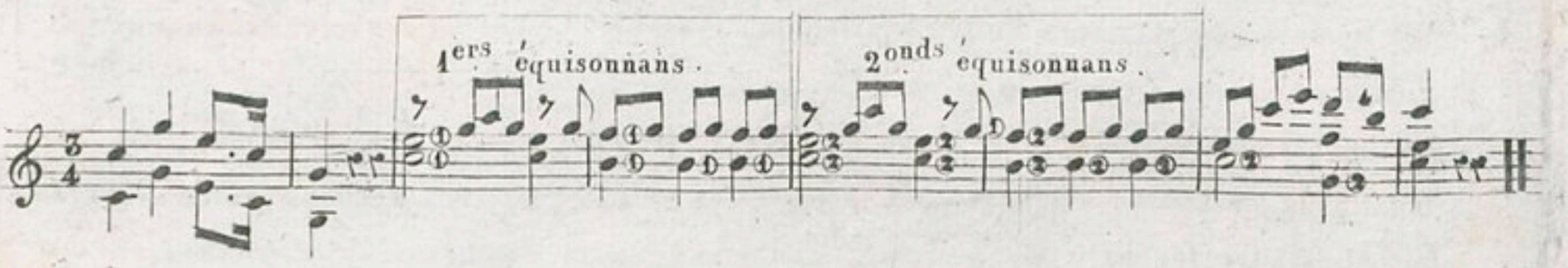


Leçon 106.



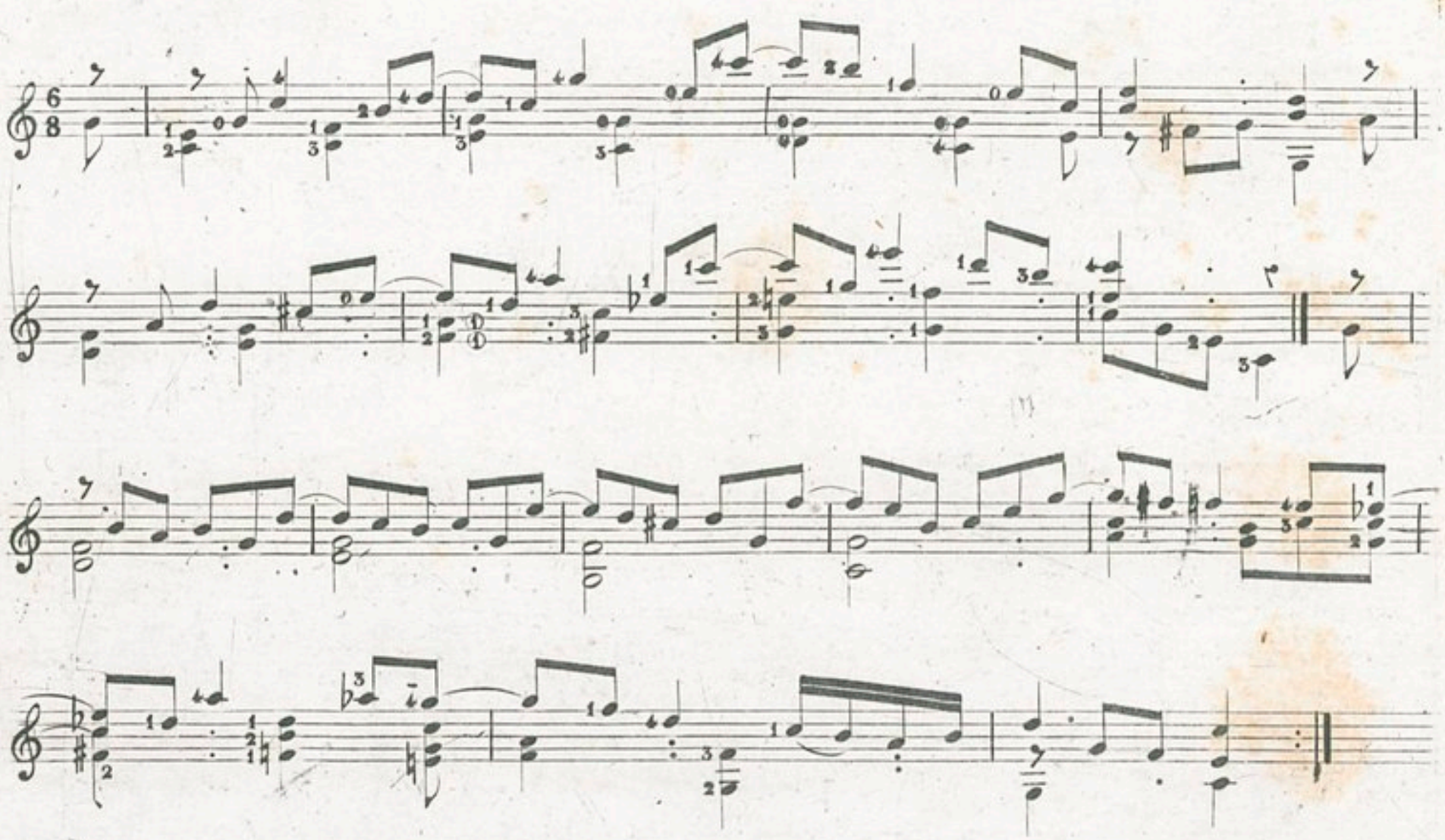
Leçon 107.

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



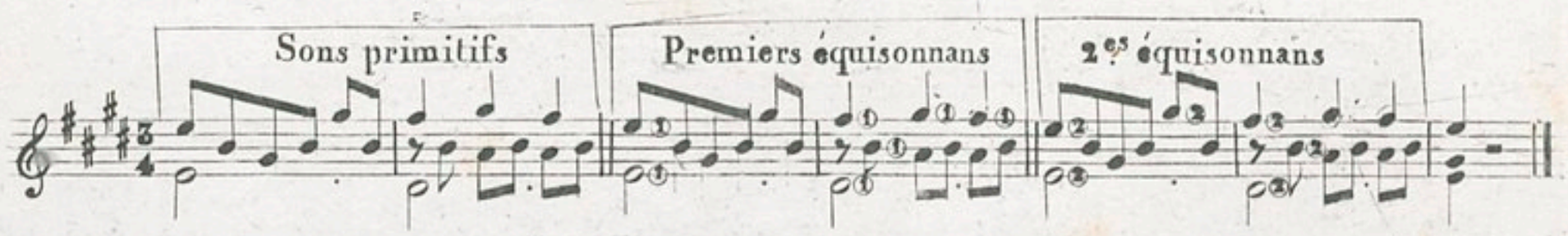
Leçon 108.

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



Leçon 109.

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



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

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

CHAPITRE IV.

Agrémens.

313. Les agrémens consistent tantôt à ajouter de nouveaux sons représentés par de petites notes ou autres signes, tantôt à employer une manière particulière de les exprimer pour leur donner plus d'énergie ou de douceur.

314. Ils se divisent donc naturellement en 2 espèces: 1°. on modifie les sons, sans en ajouter de nouveaux, par le *coulé*, en employant la main gauche seule, en *étouffant* les sons, en imitant le *tambourin*, ou *l'harmonica*. 2°. on ajoute de nouveaux sons dans les *appogiatures*, les *groupetti*, le *trill* et le *point d'orgue obligé*. Je vais expliquer chacune de ces choses dans un ordre relatif à leur exécution, sans m'astreindre à la division qui précède.

Coulé.

315. Deux ou plusieurs notes exécutées successivement après une seule impulsion de la main droite constituent l'essence du coulé. On ne pince que la 1re note; toutes les autres sont produites par la main gauche seule, sans qu'il soit besoin de ne pas bouger le 1er doigt pour placer les autres.

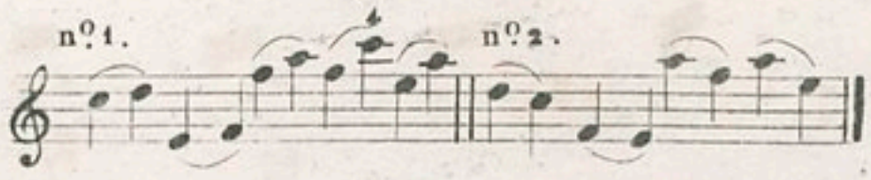
316. Le signe du coulé est une ligne courbe comme pour la liaison.

317. Il y en a sur la Guitare deux genres bien distincts, le coulé *propre* et le coulé *impropre*.

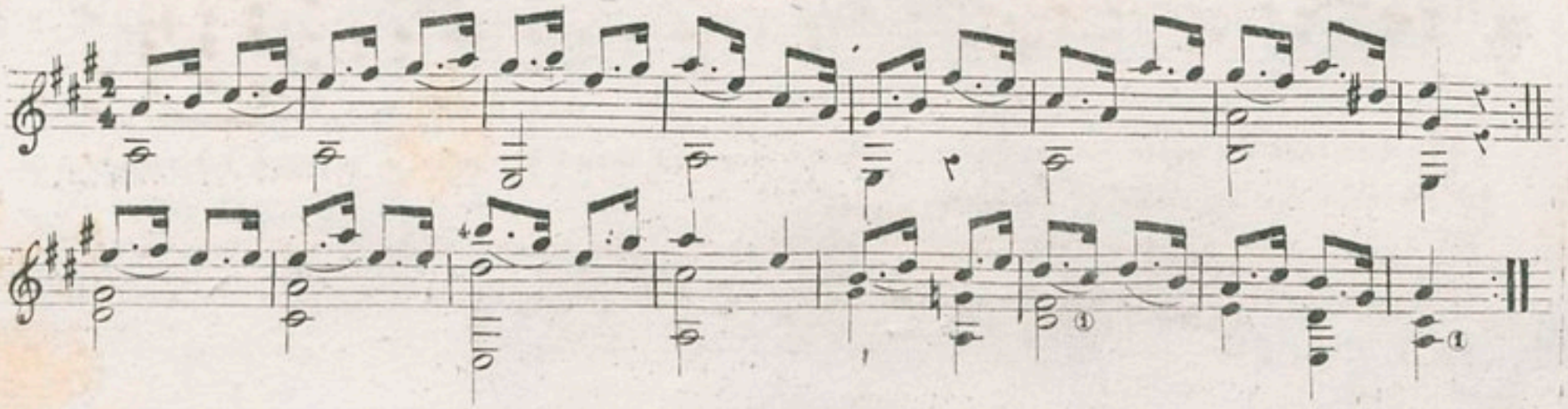
318. Le coulé propre se subdivise lui-même en plusieurs espèces. 1re *espèce*: le coulé *de deux notes en montant*. La main droite pince la plus grave et, sitôt que sa valeur est terminée, on laisse tomber un doigt de la main gauche sur la même corde à la touche qui correspond à la note aiguë (Ex. 1er n° 1.)

319. 2de *espèce*: le coulé *de 2 notes en descendant*. La main droite pince la plus aiguë; le doigt de la main gauche qui la comprimait fait entendre, par une espèce de pincer de haut en bas, la note grave sur la touche correspondante, où il est de rigueur qu'un autre doigt soit placé d'avance (Ex. 1. n° 2.)

EXEMPLE 1er



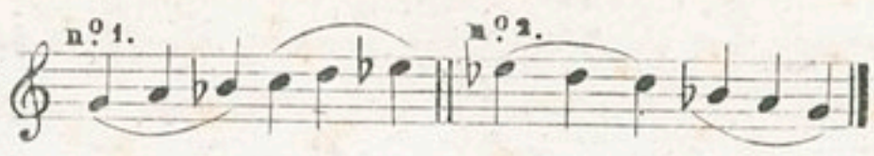
Leçon 110.



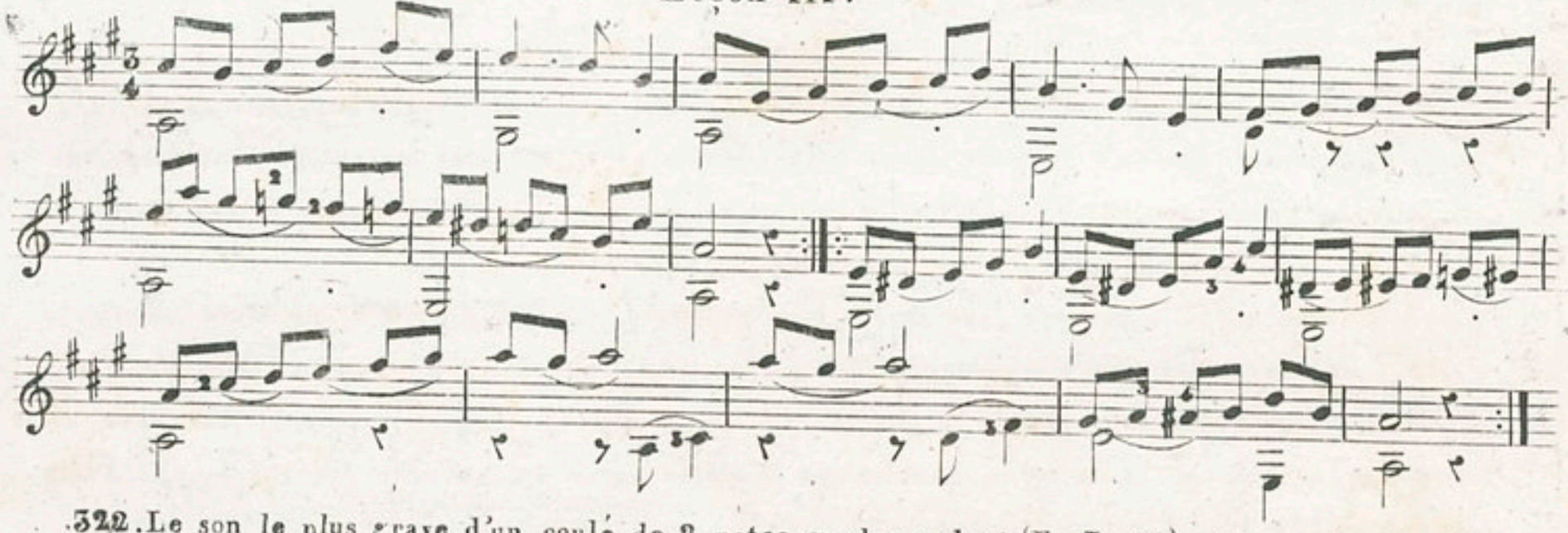
320. 3e *espece:* Le coulé *de 3 notes en montant.* La main droite pince la plus grave, les doigts de la main gauche se laissent successivement tomber sur les deux autres (Ex 2 n°1).

321. 4e *espèce:* le coulé *de 3 notes en descendant.* La main droite pince la plus aiguë; deux doigts de la main gauche font à l'égard des deux autres notes ce qui a été dit pour un seul à la 2e *espèce.* (Ex. 2. n°. 2.)

EXEMPLE 2e.

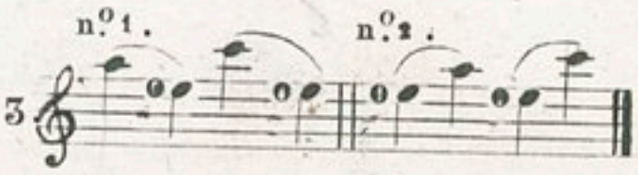


Leçon 111.

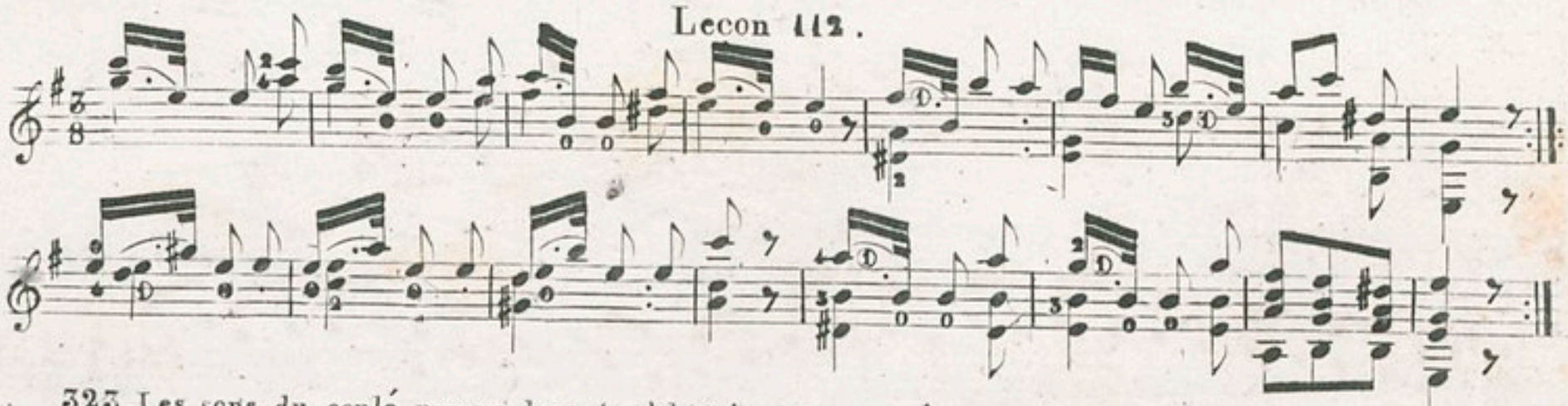


322. Le son le plus grave d'un coulé de 2 notes en descendant (Ex. 3. n°1.) et le son le plus aigu d'un coulé de 2 notes en montant (Ex 3 n°2) pourait être une corde à vide: alors un doigt de la main gauche suffirait. On exécuterait ainsi les coulés analogues de plus de 2 notes.

EXEMPLE 3

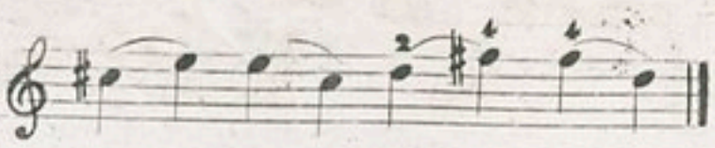


Leçon 112.

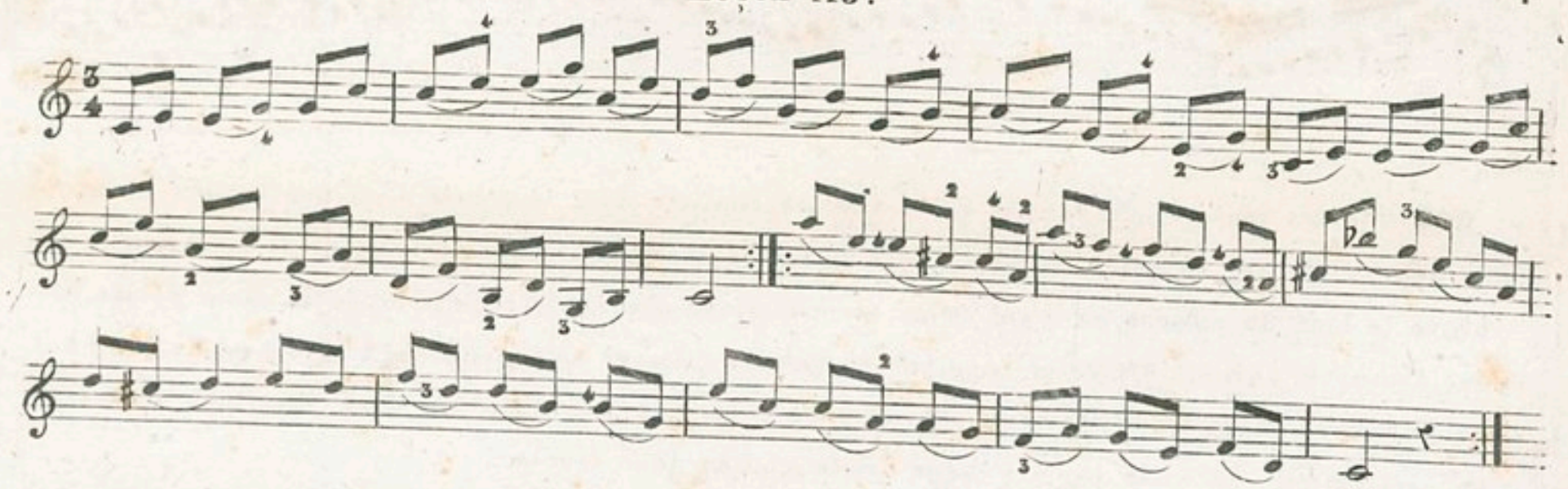


323. Les sons du coulé propre devant s'obtenir sur une même corde, on a presque toujours besoin de récourir aux équisonnans des notes aiguës.

EXEMPLE 4

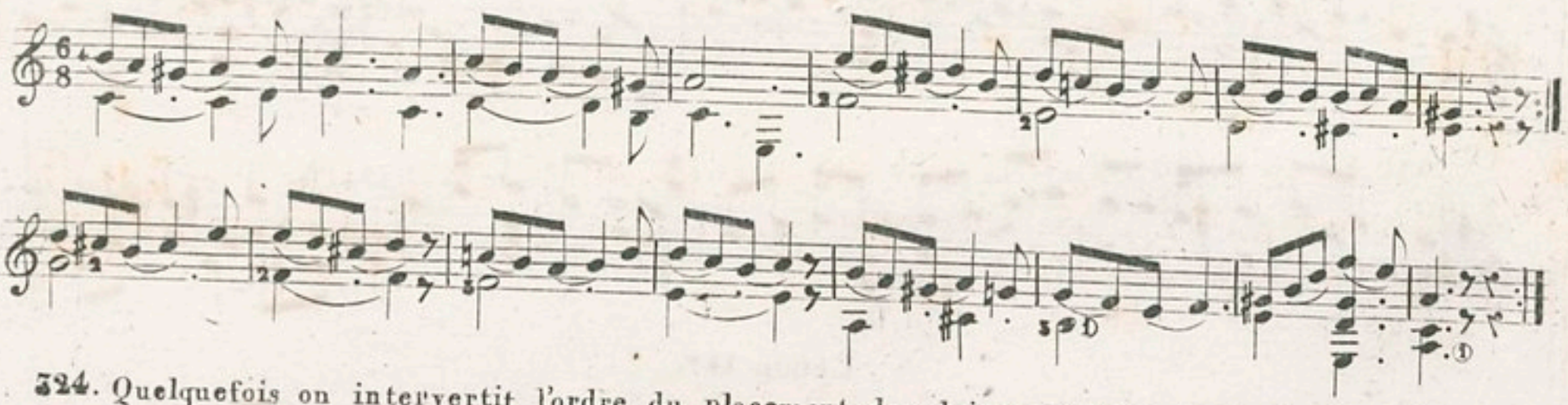


Leçon 113.



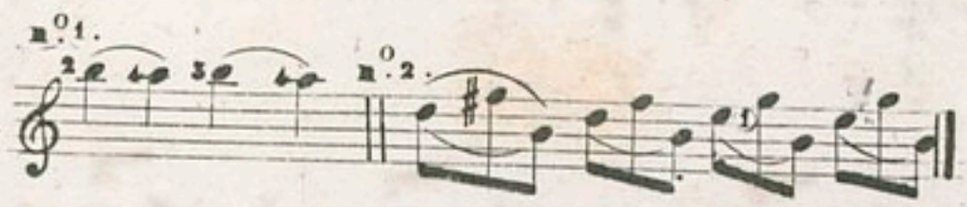
Pour mieux comprendre l'effet du coulé et le besoin de recourir aux équisonnans, exécutez maintenant en sons primitifs la leçon qui précède.

Leçon 114.



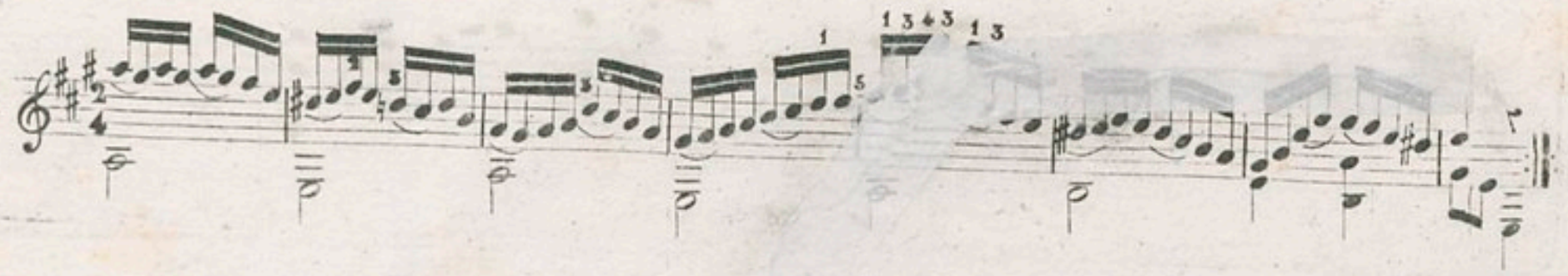
324. Quelquefois on intervertit l'ordre du placement des doigts de la main gauche dans les coulés de 2 notes en descendant. (Ex. 5. n°. 1.) On peut aussi, entre deux notes coulées, en pincer une 3e. (Ex. 5. n°. 2.)

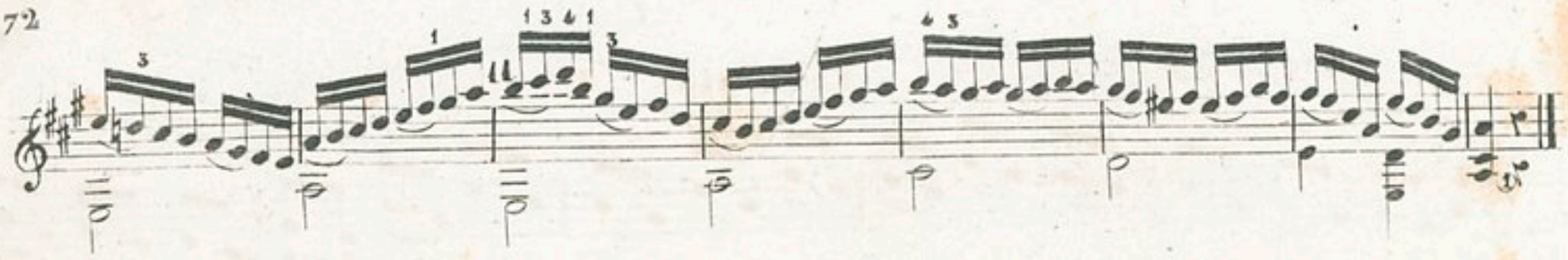
EXEMPLE 5.



Leçon 115.

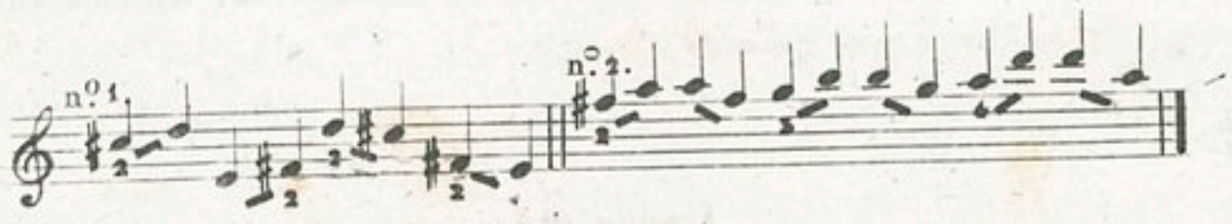
L'index pincera la 1re note de chaque coulé. A la 5e et 11e mesure il y a deux coulés où l'ordre des doigts de la main gauche est interverti.



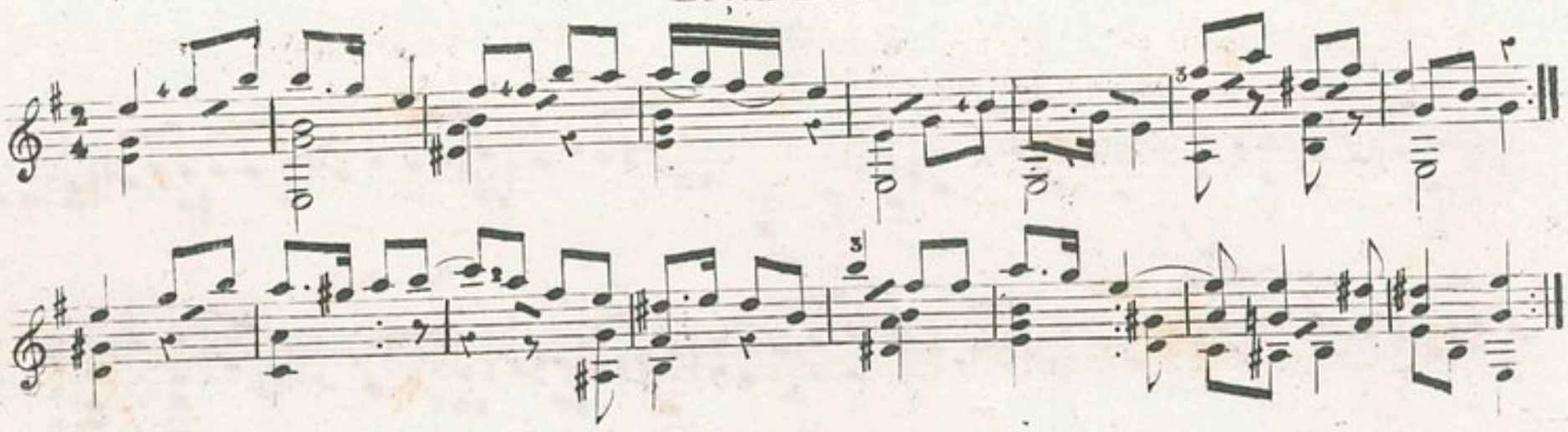


326. Une des plus grandes beautés de la Guitare consiste dans le *glissé*. C'est une variété du coulé de deux notes, plus ou moins distantes l'une de l'autre, executé par un seul doigt de la main gauche qui glisse le long du manche, en avant ou en arrière, après une seule impulsion de la main droite. Pour lui donner le nom de *glissé* il importe peu que la distance soit d'une ou 2 touches (Ex. 6. n° 1.), ou de plusieurs (n° 2.); l'essence est la même dans tous les cas. J'exprime dans l'écriture cette espèce particulière de coulé par une ligne droite au lieu d'une courbe.

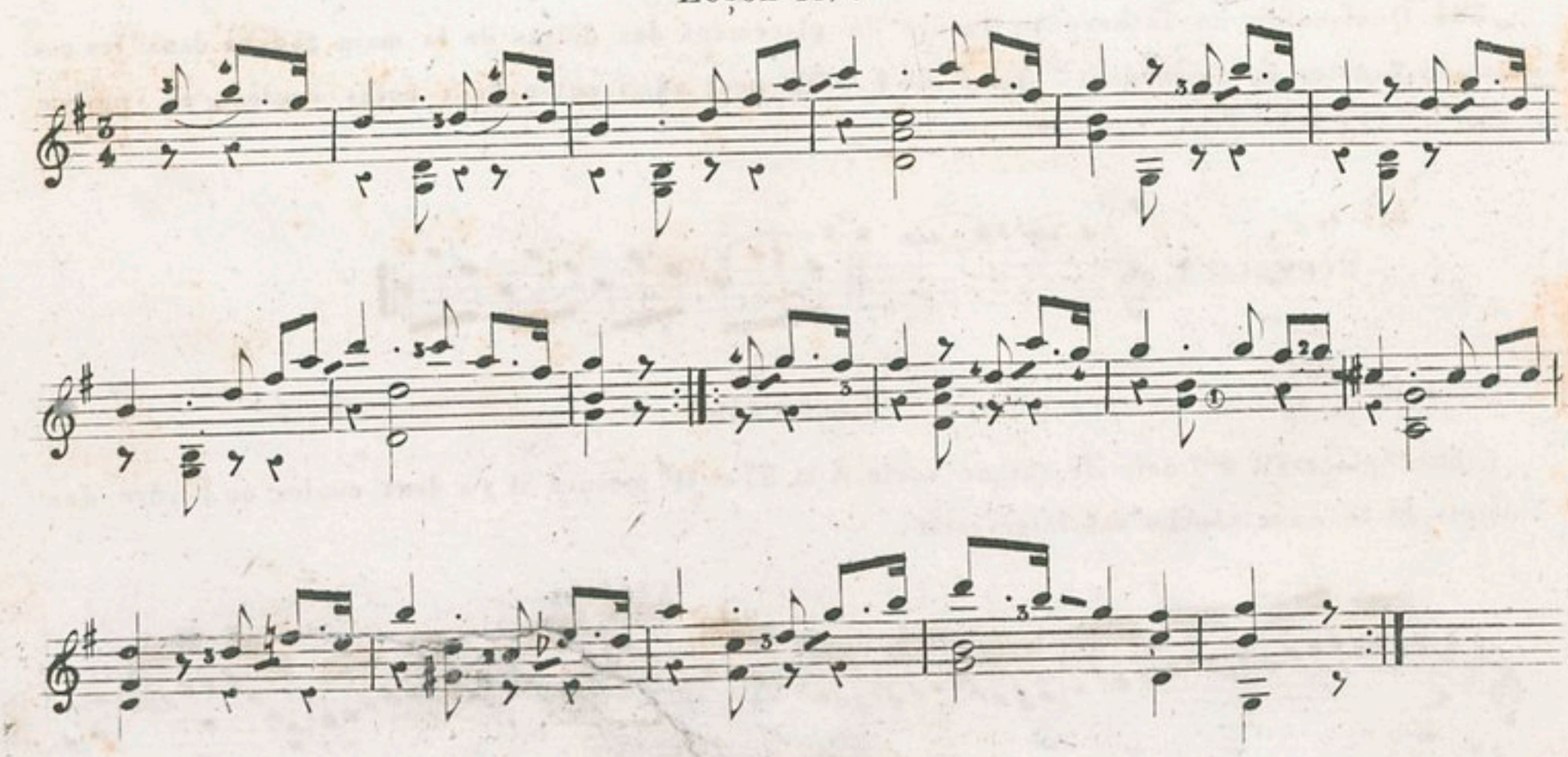
EXEMPLE 6.



Leçon 116.

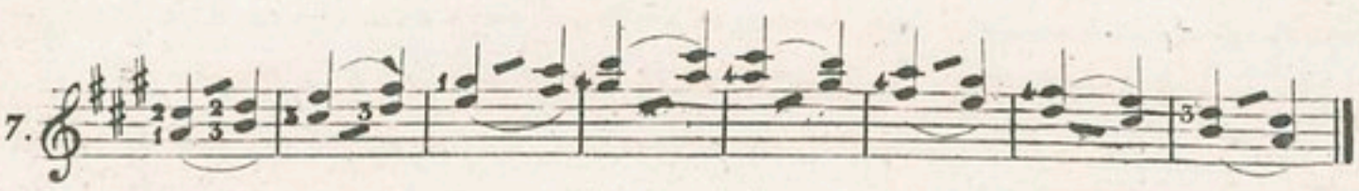


Leçon 117.

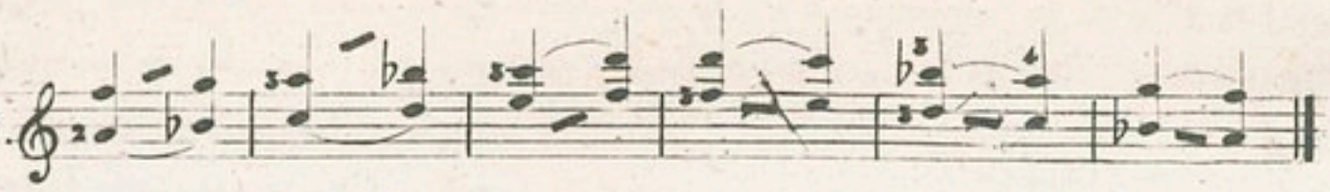


326. On peut aussi faire en coulé des séries de tierces (Ex. 7.) ou de sixtes (Ex. 8.) Ces coulés sont fort agréables, surtout quand on leur donne une partie de la douceur du glissé en les exécutant tels qu'ils sont marqués dans les deux exemples suivans.

EXEMPLE 7.



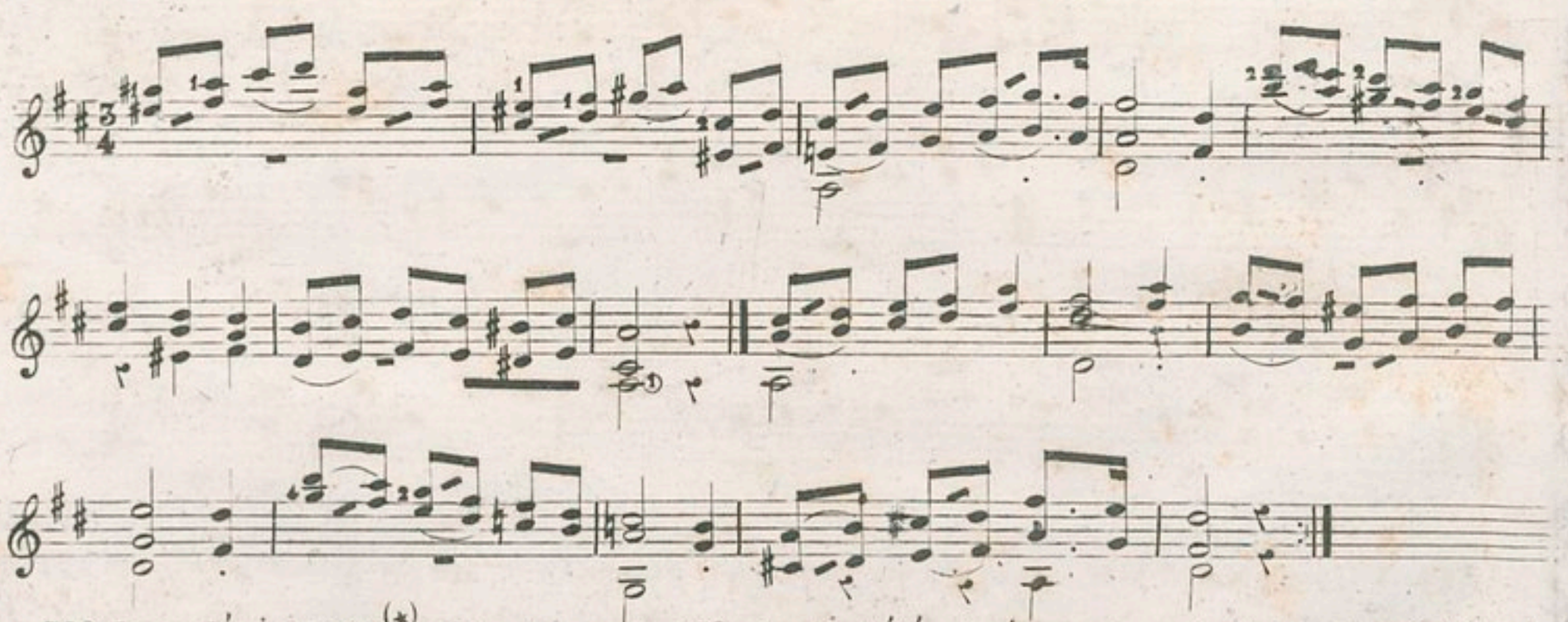
EXEMPLE 8.



On voit que l'un des doigts qui forment la 1re tierce ou sixte de chaque mesure glisse pour former une partie de la 2e.

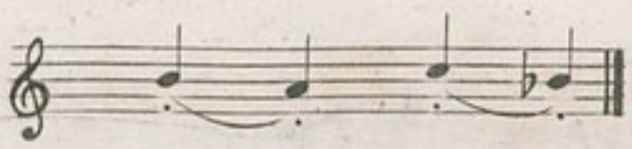
Leçon 118.

327. Lorsqu'on coule des tierces ou des sixtes il faut avoir le plus grand soin de donner autant de force au doigt qui presse la corde grave qu'à celui qui est posé sur la corde aiguë, sans quoi l'on n'entendrait pas également les 2 sons. Si les deux doigts qu'on y emploie doivent glisser, il n'est pas besoin de répéter le signe en haut et en bas.



328. Le coulé *impropre*(*) a lieu lorsque, la 1re note ayant été pincée par la main droite, la main gauche doit faire la 2e note sur une autre corde immédiatement plus grave. J'indique ce coulé en mettant un point sur chacune des notes embrassées par la courbe (Ex. 9).

EXEMPLE 9.



(*) C'est ce que quelques Auteurs appellent assez improprement *Écho*. (note du Traducteur)

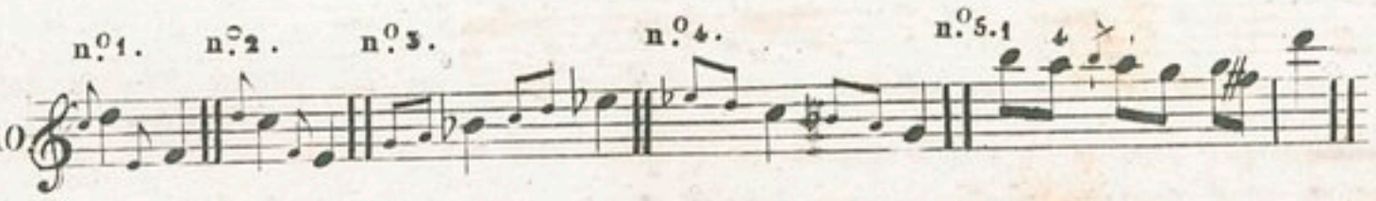
329. On donne ce nom à une petite note étrangère à l'accord et à la mesure, qu'on lie à la grande note aux dépens de laquelle on lui donne la valeur que représente sa figure. Il y en a de plusieurs espèces: l'appogiature *inférieure* est à un demi-ton au dessous de la grande note (Ex. 10. n°1.); l'appogiature *supérieure* est à un degré au dessus, et ce dégré sera d'un ton ou d'un demi-ton suivant la gamme (n°2); il y en a *de 2 notes au dessous* (n° 3) *et de deux notes au dessus* (n° 4).

Les accidens placés devant les appogiatures n'entraînent aucun effet sur les grandes notes des mêmes degrés ni sur leurs octaves.

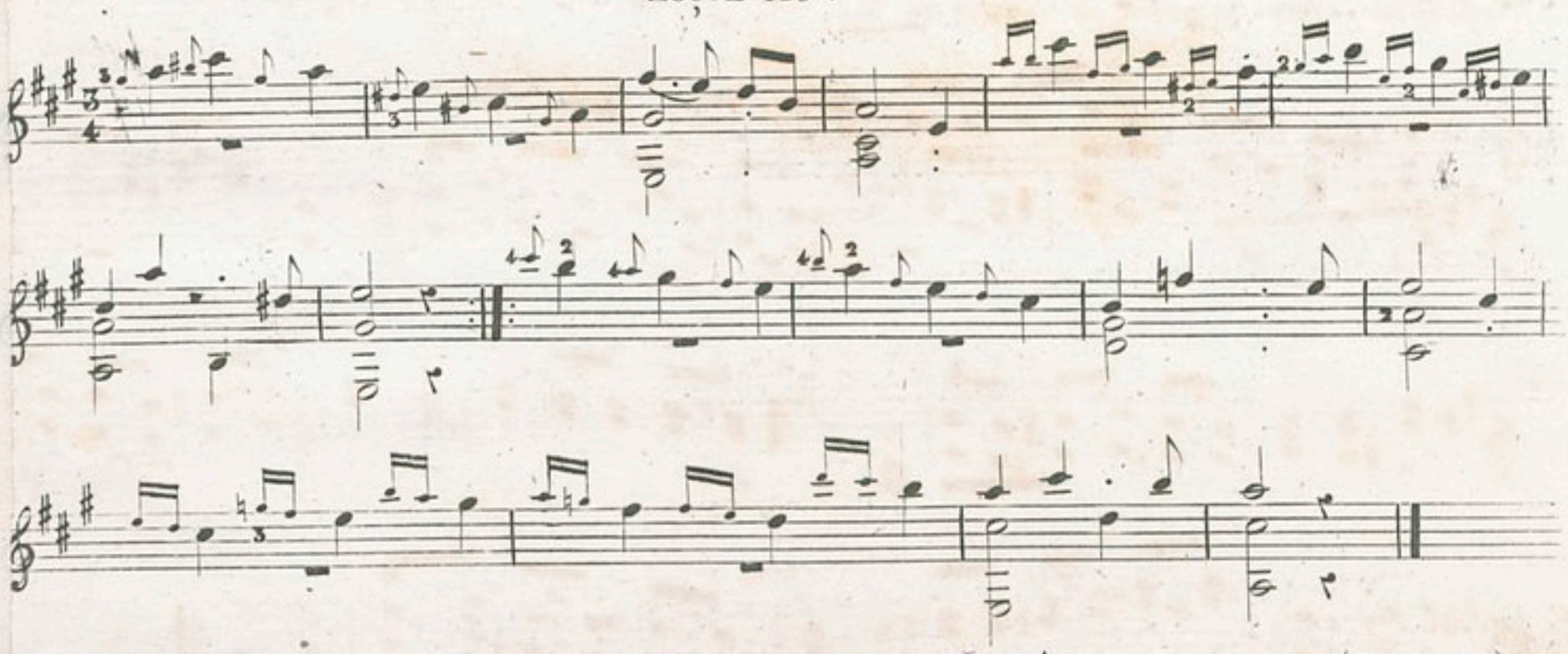
330. En géneral la 1re note de l'appogiature est seule pincée par la main droite; c'est la gauche seule qui fait les autres petites notes, s'il y en a, ainsi que la grande note, par les principes du coulé (Ex. 10. n°1, 2, 3, et 4).

331. Cependant il pourrait convenir, pour ne pas déranger la main dans un passage, de pincer avec deux doigts de la main droite l'appogiature simple et la grande note; alors on accentuerait les deux notes. Ex. 10. n° 5.)

EXEMPLE 10

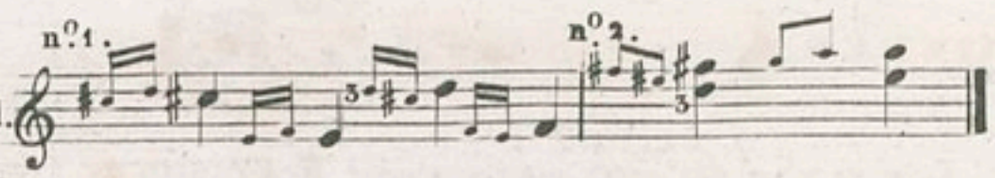


Leçon 119.

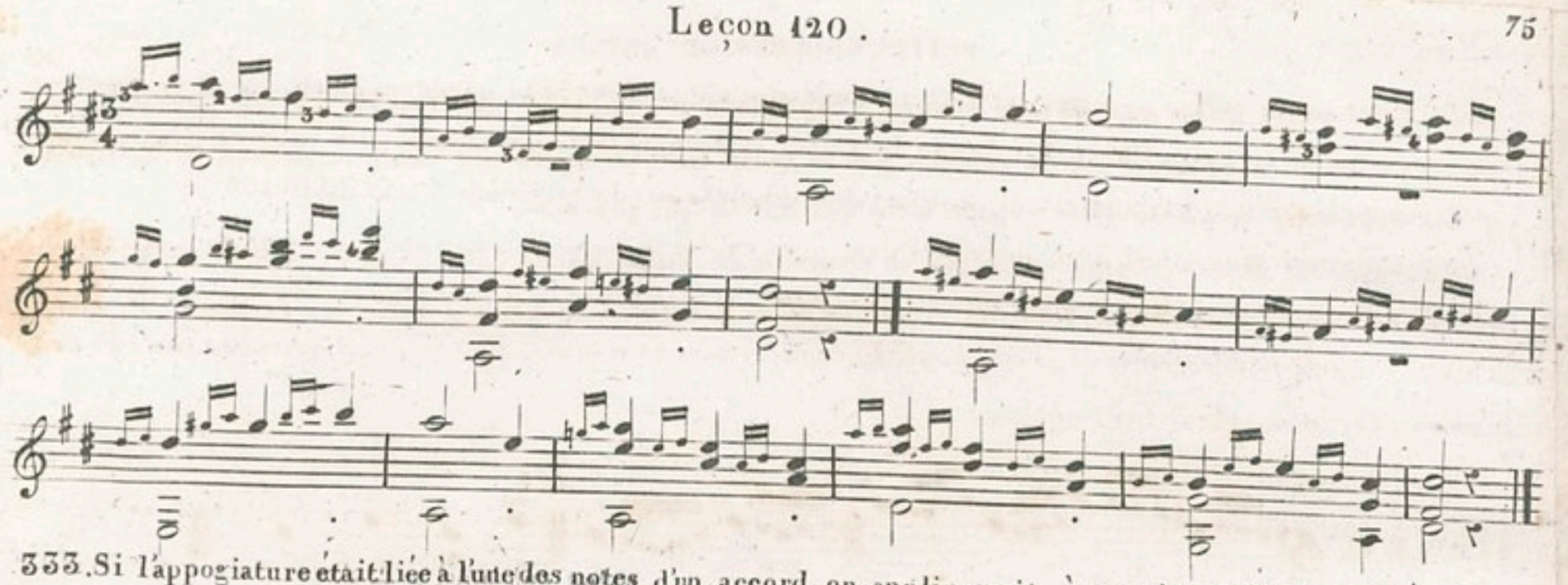


332. L'appogiature double commence quelquefois par le même son que la grande note (Ex. 11. n° 1). Si, sous la grande note à laquelle on lie l'appogiature, il y en avait une autre de même valeur, Ex. 10. n° 2.) on aurait soin de ne pas bouger le doigt qui tient cette dernière, afin de ne pas interrompre la vibration.

EXEMPLE 11.

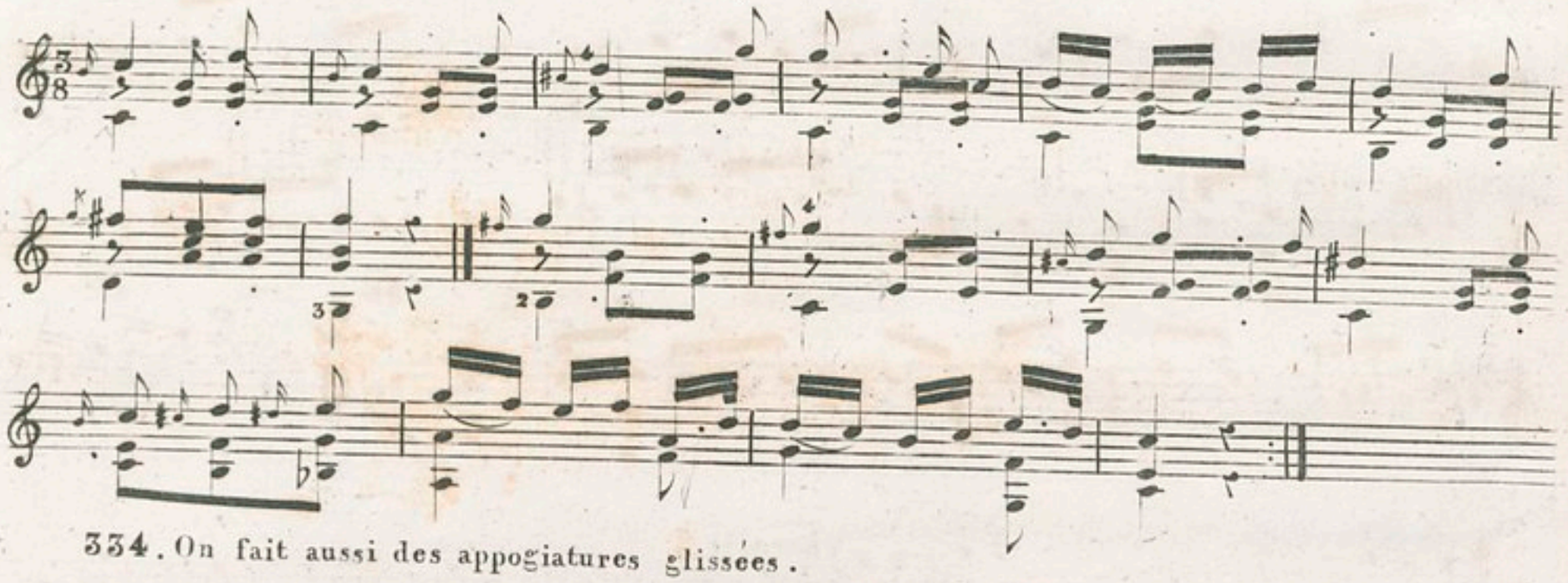


Leçon 120.



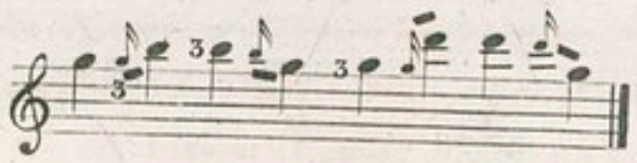
333. Si l'appogiature était liée à l'une des notes d'un accord, on appliquerait à tous les doigts employés la doctrine du § 332.

Leçon 121.

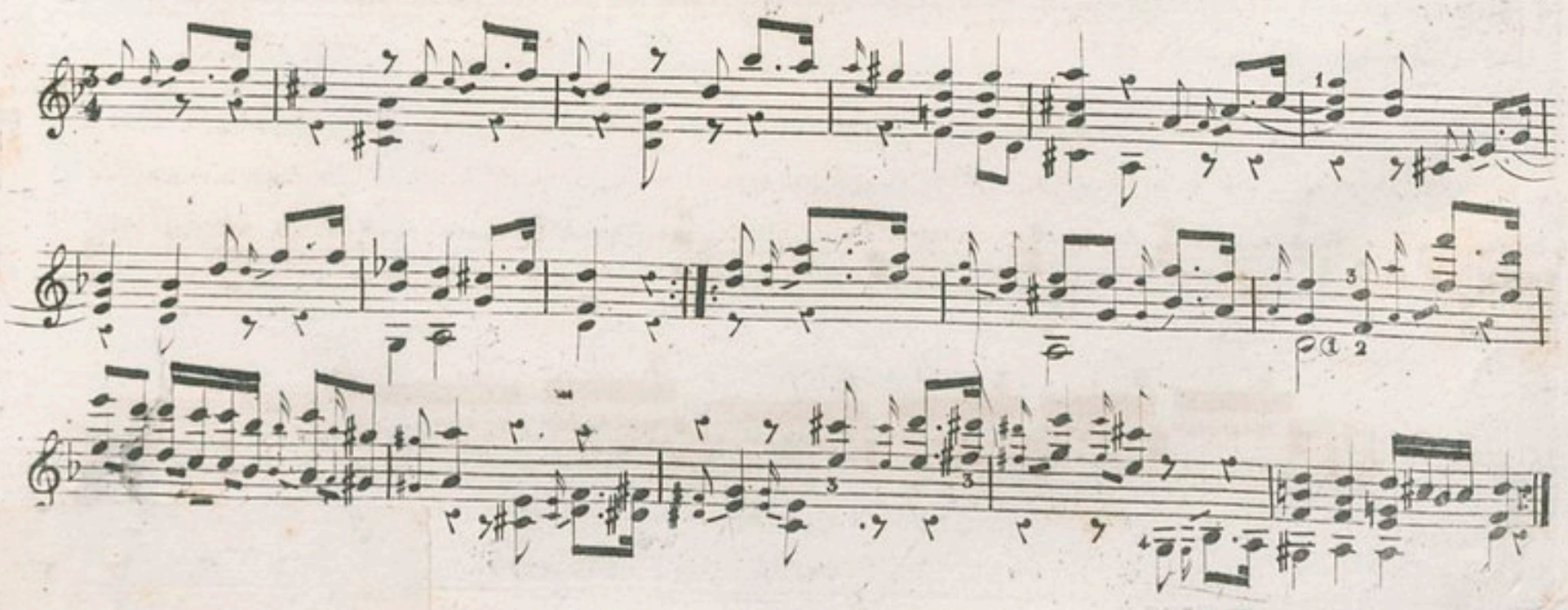


334. On fait aussi des appogiatures glissées.

EXEMPLE 12



Leçon 122.

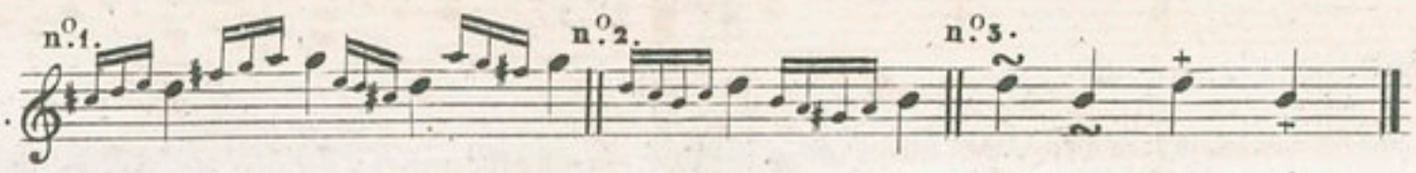


PETITS GROUPES, OU BRISÉS.

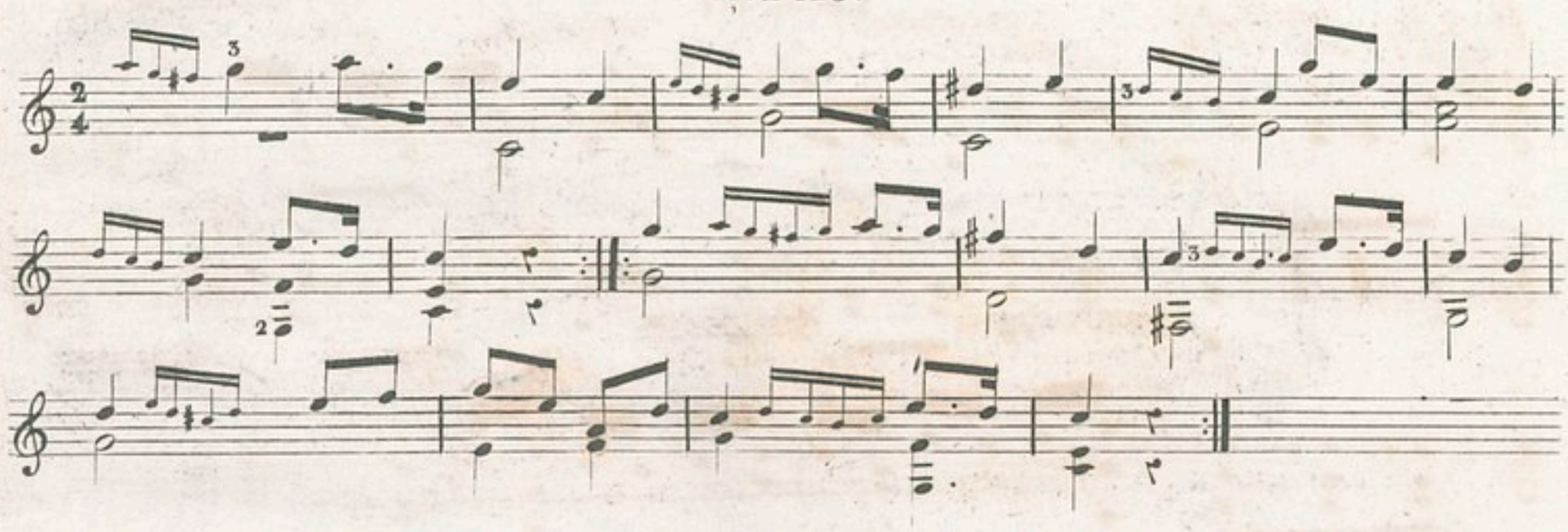
335. C'est ainsi qu'on nomme une espèce d'appogiature composée de trois ou quatre petites notes qui s'exécutent avec beaucoup de vitesse. par la main gauche, après une seule impulsion de la droite, et aux dépens de la valeur d'une grande note qui suit ou qui précède.

336. J'appelle *Brisé simple* celui qui se compose de l'appogiature inférieure et supérieure (Ex. 13. n°1); *double* celui de 4 notes (n°2). L'un des signes ~ ∾ ou + indique un brisé à faire sur la note qu'il affecte. (n° 3).

EXEMPLE 13.



Leçon 123.



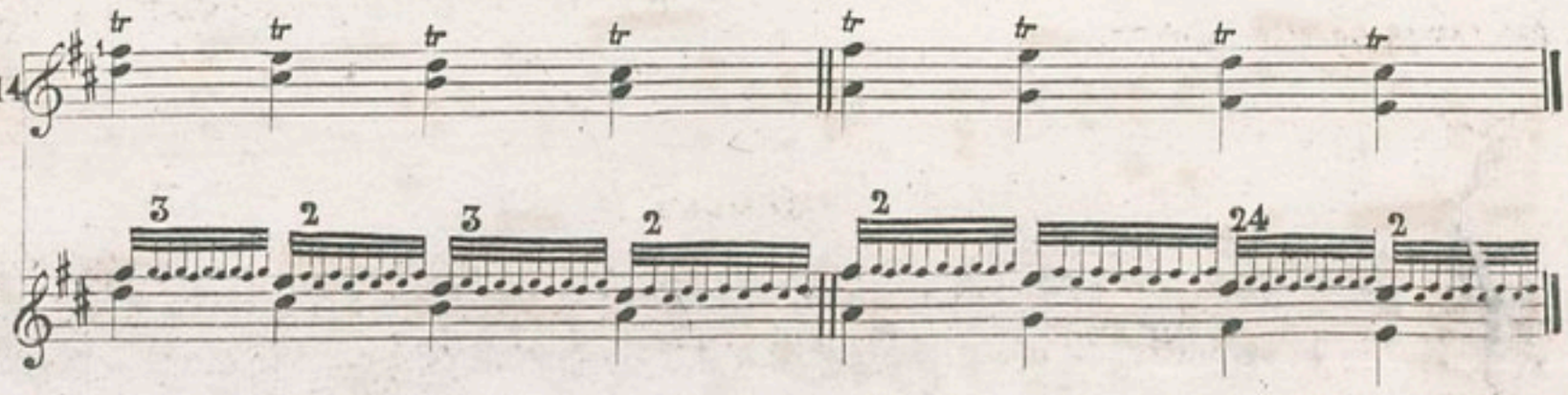
TRILL.

337. C'est un battement de 2 notes répétées plusieurs fois avec la plus grande vitesse; la main droite pince une seule fois la note marquée, la main gauche coule sur cette note son immédiate à l'aigu.

Le trill est bien exécuté lorsqu'on distingue bien clairement les deux sons qui le composent. Il est marqué par le signe *tr*. comme dans les exemples 14, 15, 16 et 17.

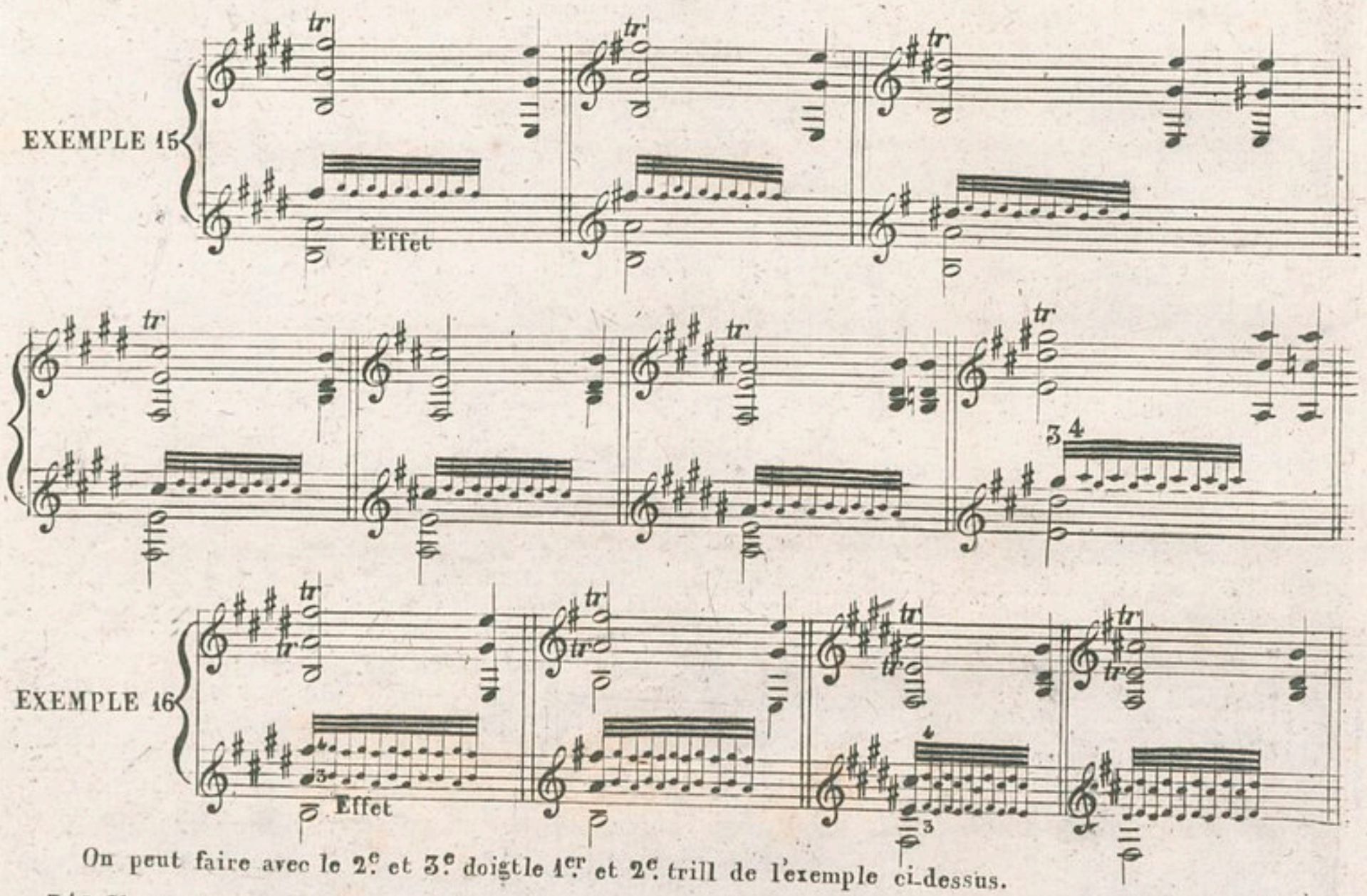
338. On peut faire le trill sur la note aiguë d'un intervalle de tierces ou de sixtes pendant que la note grave est soutenue (Ex. 14.)

EXEMPLE 14.



339. On peut aussi faire le trill *simple* sur une note (Ex. 15.) et le trill *double* sur deux notes. (Ex. 16.) d'un accord, pendant qu'on soutient la note ou les notes graves.

EXEMPLE 15

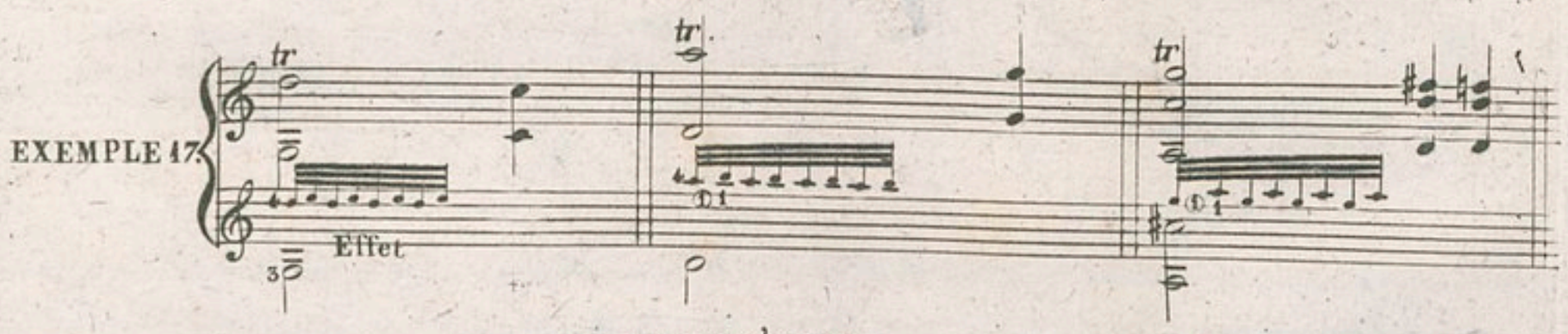


EXEMPLE 16

On peut faire avec le 2.e et 3.e doigt le 1.er et 2.e trill de l'exemple ci-dessus.

340. Il est bon de savoir que quelques Professeurs font le trill simple sur deux cordes différentes.

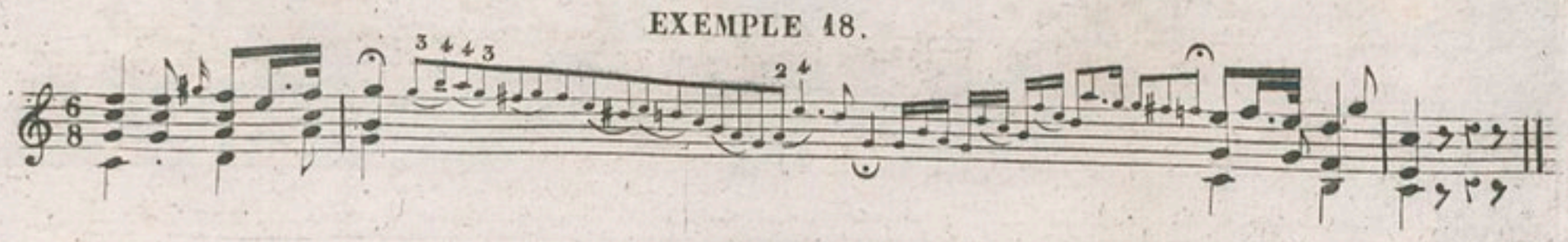
EXEMPLE 17.



POINT D'ORGUE.

341. Le point d'orgue au dessus d'une note suspend la mesure et permet d'ajouter *adlibitum* une ritournelle plus ou moins longue. Cette ritournelle se marque avec de petites notes; (Ex. 18.). L'orsqu'elle n'est pas écrite, c'est le goût qui doit l'inspirer.

EXEMPLE 18.



SONS ÉTOUFFÉS.

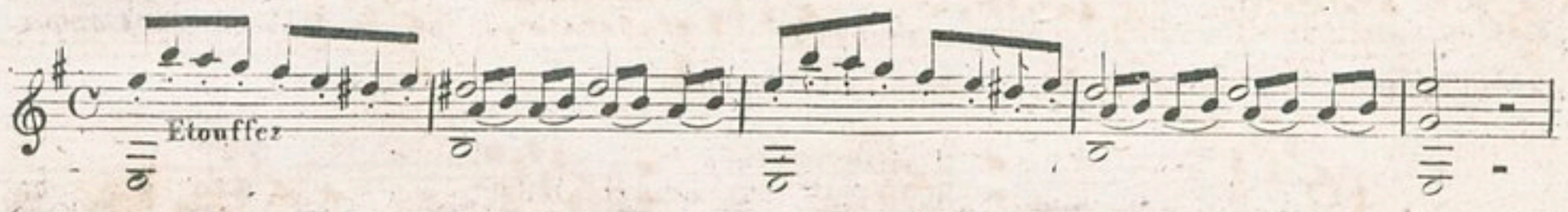
342. Il a été établi (Ex.15.) que pour faire cesser le son d'une corde il suffit d'interrompre ses vibrations. Pour obtenir cet effet il faut, si c'est sur une corde raccourcie, lever le doigt de la main gauche aussi-tôt que la droite a donné l'impulsion et, s'il s'agit d'une corde à-vide, appliquer légèrement un doigt quelconque de la main gauche sur cette corde sitôt après qu'elle est pincée.

343. On empêche aussi les vibrations en appliquant sur toutes les cordes le bord extérieur de la paume de la main droite; ce qui produit un son obscur.

344. Dans l'écriture on indique cet effet par le mot *Etouffez* et par des points sur toutes les notes où il doit avoir lieu.

Les sons étouffés employés à propos avant et après des notes soutenues forment avec elles un contraste qui produit de beaux effets.

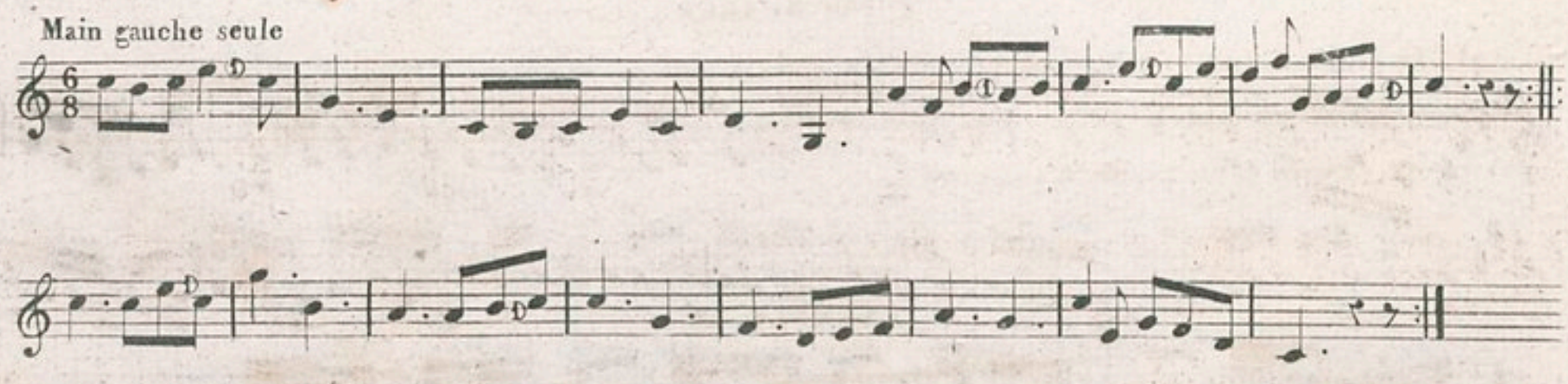
Leçon 124.



SONS PRODUITS PAR LA MAIN GAUCHE SEULE.

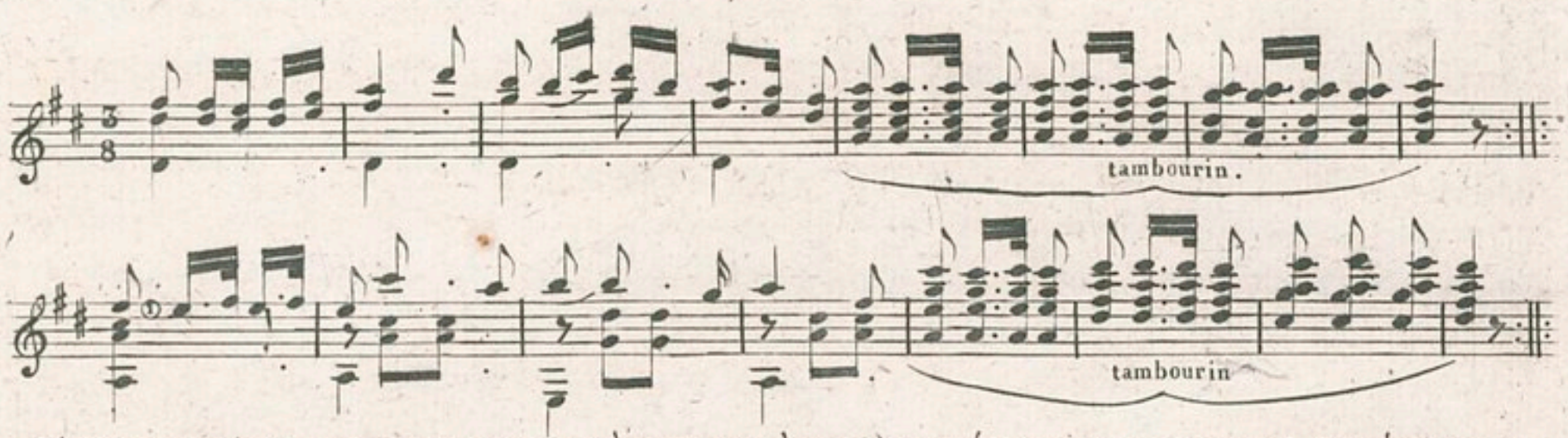
345. On peut produire des sons sans le secours de la main droite en laissant tomber avec force les doigts de la main gauche sur les cordes, comme si l'on fesait un coulé impropre (Ex.328); mais il faut éviter autant que possible le bruit qui résulterait de trop grands mouvemens, remplacer par des équi-sonnans les cordes à-vide, surtout si les notes sont de courte durée, et, lorsqu'on est forcé de s'en servir, ne les prendre qu'avec l'extrémité du doigt.

Leçon 125.



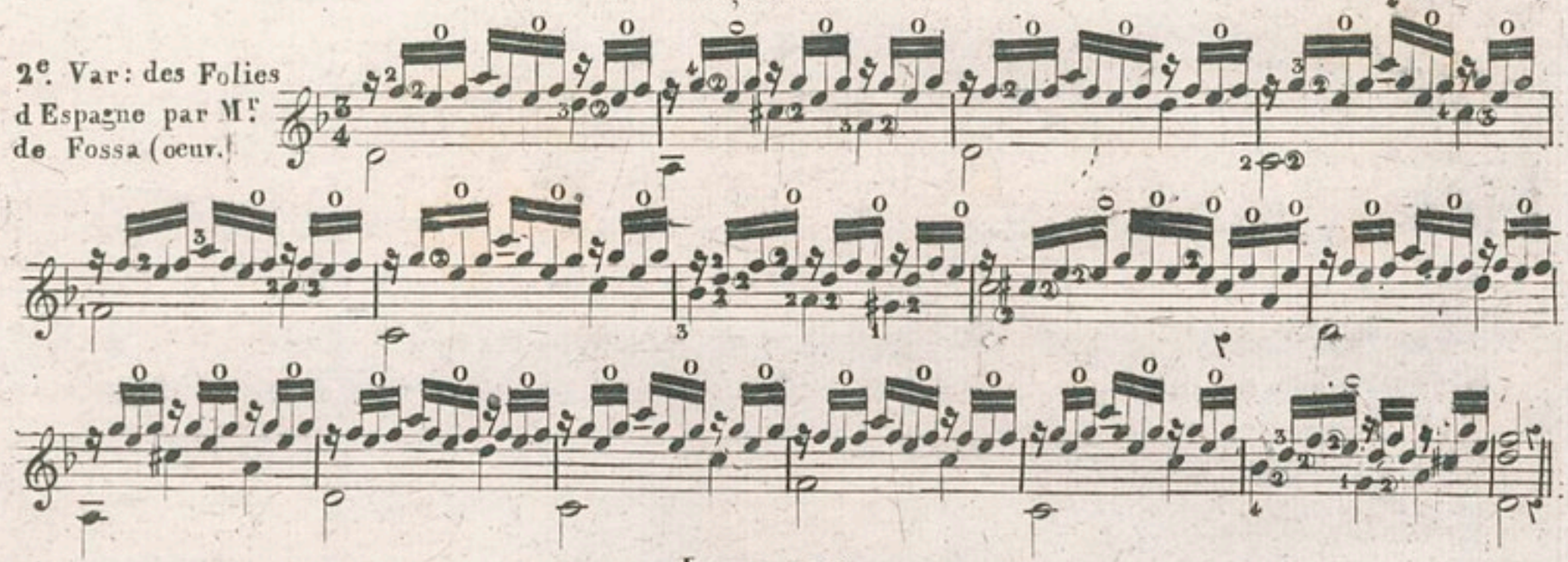
346. On imite le tambourin en frappant toutes les notes d'un accord près du chevalet avec l'index étendu de toute sa longueur, ou mieux encore avec le pouce; il est clair que la main droite doit se déplacer un peu à fin de tomber à angle droit sur les cordes et de les frapper toutes à la fois.

Leçon 126.



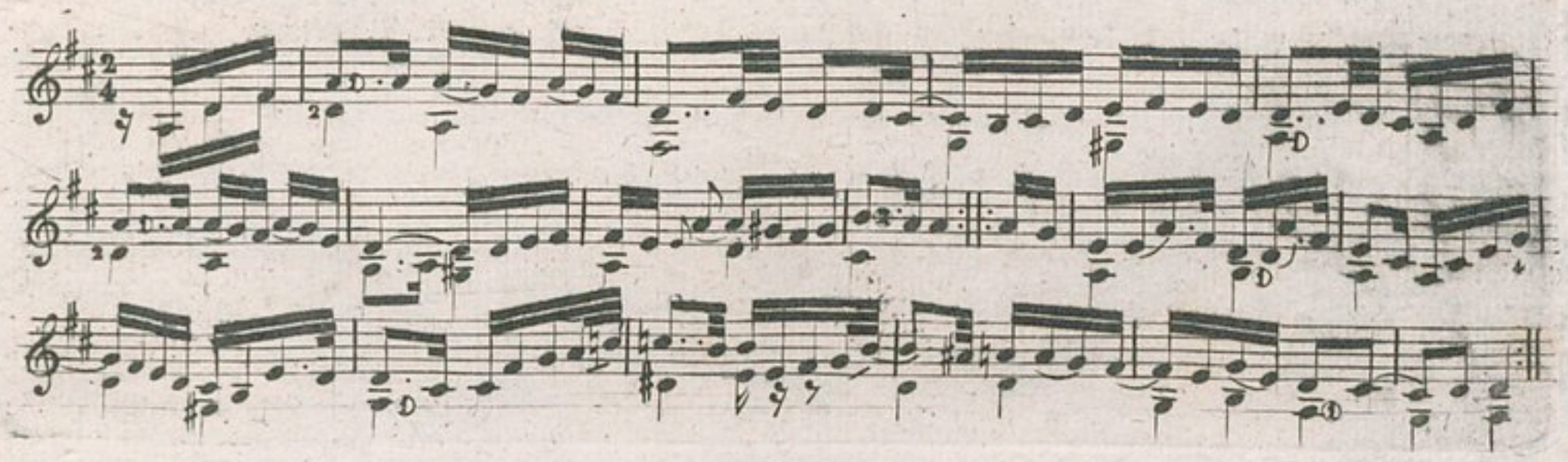
347. On introduit quelquefois avec succès une note à vide intermédiaire dans un accord formé assez en avant du sillet. (Les Espagnols donnent à cela un nom, *Campanelas*, qu'on pourait franciser par *Campanelles* puisque cette expression manque dans la langue française (Note du Traducteur.)

Leçon 127.



Leçon 128.

348 On peut produire un effet agréable qui imitera en quelque sorte le basson en jouant exclusivement sur les cordes filées et en les pinçant près du chevalet avec les trois premiers doigts, sans y employer le pouce.



SONS HARMONIQUES.

349. Une des beautés de la guitare consiste dans les *sons harmoniques* dont j'ai dit un mot au § 48. M. Fossa qui en a fait une étude particuliere a publié en tête de *l'ouverture du jeune Henri*, qu'il a arrangée pour deux guitares, le résultat de ses observations sous le titre de *Notice sur les sons harmoniques*. Je vais la lui emprunter presque en entier, car j'aurai à peine quelque chose à ajouter à ce qu'il a écrit sur cette matière. Il donne trois manières de produire cet effet sur la guitare: je les ferai connaître successivement.

350. 1re *manière*. Touchez légèrement une corde avec un doigt de la main gauche au dessus de certaines divisions (de la 7e touche par exemple) de manière à n'empêcher qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre; vous obtiendrez en pinçant cette note *un son harmonique*. Ces sons qu'on nomme aussi *flutés* à cause de leur douceur, sont fort différens pour le *timbre*, et en général pour le *ton*, de ce qu'ils seraient si le doigt s'appuyant tout à fait fesait porter la corde sur le manche.

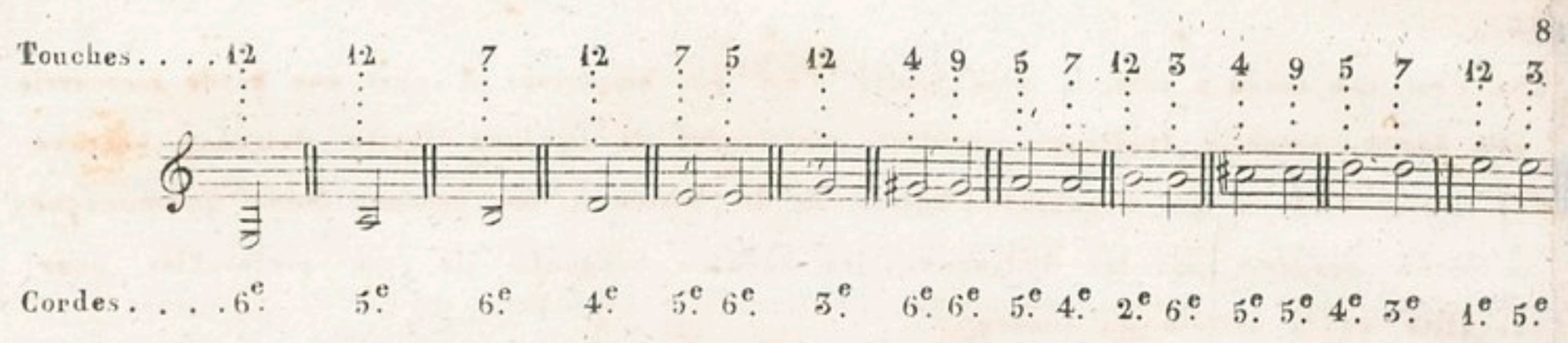
351. Les sons harmoniques, quant au *ton*, occupent sur la guitare une place distincte de celle assignée aux sons naturels à l'échelle chromatique générale du § 151 ainsi que le démontre M. de Fossa dans le tableau suivant.

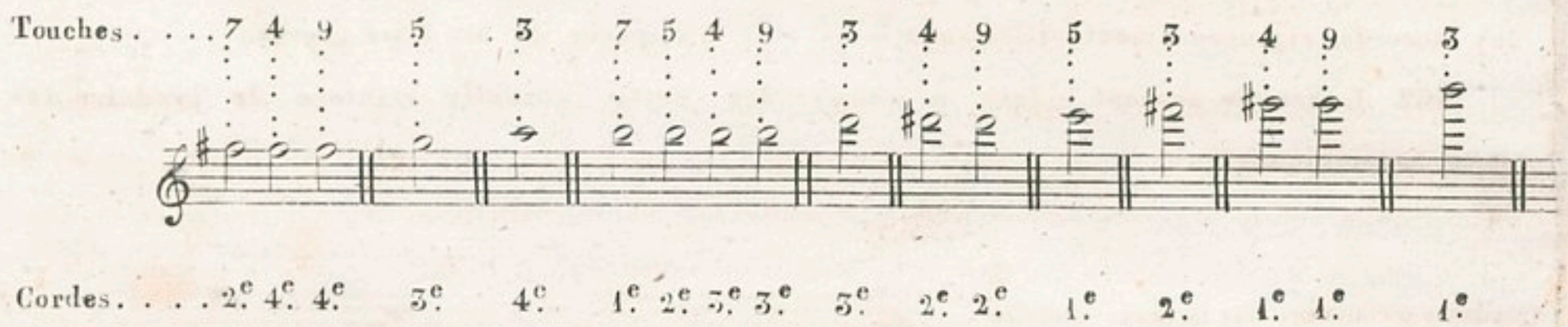
La 6e corde touchée en plein à la . .	12e touche	9e touche	7e touche	5e touche	4e touche	3e touche
donne . .	son octave	sa sixte majeure	sa quinte	sa quarte	sa tierce majeure	sa tierce mineure
touchée harmoniquement						
. donnera . .	son octave	la double octave de la tierce majeure	l'octave de la quinte	sa double octave	la double octave de la tierce majeure	la double octave de la quinte

352. La 12e touche est donc la seule qui donne le même *ton* que la corde soit touchée *en plein* ou *harmoniquement*.

353. De la 12e touche au chevalet on retrouve à des distances égales les mêmes sons harmoniques.

354. Entre les divisions des touches 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 et 11 il est possible de produire des sons harmoniques; mais les uns sont obscurs, les autres d'une fausse intonation; c'est pour cela que M. de Fossa ne les a pas compris dans l'échelle suivante qui présente ceux qu'on fait le plus habituellement sur la guitare.





355. Il est évident que les sons harmoniques ainsi notés sont toujours, pour le TON, à une octave au dessus des sons naturels représentés par les mêmes notes

356. L'échelle qui précède fait voir que chaque corde donne 6 sons harmoniques *clairs* du sillet à la 12.e touche.

357. Il manque à cette échelle beaucoup de notes de la gamme chromatique générale du § 151.

358. Les sons harmoniques ressortent mieux sur les cordes filées que sur celles de boyau et sur les cordes neuves que sur les vieilles.

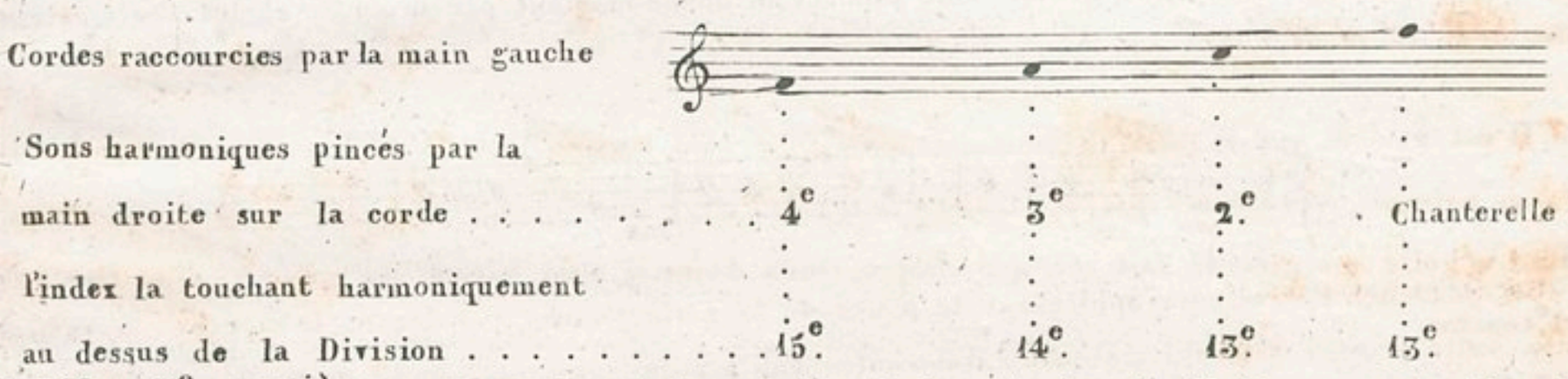
359. Si l'on n'a qu'un son harmonique à produire, on applique seulement le bout du doigt sur la corde; mais, s'il faut en faire deux au dessus de la même division, alors on fait une espèce de barré avec l'un des doigts de la main gauche.

360. 2.e *manière*. Elle a l'avantage de donner tous les sons de l'échelle chromatique. En partant du principe que la corde à-vide a son octave harmonique à la moitié juste de sa longueur, l'Auteur en a inféré que la corde raccourcie l'aurait de même au milieu de sa longueur respective, comme cela arrive réellement; par exemple, l'octave harmonique du *fa* sous-grave se trouvera au dessus de la 13.e division; celle de son voisin fa♯ au dessus de la 14.e ainsi de suite. Alors, puisque la main gauche doit être employée à raccourcir la corde, il ne s'agit plus que de faire avec la main droite seule les deux opérations de la 1.re manière, celles de toucher la corde harmoniquement et de la pincer en même tems. Pour cela il faut rapprocher la main droite du manche et la tourner un peu, en élevant bien le poignet, de manière que le bout de l'index allongé de toute sa longueur et le bout du pouce, qui doit laisser entre lui et l'index le plus d'espace possible, portent sur la même corde. Dans cette disposition le pouce pince la corde au même instant que l'index, placé au dessus de la division qui partage exactement la longueur de la partie vibrante, la touche harmoniquement.

Si c'est une corde à vide, la main gauche n'est pas employée; si c'est une corde raccourcie elle doigte comme à l'ordinaire, pendant que l'index de la main droite doigte à l'octave au dessus. C'est ce qui a engagé l'Auteur de la Notice à les nommer *Sons harmoniques à double doigter* pour les distinguer des autres auxquels ils sont préférables pour l'égalité et la netteté du timbre.

361. La seule chose qu'on ne peut pas faire en sons harmoniques de la 2e espèce c'est des accords rigoureusement simultanés; mais rien n'empêche de les faire arpégés

362 L'exemple suivant aidera à comprendre cette nouvelle manière de produire des sons harmoniques.



362. 3e. *manière*, en y employant deux doigts de la main gauche. Voici comment elle est expliquée par l'Auteur: "La main gauche perpendiculaire devant les cordes, le pouce baissé autant que possible, appuyez fortement l'index sur une corde et à une division quelconque, de manière seulement à pouvoir assez allonger le petit doigt pour toucher légèrement cette corde au dessus de la 5e touche en avant: vous produirez un son harmonique double octave du générateur. Si, sans cesser d'appuyer l'index, vous reculez le petit doigt d'une touche, vous aurez la double octave de la tierce majeure du son générateur; encore d'une touche, vous aurez la double octave de sa quinte. C'est ainsi que le *fa* pris sur la 5e corde à la 8e touche donne au dessus de la 13e 12e et 11e sa double octave harmonique, celle de sa tierce majeure et celle de sa quinte, par la raison que la 5e 4e 3e touches à partir du sillet ont donné de pareils intervalles harmoniques par rapport à la corde à vide. Il est clair que ces sons harmoniques ne peuvent être obtenus qu'en plaçant l'index assez en avant du manche pour que le rétrécissement des touches donne la possibilité de saisir l'intervalle de six qui doivent être contenues du 1er au 4e doigt. Le timbre en est d'ailleurs faible, peu sonore: en un mot le résultat n'offrirait qu'un très-mince dédommagement de la peine qu'on aurait eue à vaincre la difficulté."

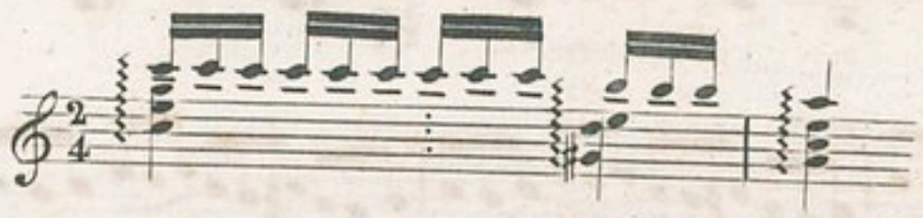
364. Les sons harmoniques sont indiqués dans l'écriture par l'abréviation *arm.* On y a ajouté jusqu'à ce jour des chiffres pour désigner le doigt ou la touche; mais, lorsque la gamme harmonique du § 354. sera généralement répandue, tout chiffre deviendra superflu, à moins qu'on ne veuille indiquer de prendre un son harmonique sur telle corde au lieu de son équisonnant sur telle autre: car il y a aussi des équisonnans harmoniques, comme on l'a pu voir à la gamme citée. Si l'indication *harm.* portait sur des notes non comprises dans cette gamme il faudrait les faire *à double doigter*, c'est à dire de la seconde manière.

365. Je ne donne pas d'exemple de sons harmoniques; je crois la matière épuisée par tout ce qui précède: on a du y puiser l'instruction nécessaire pour tout exécuter en ce genre.

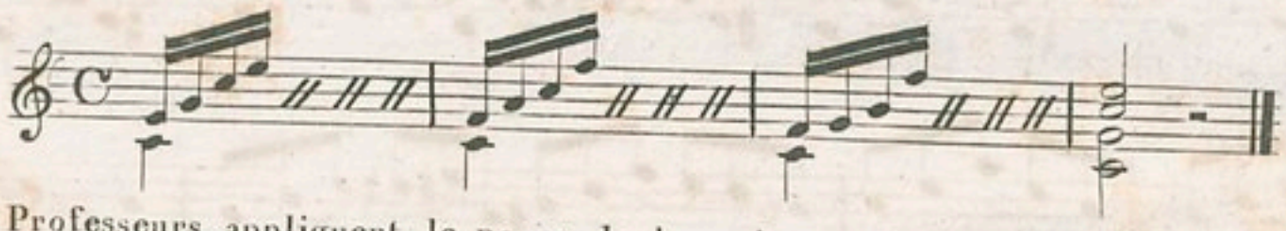
CHAPITRE V.

DIVERS GENRES D'EXÉCUTION.

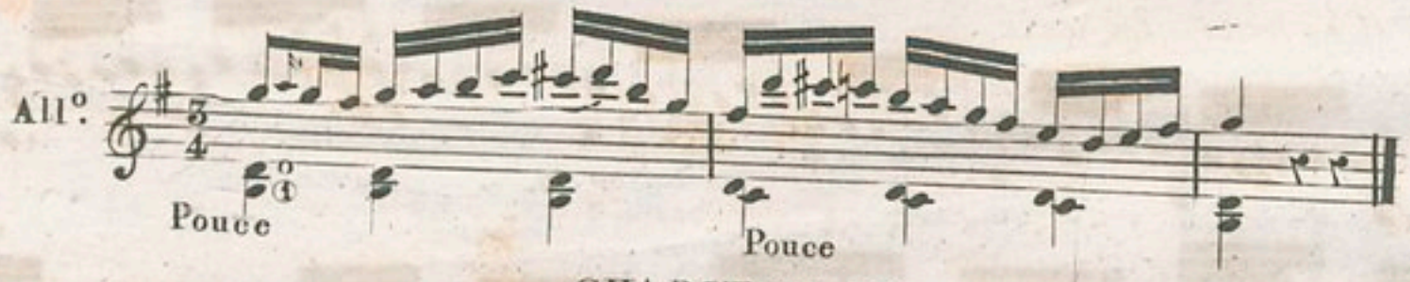
366. Le signe ⁝ devant les accords, dans tout passage analogue à l'exemple suivant, indique que le pouce seul de la main droite doit passer brusquement sur toutes les cordes du grave à l'aigu de l'accord. Cela produit une espèce de roulement qui fait entendre l'une après l'autre, mais presque au même instant toutes les cordes; il est plus facile de le bien faire quand on joue sans ongles.



367. Il sera également plus commode, lorsqu'on ne pince pas avec l'ongle, d'exécuter l'arpège suivant à cinq notes dont les deux plus graves sont pincées au même moment par le pouce, et les trois autres par le 1er 2e et 3e doigt.



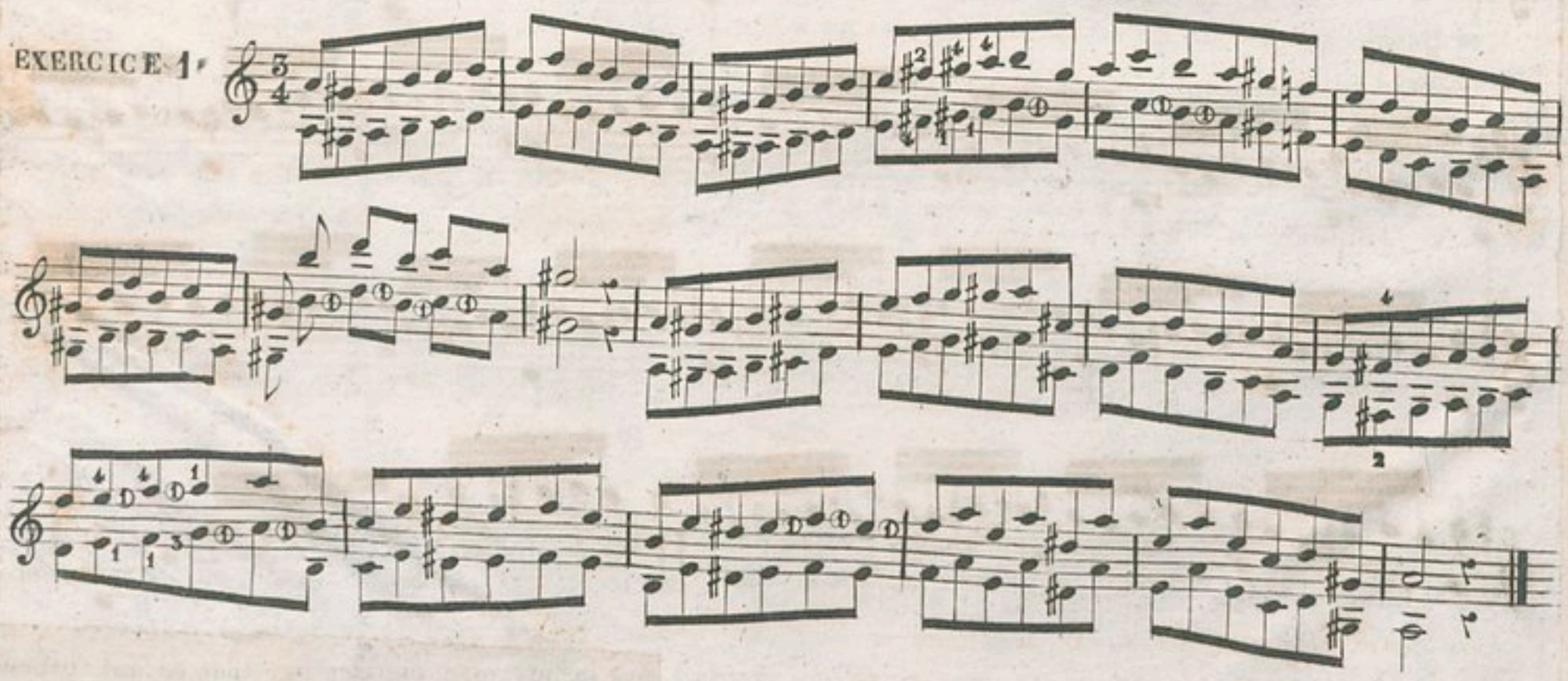
368. Quelques Professeurs appliquent le pouce de la main gauche par dessus le manche sur la 6e cord à la verité il serait difficile d'exécuter d'une autre manière des passages dans le genre des deux mesures ci-après.



CHAPITRE VI.

EXERCICES POUR DONNER DE L'AGILITÉ AUX DEUX MAINS.

EXERCICE 1.



2.e

3.e

13.e

Pincez la basse avec le pouce et les autres cordes de l'arpège avec le 1.er 2.e et 3.e doigt alternativement

14.e

DEUXIÈME SECTION.

EXPLICATION DES ACCORDS.

Pour étudier avec fruit le diapason de la Guitare, instrument à plusieurs parties comme nous l'avons dit, il est indispensable de connaître la nature des accords, la manière de les former et leur localité. Plus l'élève aura acquis de connaissances sur cette matière importante, plus il profitera des Études de la Section suivante qui doivent compléter son instruction pratique.

CHAPITRE I.

INTERVALLES ET RENVERSEMENS.

369. Nous avons vu (§. 49) ce que c'est qu'un intervalle et que les intervalles *composés* ne sont (§. 90) qu'une modification des intervalles simples.

370. Les notes de la gamme se désignent par les noms génériques de *Tonique*, *Seconde*, *Tierce* ou *Médiante*, *Quarte* ou *Sous-dominante*, *Quinte* ou *Dominante*, *Sixte*, *Septième* ou *Sensible*.

371. Les intervalles peuvent être *majeurs*, *mineurs*, *augmentés* ou *diminués*. Il a été question des deux premiers au § 87; on a vu qu'un semiton *ajouté* à un intervalle *mineur* le rend *majeur*, *retranché* d'un intervalle *majeur* le rend *mineur*. Maintenant il nous reste à dire qu'un semiton ajouté à un intervalle majeur le rend *maxime* ou *augmenté*, retranché d'un intervalle mineur le rend *minime* ou *diminué*.

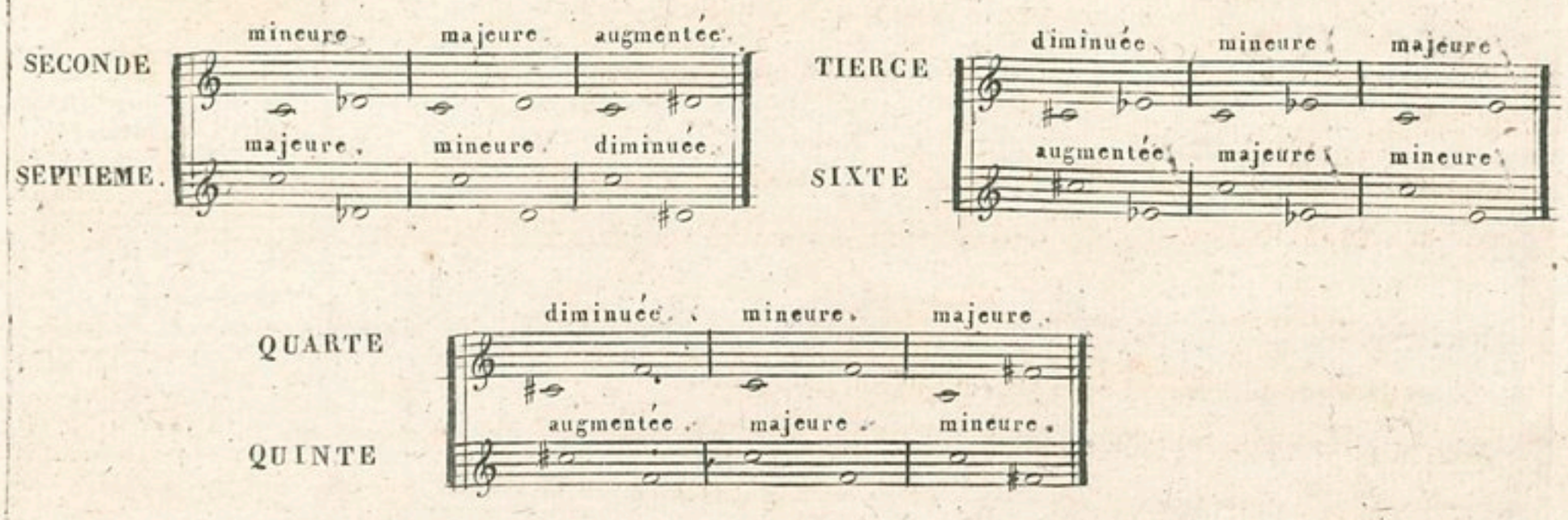
372. Si de deux notes formant entr'elles un intervalle quelconque on fait monter l'inférieure ou descendre la supérieure à son octave, il en résulte un second intervalle qu'on appelle *renversement* du 1er et qui n'est autre chose que le complément de ce qui manquait à celui-ci pour arriver à l'octave. En effet le complément de *DO SI* est *SI do*.

373 Deux règles très-importantes découlent de ce principe.

1°. Le renversement de la	SECONDE	produit la	SEPTIÈME	et réciproquement.
	TIERCE	- - - -	SIXTE	
	QUARTE	- - - -	QUINTE	

2°. Le renversement d'un intervalle	MAJEUR	produit un intervalle	MINEUR	et réciproquement.
	AUGMENTÉ	- - - -	DIMINUÉ	

EXEMPLE 1.er



374. Nous avons vu (§ 268) que l'union des intervalles forme des accords; il faut savoir maintenant qu'il y a des intervalles *consonans* et *dissonans*. Les intervalles *consonans* sont ceux qui se trouvent dans l'accord parfait ou ses renversemens; tous les autres intervalles sont dissonans.

CHAPITRE II.

ACCORD PARFAIT, SA LOCALITÉ SUR LA GUITARE.

ARTICLE 1.

1 Accord Parfait et ses renversemens.

375. On nomme *accord parfait* l'union de deux intervalles le 1.er de *tierce*, majeure ou mineure, le second de *quinte majeure* (Ex. 2. n.º 1.) Cet accord se forme sur la 1.re note de la gamme, aussi lui donne-t-on le nom *d'accord de tonique*.

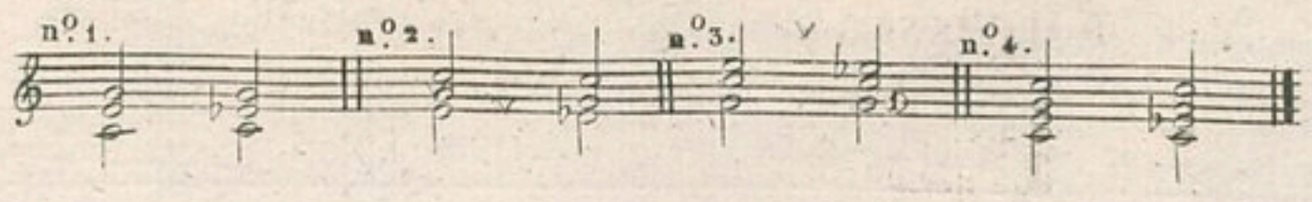
376. Cet accord est susceptible de deux renversemens qui produiront deux autres accords avec des intervalles distincts. Si l'on fait monter le *do* à son octave (Ex. 2. n.º 2.) on aura un accord de tierce et sixte, majeures ou mineures. Si l'on transporte ensuite le *mi* à son octave (n.º 3.) il résultera un accord de quarte mineure et de sixte majeure ou mineure. De ces trois accords le 1.er est *direct*, les deux autres sont *renversés*; les 3 accords sont *consonans*.

377. Pour distinguer les deux renversemens nous nommerons, *mi sol do* accord de tonique *tierce à la basse* et *sol do mi* accord de tonique *quinte à la basse*.

378. La basse d'un accord direct se nomme *basse fondamentale* (il est plus correct de dire note *fondamentale*). On a donné à la note grave d'un accord renversé le nom de *basse chantante, jouante*, ou *continue* (Grétry Méthode de Prélude)

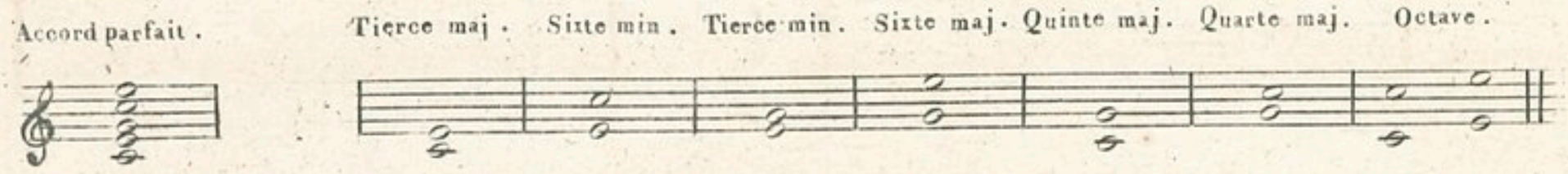
379 On peut ajouter à l'accord parfait l'octave de la Tonique; alors je l'appelle *complet* (Ex. 2. n.º 4.)

EXEMPLE 2.



380. On trouve dans l'accord parfait ou ses renversemens les intervalles que présente l'exemple suivant.

EXEMPLE 3.



381. Observez que les tierces et sixtes qui sont majeures dans le mode majeur deviennent mineures dans le mode mineur, et réciproquement.

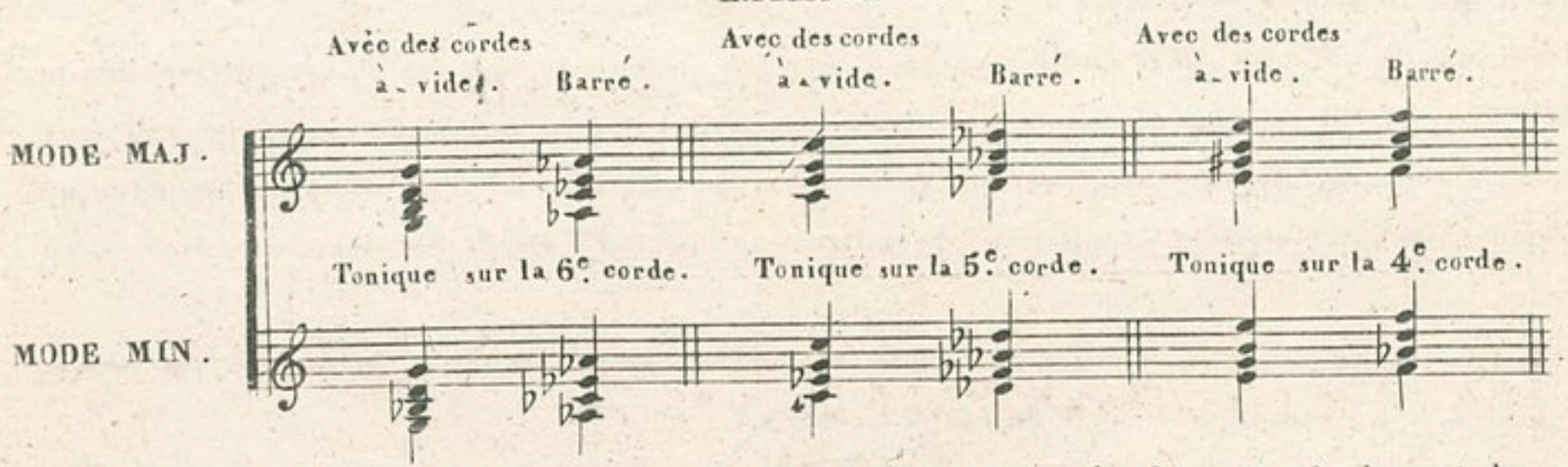
382. Sont dissonans tous les intervalles qui ne sont pas contenus dans l'accord parfait, tels que secondes et 7.es majeures ou mineures, quartes majeures, quintes mineures et tous les intervalles augmentés ou diminués.

Article 2.me Positions de l'accord parfait dans chaque Ton.

383. La guitare donne, pour chaque Ton, dans toute l'étendue du manche, cinq manières de faire l'accord parfait qui exigent cinq POSITIONS différentes, c'est-à-dire (§. 268) cinq manières de placer les doigts de la main gauche. La base de chaque Position est formée ou par le sillet ou par le barré.

384. Je divise les Positions en *Complètes* et *moyennes*. J'appelle *Position complète* celle qui contient un accord direct complet (§. 379) c'est-à-dire de tonique, tierce, quinte et octave de suite. Il y en a trois, qui ont la Tonique sur la 4.e, sur la 5.e ou sur la 6.e corde. (+)

EXEMPLE 4.

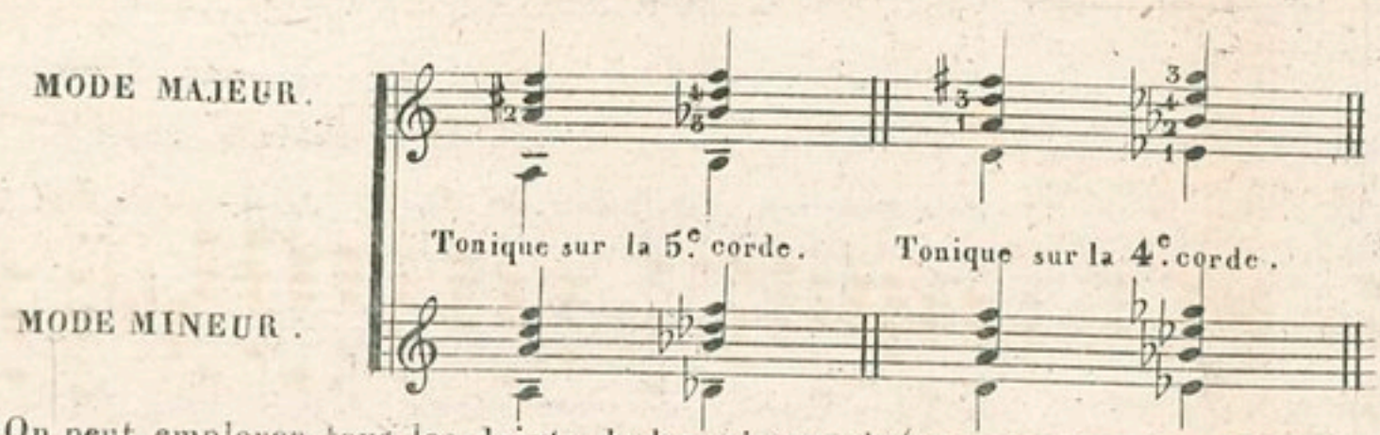


385. Les derniers accords de chaque subdivision de cet exemple donnent absolument les mêmes intervalles que les premiers et sont par conséquent de même nature, comme on s'en convaincra si, après avoir fait l'un des deuxièmes accords, on porte la main gauche en arrière sans déranger la position relative des doigts, de manière à barrer derrière le sillet; la différence de doigter consiste en ce que trois cordes qui sont à-vide dans les premiers (la 5.e la 3.e et la chanterelle) emploient dans les derniers l'index de la main gauche pour remplacer le sillet. Il suit de là une observation importante, c'est qu'à l'exception des trois accords ci dessus avec des cordes à-vide, tous les autres appartenant aux 12 toniques majeures ou mineures se font au moyen d'une Position semblable, mais à des touches différentes.

(+) La Position complète avec la Tonique sur la 5.e corde est susceptible d'une modification dans son doigter, comme on le verra à l'Appendice aux suspensions de l'harmonie.

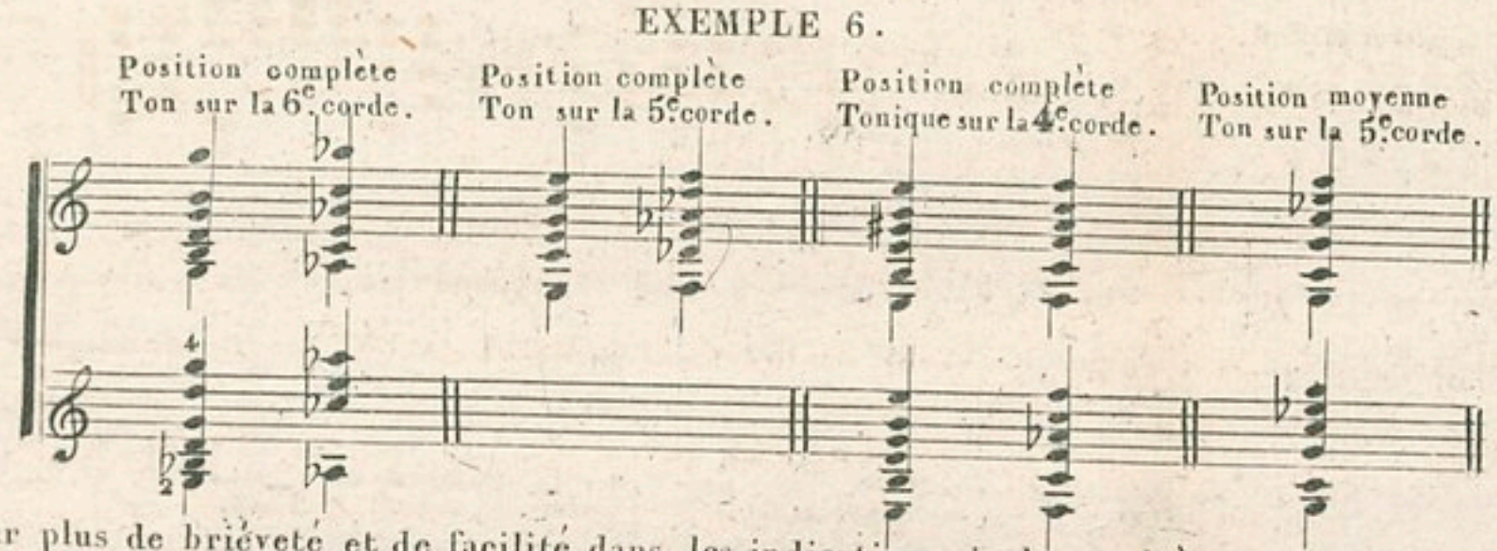
386. Je donne à deux Positions le nom de *moyennes* 1.° parceque les quatre notes de l'accord parfait complet ne s'y suivent pas dans leur ordre naturel; 2.° parceque sur la même basse on forme un accord de 7.e de dominante (dont je parlerai bientôt) qui sert de *moyen* pour passer à deux positions complètes d'un autre Ton (§ 403).

EXEMPLE 5.

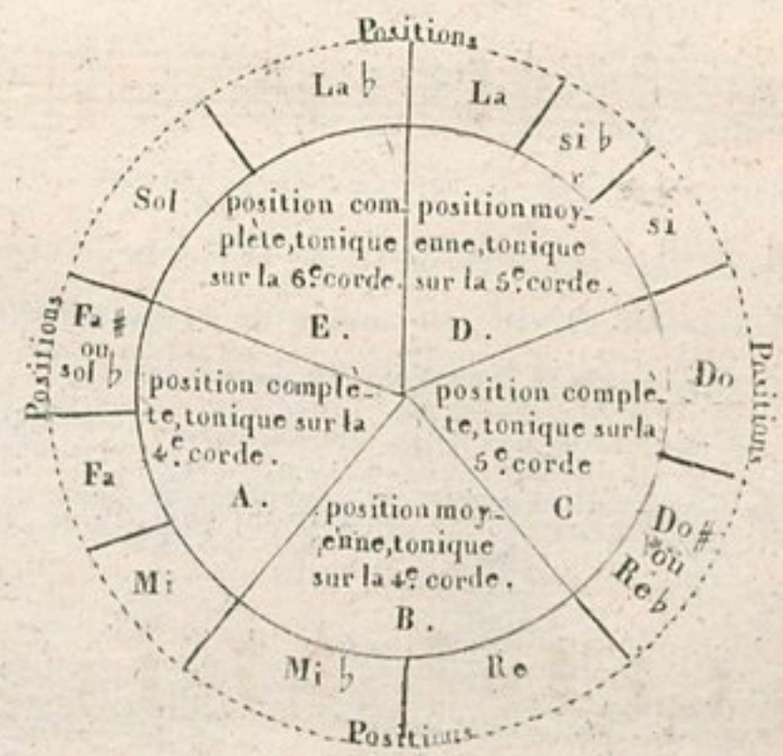


387. On peut employer tous les doigts de la main gauche (au moins dans le mode majeur) aux trois positions complètes et à la position moyenne dont la tonique est sur la 5.e corde; il en résultera un accord de 6 notes.

EXEMPLE 6.



388. Pour plus de brièveté et de facilité dans les indications je donnerai à chaque Position le nom de la lettre qui lui est affectée dans le cercle ci dessous, lequel présente en outre l'ordre invariable dans lequel ces Positions se succèdent dans chaque Ton. Par exemple l'ordre des cinq Positions est pour le ton de Do: C, D, E, A, B; pour le ton de *Fa*: A, B, C, D, E;

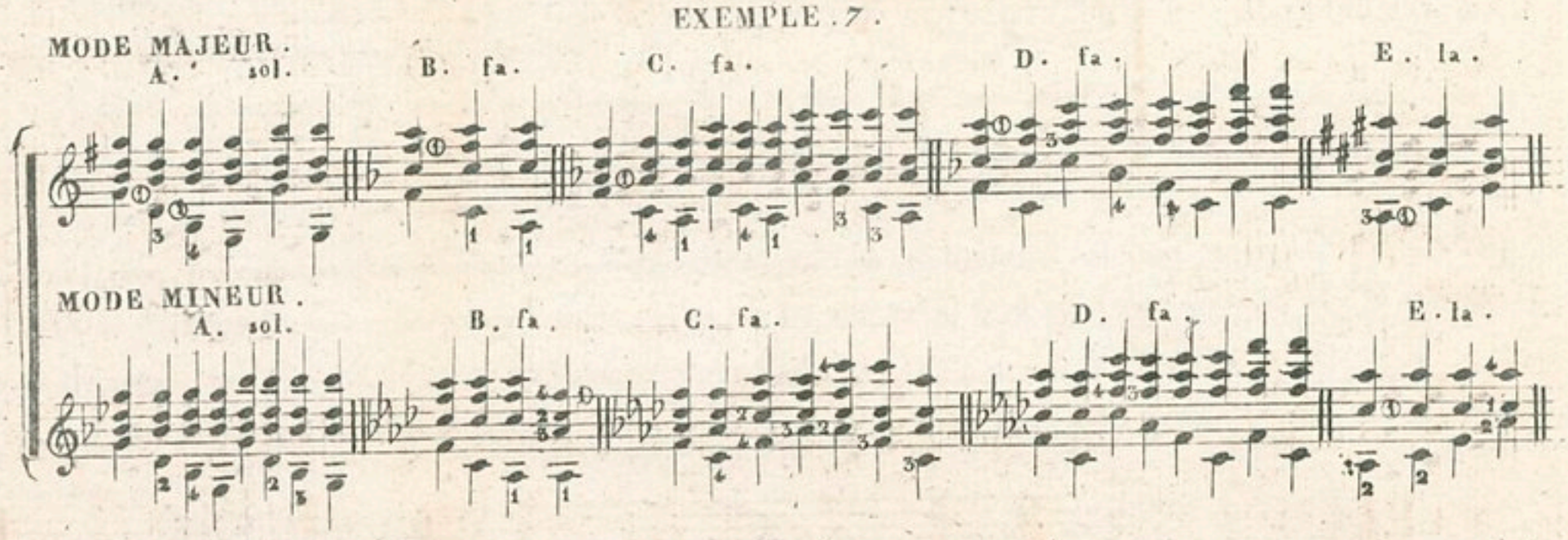


389. Remarquez que la tonique se prend par le 3e. doigt à la Position A, par le 1er aux Positions B et D, et par le 4e aux Positions C et E.

390. Les lettres A, B, C, D, E au dessus de la portée me serviront à indiquer la Position; j'y ajouterai au besoin le nom de la tonique.

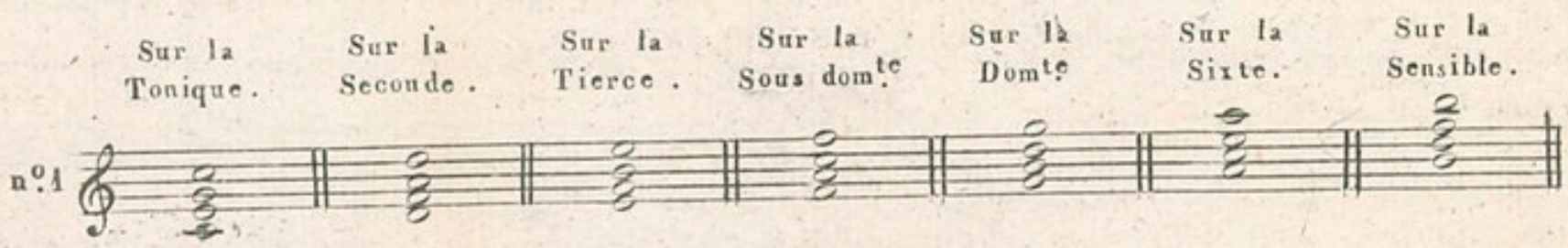
391. Les sons des Positions du 6e exemple peuvent se combiner de plusieurs manières et donner différentes basses.

EXEMPLE 7.

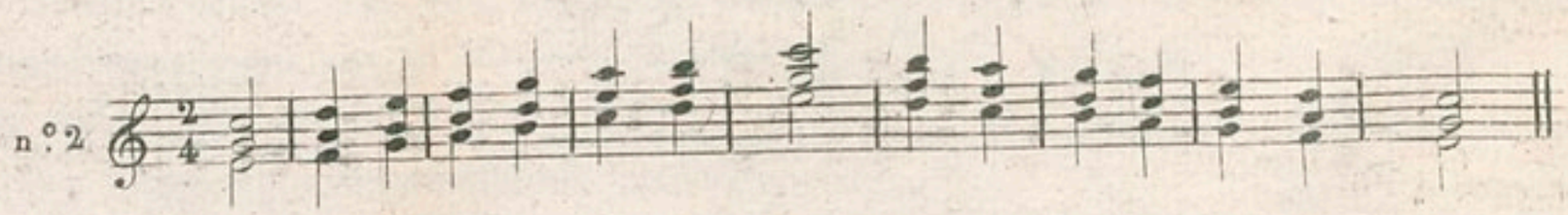


392. Après avoir fait les cinq Positions d'un Ton elles se reproduiraient de nouveau dans le même ordre tant qu'il y aurait moyen de placer les doigts. Quand j'aurai besoin d'indiquer une de ces positions reproduites, je le ferai par les minuscules a, b, c, d, e.

393. L'accord parfait se pratique sur toutes les notes de la gamme, ce qui donne trois harmonies de tierce majeure, trois de tierce mineure et une de quinte mineure dont la sensible du Ton est toujours la base.



Mais on ne doit point faire suivre ainsi ces accords: 1° parceque la quinte *do sol* du 1er accord serait suivie de la quinte *ré la* dans le second, suivie elle meme de la quinte *mi si*; or *plusieurs quintes de suite sont défendues* dans l'harmonie; 2° parcequ'il résulterait encore plusieurs octaves de suite *Do do, Ré ré*, et *les octaves de la basse à l'aigu sont également défendues en harmonie*. Mais, en mettant partout la tierce à la basse, ces accords se succéderont d'une manière agréable et régulière.



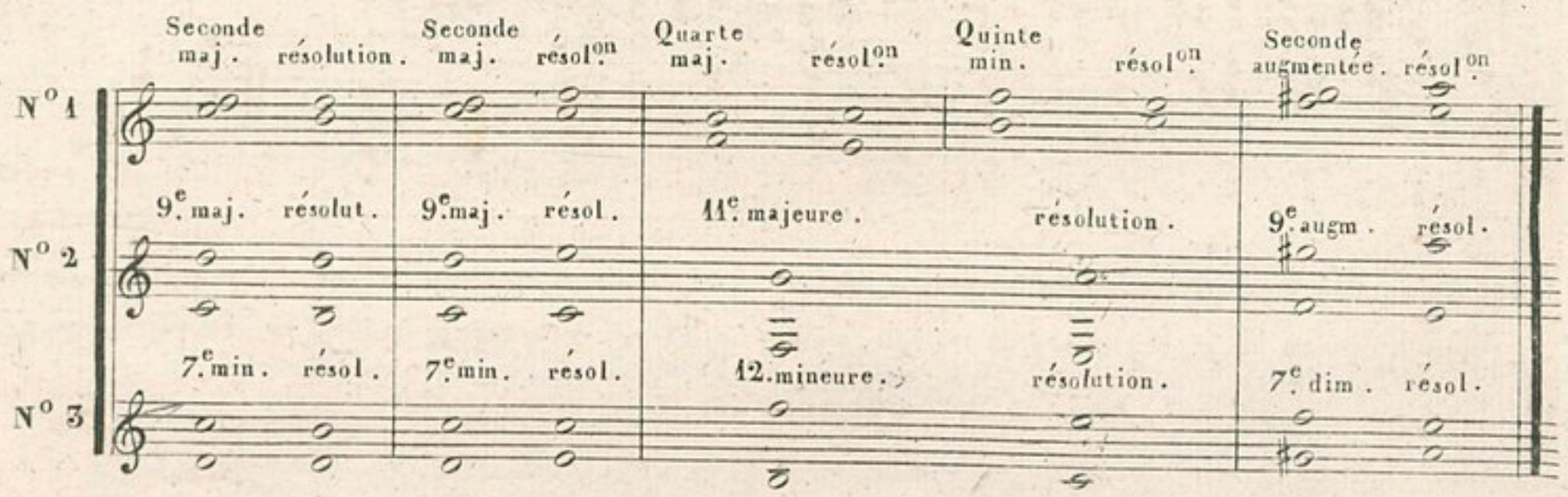
CHAPITRE III.

ACCORDS DISSONANS, LEUR LOCALITÉ.

Article 1er Explication de la Dissonance.

394. Toute note ajoutée à l'accord parfait, autre que l'octave de celles qui le composent, causera à l'oreille une sensation plus ou moins ingrate et rendra l'accord *dissonant*. Comme le but de la musique est le plaisir de l'oreille, s'il est permis de la tourmenter un peu ce ne doit être que passagérement et pour lui préparer une jouissance; il faut pour cela que la note dissonante devienne partie d'un intervalle consonant: c'est ce qu'on appelle *résoudre* ou *sauver* la dissonance. Cette résolution a lieu en fesant monter ou descendre diatoniquement l'une des notes pendant que l'autre se prolonge, ou bien en fesant mouvoir les deux notes de l'intervalle en sens inverse (Ex. 8. n° 1.) Il est à remarquer que la résolution de la dissonance, c'est-à-dire, la marche des deux notes qui la composent pour devenir consonnantes, est toujours la même, de quelque manière qu'on renverse ou qu'on redouble l'intervalle dissonant. (n° 2 et 3)

EXEMPLE 8.

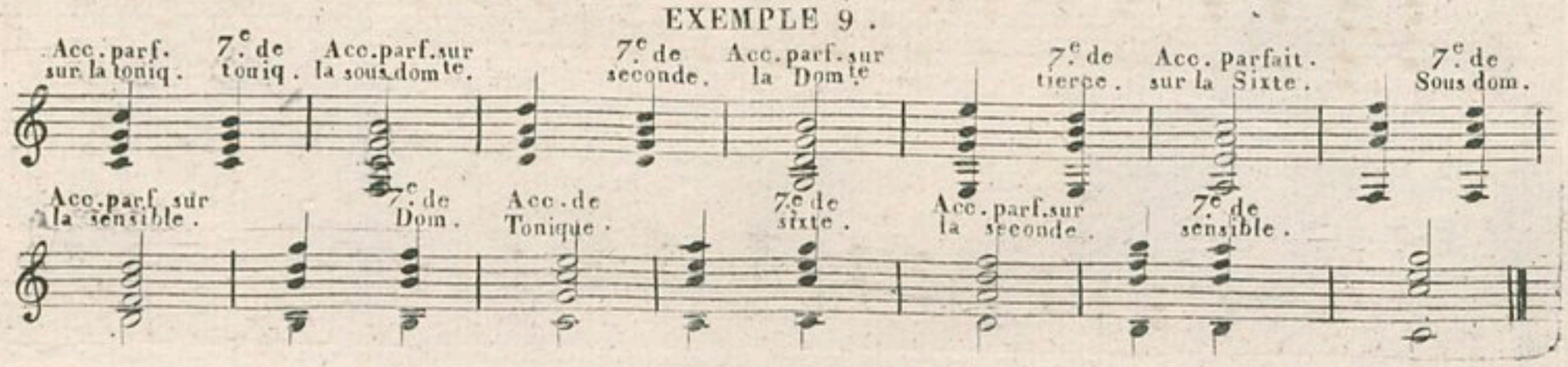


395. Remarquez 1° que la rigueur de ces résolutions peut être modifiée, comme on le verra à l'appendice; 2° que les résolutions de 7e min. de l'ex. 8 sont propres de parties intermédiaires; il sera question plus tard des marches des basses.

Article 2. Accords de Septième.

396. Si aux trois notes de l'accord parfait on ajoute la 7e soit majeure, soit mineure, il en résulte un accord de septième. Il se pratique également sur toutes les notes de la gamme, comme on va le voir dans le 9e exemple, où les dissonances sont sauvées d'après la règle établie au § 394.

EXEMPLE 9.



397. Tout accord de 7.e étant composé de 4 notes est susceptible de 3 renversemens, suivant qu'on remplace la note fondamentale à la basse par la tierce, quinte ou septième.

398 Parmi les accords de 7.e il est bon de remarquer ceux de 7.e de dominante et de 7.e de sensible, parceque tous deux appellent dans leur résolution l'accord de Tonique.

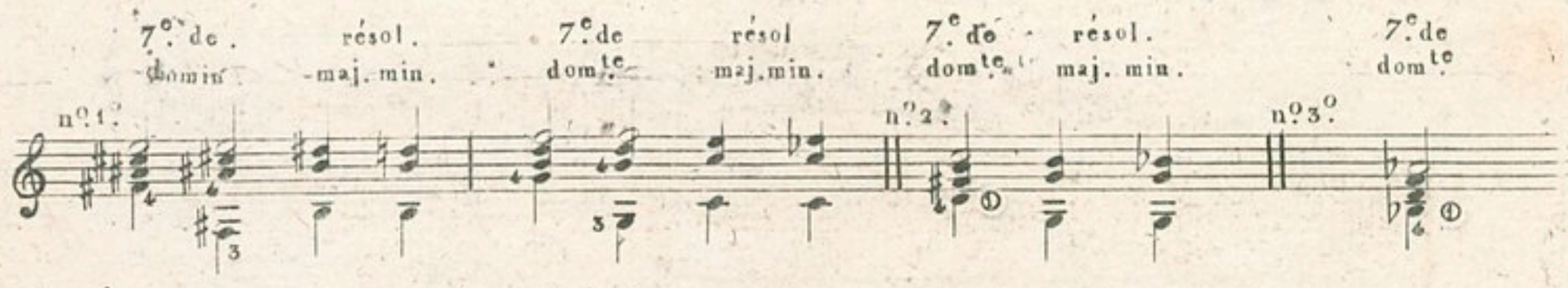
Article 3. Accord de 7.e de dominante.

399. C'est, comme nous l'avons vu, l'accord parfait sur la dominante en y ajoutant sa 7.e mineure. Sa résolution naturelle est sur l'accord de Tonique *majeur* ou *mineur*.

400. L'accord direct de 7.e de Dominante se fait assez commodément sur la guitare en mettant la note fondamentale sur la 4.e ou 6e corde (Ex 10. n.o 1); on peut la mettre sur la 5.e corde (n.o 2), mais la position devient génante, et elle le sera encore davantage si on la met sur la 6.e corde de la manière que représente le n.o 3.

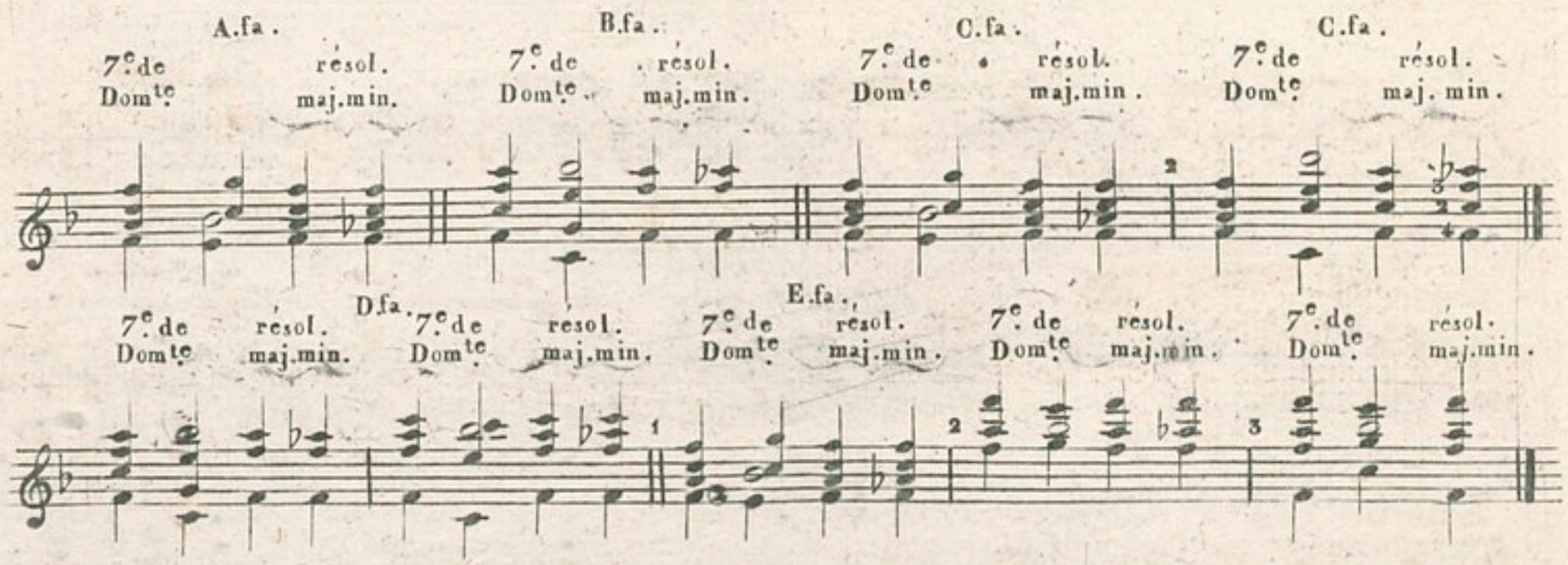
Nota. Je désignerai la dissonance par une note blanche.

EXEMPLE 10.



401. Chacune des 5 positions de l'accord parf. a un accord direct ou renversé de 7.e de dominante qui lui est propre et qui se sauve à l'accord de tonique, majeur, ou mineur, direct ou renversé, à la même position.

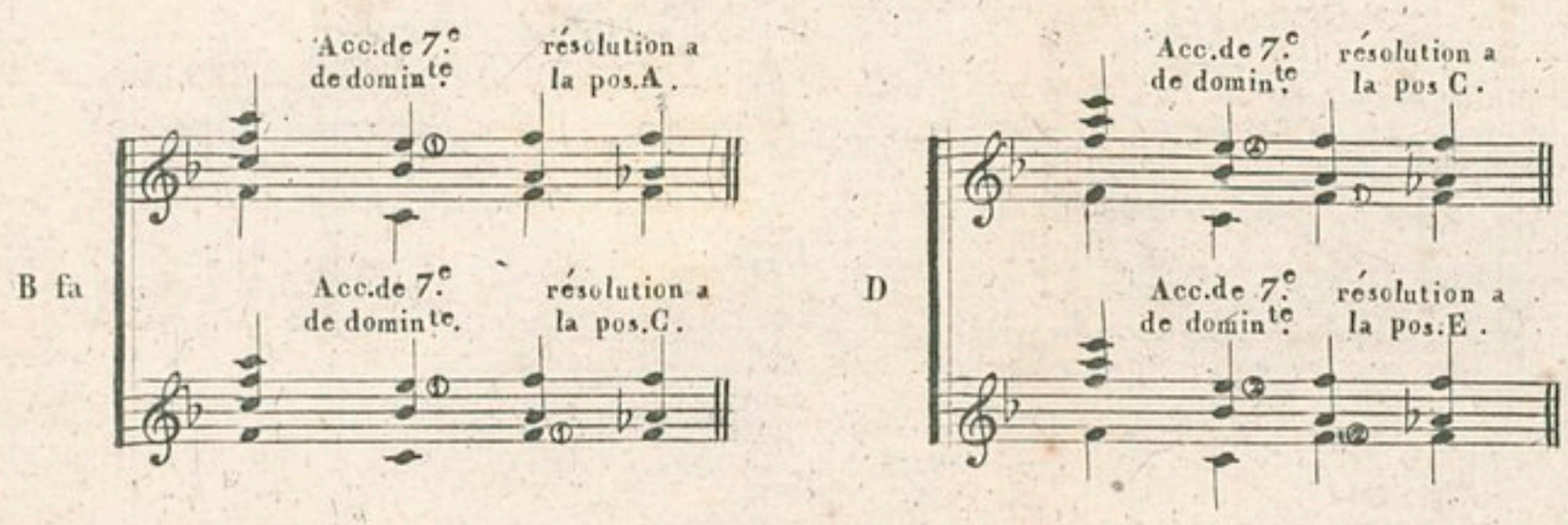
EXEMPLE 11.



402. L'accord parfait mineur (2.e mesure de la Position C) sur lequel se sauve l'accord de 7.e se fait en portant la main en arrière d'une touche; et celui de la 2.e mesure de la Position E se sauve plus commodément à la Position voisine A qu'à la Position E.

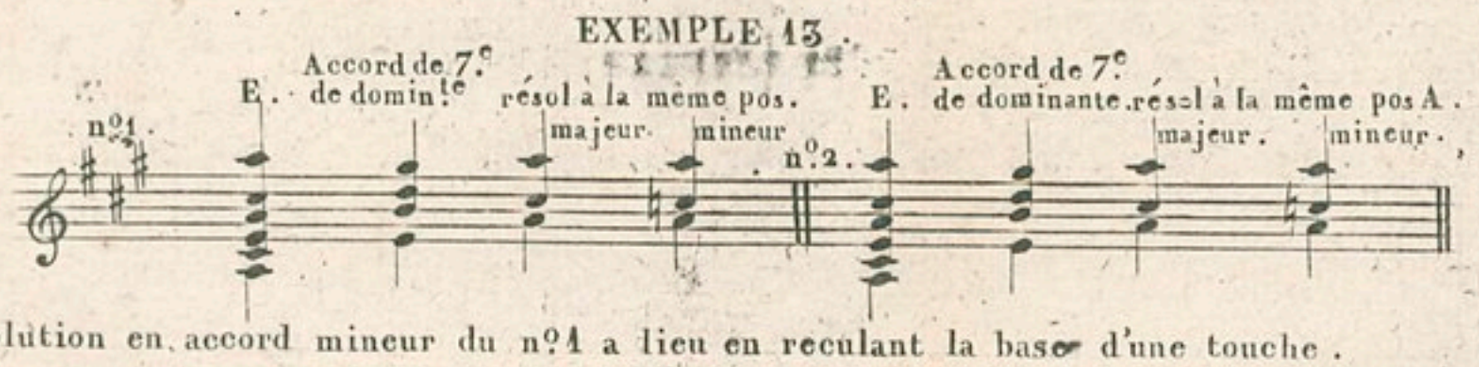
403. L'accord de 7.e de Dominante sur les deux Positions moyennes B, D, peut se sauver à une Position en avant ou en arrière (§ 386.)

EXEMPLE 12.



404. Le 2.e accord de 7.e de dominante qui se fait à la Position E peut se sauver à la même Position (Ex. 13. n.o 1.) ou à la Position immédiate en avant A (Ex. 13. n.o 2.).

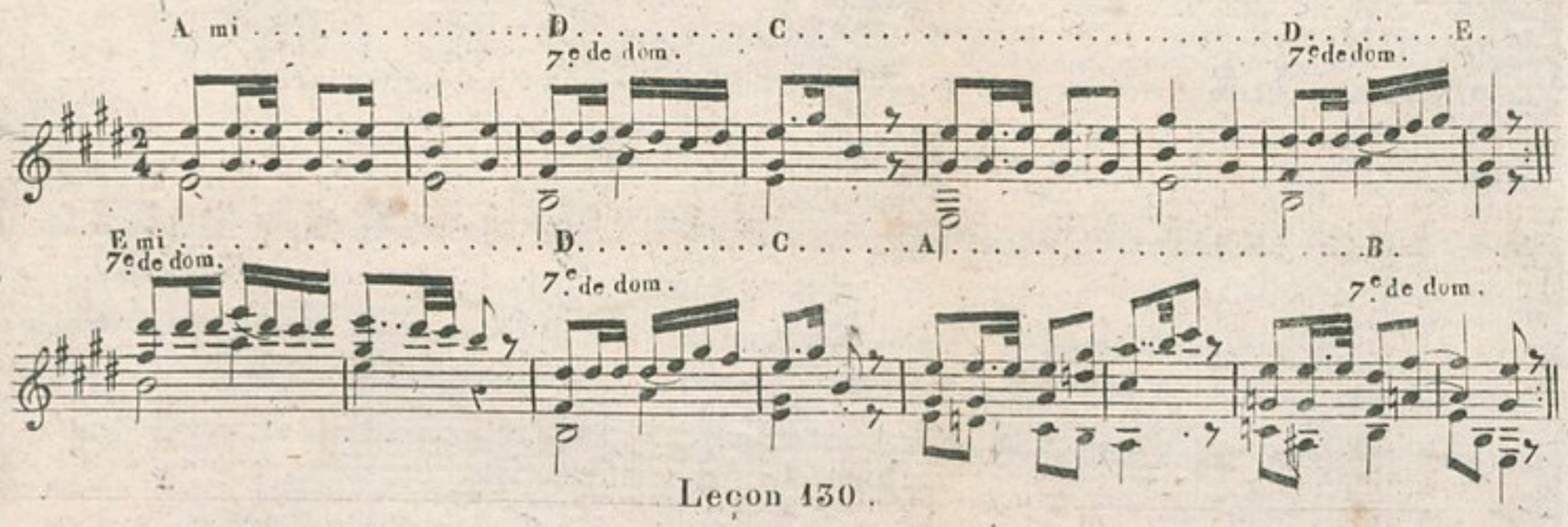
EXEMPLE 13.



La résolution en accord mineur du n.o 1 a lieu en reculant la base d'une touche.

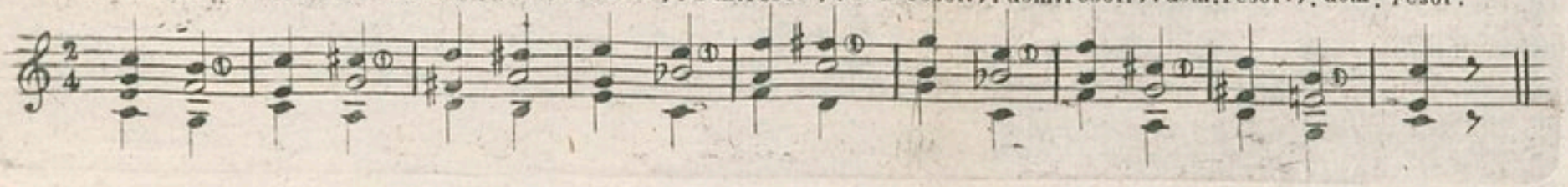
Leçon 129.

Accords de 7.e de Dominante formés aux Positions moyennes d'un Ton sauvés à diverses Positions complètes du même Ton.



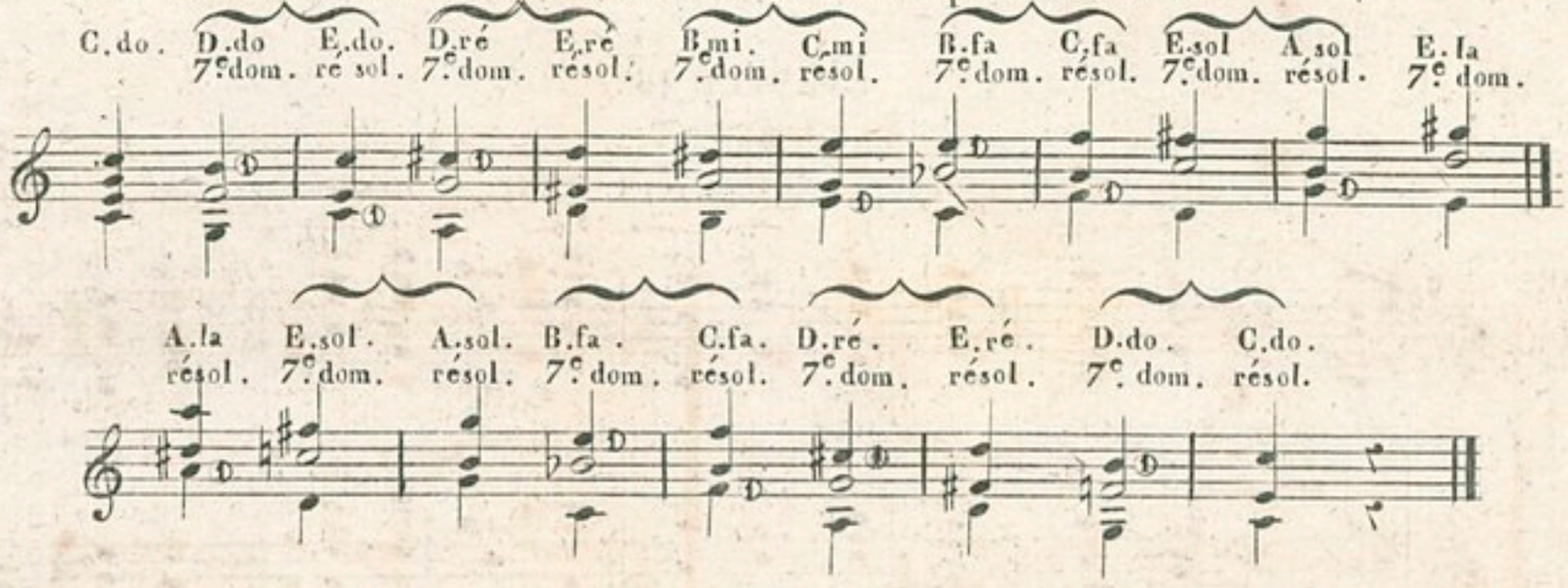
Leçon 130.

Accords de 7.e formés à des Positions moyennes et sauvés à des Positions complètes en arrière.



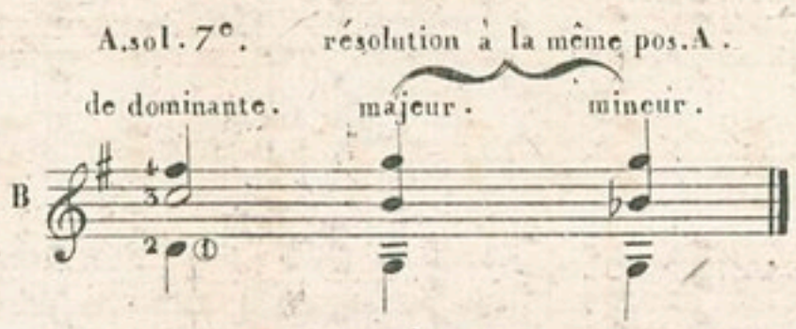
Leçon 131.

Les mêmes accords sauvés à des Positions complètes en avant.



405. L'accord de 7e formé à la Position moyenne B peut aussi se faire sans mouvoir la base de la Position complète A.

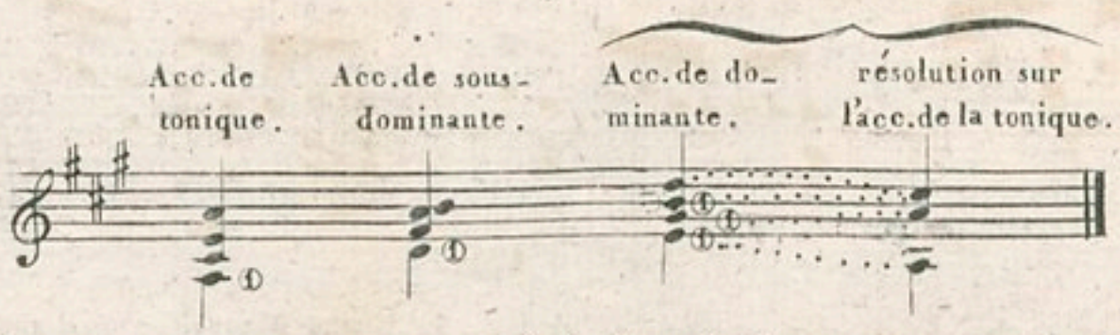
EXEMPLE 14.



Article IV. *Harmonies Fondamentales d'un Ton.* (*)

406. Chaque Ton a trois harmonies parfaites qui le déterminent, savoir: celle de la *Tonique*, celle de la *S. Dominante* et celle de la *Dominante*. La Tonique porte toujours accord parfait. On ajoute à l'accord parfait sur la S. Dominante *la Sixte majeure* et à l'accord parfait sur la Dominante *la 7e mineure*. Cette Sixte et cette 7e peuvent être exprimées ou sous-entendues.

EXEMPLE 15.

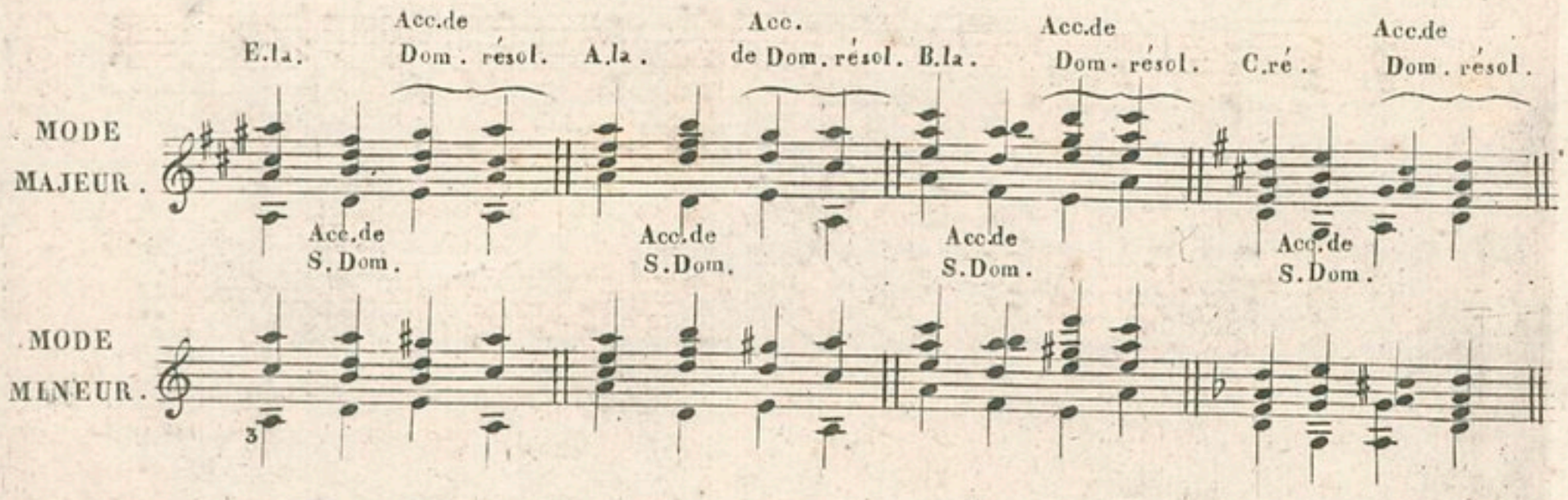


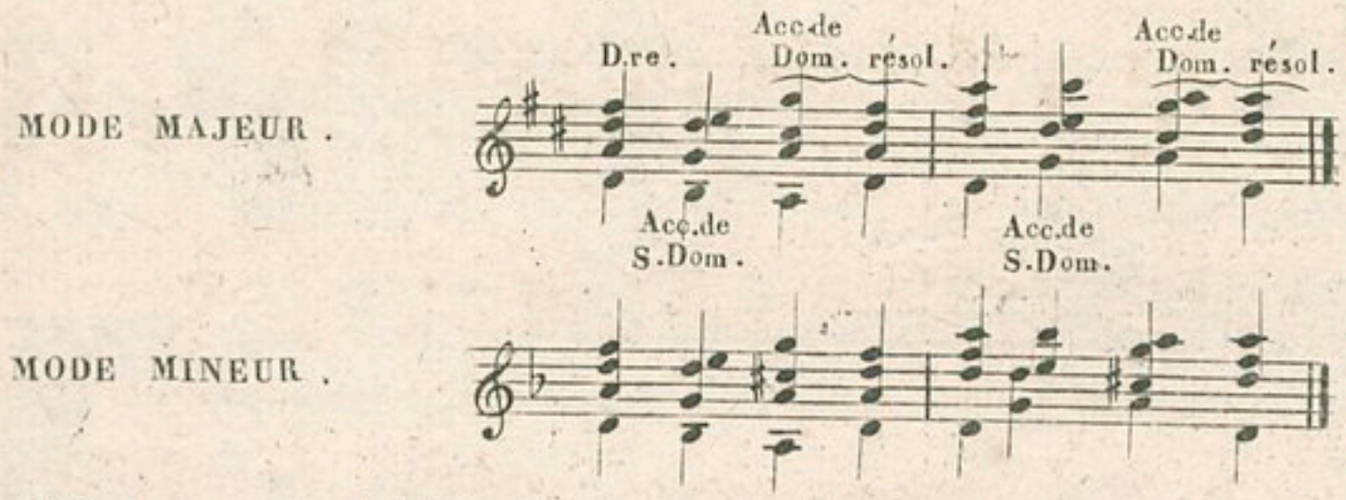
Observez que l'accord de Sous dominante *ré fa♯la si* n'est autre chose qu'un renversement *tierce à la basse* de la 7e de seconde *si ré fa♯la*; aussi c'est bien le *si* qui est sa note fondamentale.

(*) Eximeno Origine della Musica etc.

407. A chacune des cinq Positions d'un Ton on trouvera, sans bouger la main, un accord de sous-dominante et de Dominante, direct ou renversé.

EXEMPLE 16.





408. Les accords de Tonique et de Sous-Dominante ont la tierce majeure dans le mode majeur, mineure dans le mode mineur. L'accord de Dominante a la tierce majeure dans les deux Modes (a).

409. Avant de jouer un morceau de musique, le prélude le plus court, le plus facile et le plus propre à donner l'idee du Ton, consiste à faire entendre ses trois harmonies fondamentales (*Ewimeno*, ouvrage cité).

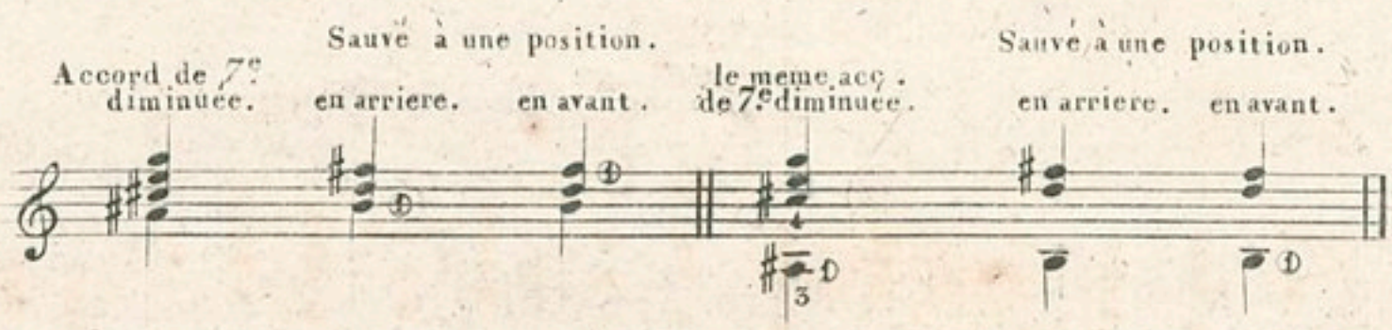
Article V. Accord de 7.e Diminuée.

410. L'accord de 7.e qu'on forme sur la sensible (presque toujours altérée par un ♯ ou un ♮) du Mode mineur, se nomme *de septième diminuée* parcequ'elle est plus petite qu'une 7.e mineure. Sa résolution, ainsi que la 7.e de sensible du Mode majeur, est dans l'harmonie de la Tonique.

411. Sur la guitare on n'exécute commodément cet accord direct qu'en lui donnant pour base la 4.e ou la 6.e corde. La résolution peut se faire à deux diversés Positions complètes en avant ou en arrière.

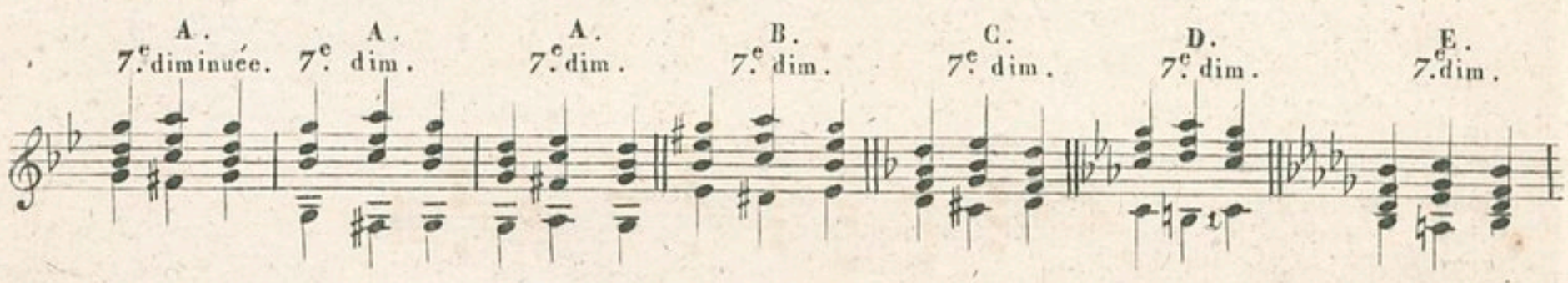
(a) Avec ces trois accords on peut accompagner une infinité de romances: seulement il faudra faire attention que le morceau de musique le plus *simple*, c'est-à-dire, qui *module le moins* ou parcourt le moins de Tons, passe presque toujours, au moins momentanément, au mode de sa quarte ou de sa quinte (l'un et l'autre ayant 6 notes communes avec le Ton primitif) ou à celui de son relatif. Alors il faut traiter ce nouveau Ton comme s'il etait principal et former ses 3 harmonies fondamentales. (Note du Traducteur).

EXEMPLE 17



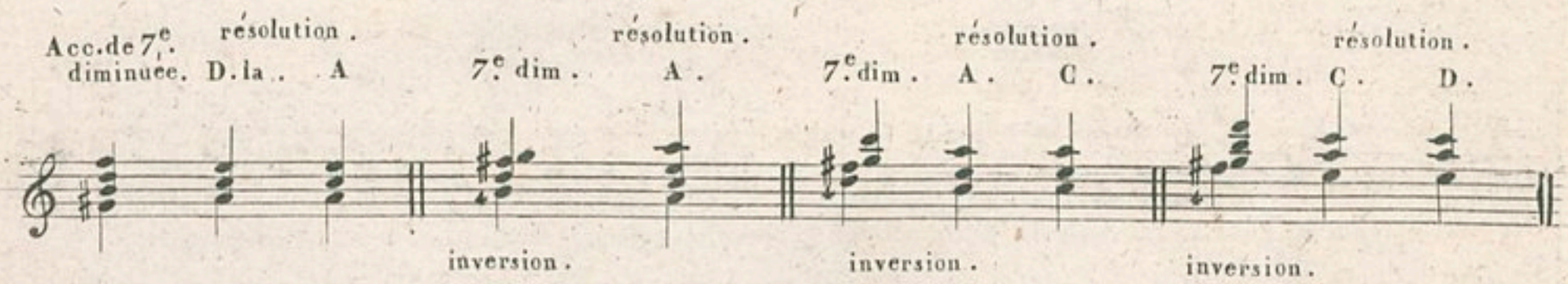
412. Chaque Position de l'accord parfait mineur a un accord de 7e diminuée qui lui est propre.

EXEMPLE 18.



413 Les 3 renversemens de l'accord de 7e diminuée se font en plaçant d'une même manière les doigts de la main gauche parceque, de quelque façon qu'on le renverse il présentera sur la Guitare 3 intervalles égaux.

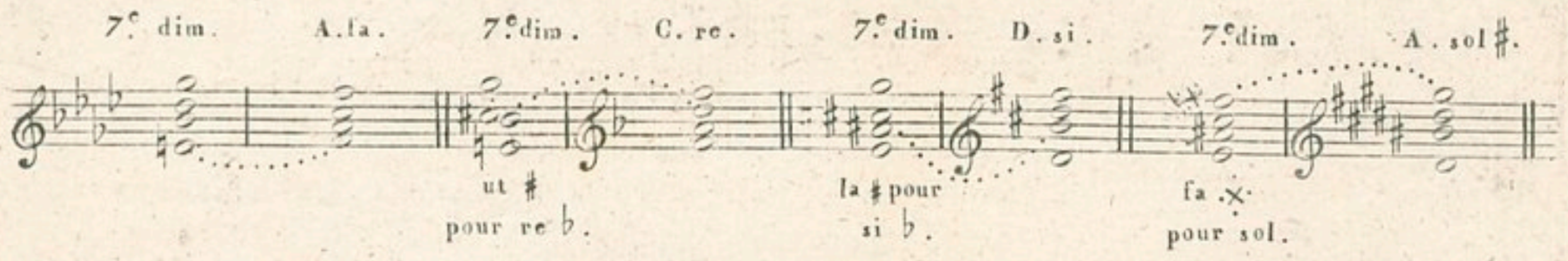
EXEMPLE 19.



414 L'accord de 7e diminuée de la Position B (Ex. 19) se fait en portant la main 3 touches en avant; celui de la Position C en avançant la main d'une touche ainsi que celui de la Position D; ce dernier peut se sauver commodément à la Position E suivante.

415. L'accord de 7.e diminuée est d'une grande ressource pour moduler, parceque chacune de ses 4 notes peut se prendre alternativement pour sensible et conduire à une tonique mineure à un demi-ton au dessus.

EXEMPLE 20.

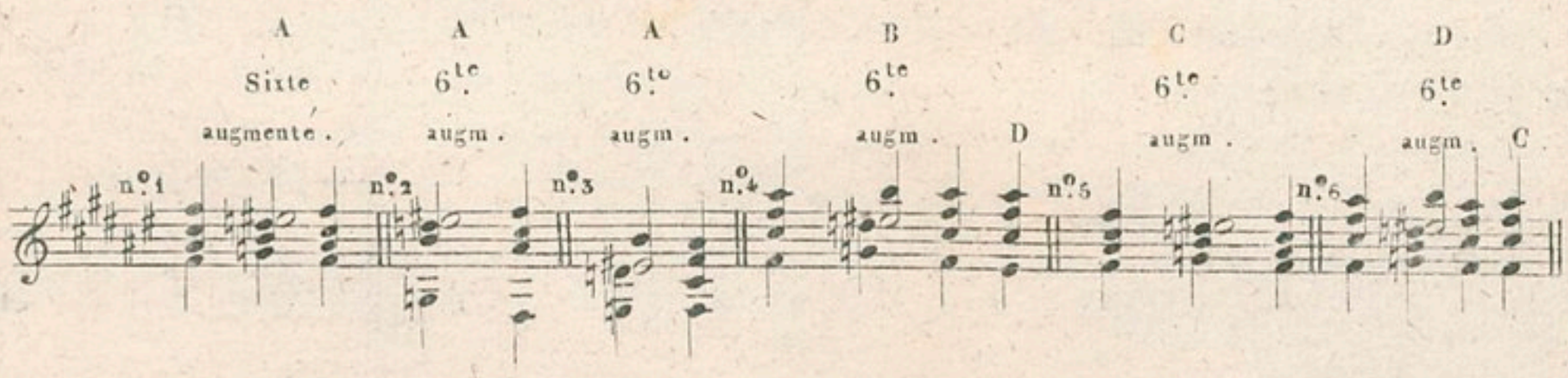


Remarquez que l'orthographe musicale change et qu'on écrit pour une note sa synonime, suivant le Ton auquel l'accord appartient.

Article VI. Accord de Sixte augmentée.

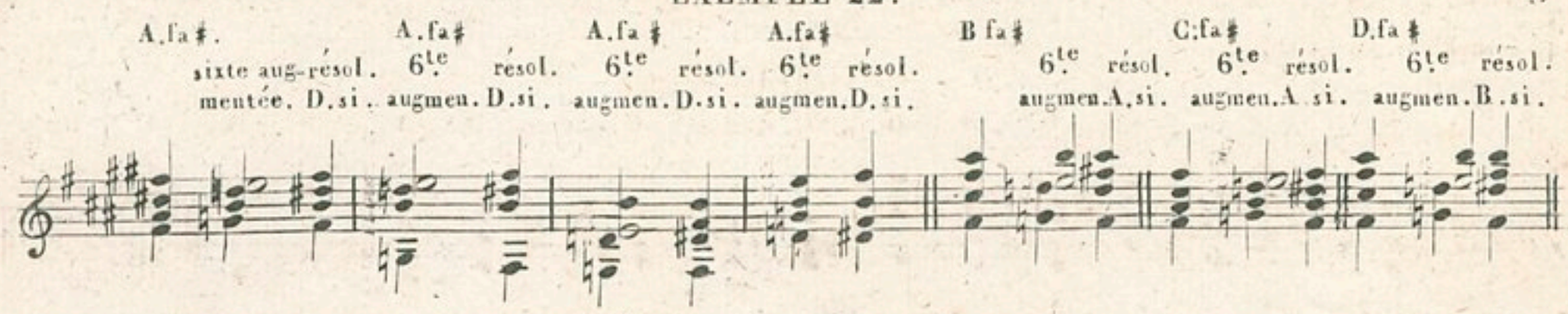
416. C'est un accord parfait majeur auquel on ajoute la sixte augmentée de la note fondamentale, et dont la basse ne se renverse jamais. Sur la guitare on lui donne pour base la 4.e ou 6.e corde et même la 5.e. On s'en sert pour passer à l'accord parfait majeur de la note qui est à un demi-ton au dessous de la basse (Ex 21. n.o 1, 2, et 5.) on peut le sauver, sur la guitare, aux Positions A (n.o 3), B ou D (n.o 4), D ou C (n.o 6).

EXEMPLE 21.



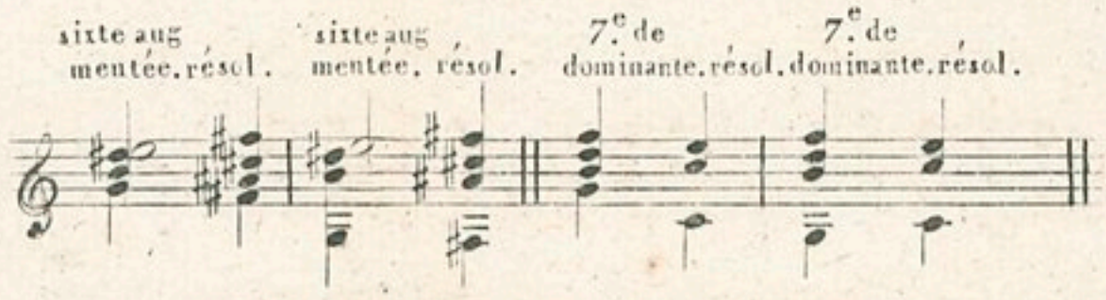
417. On peut donner une autre issue à l'accord de Sixte augmentée, en prolongeant le son des deux cordes intermédiaires pendant que la basse et l'aigu font la résolution précédente; en ce cas on tombera sur un accord parfait renversé.

EXEMPLE 22.



418. Si l'on remplace la sixte augmentée par la 7.e mineure (dont elle est synonime) l'accord se convertit en 7.e de dominante.

EXEMPLE 23.



419. La *Position* est absolument la même dans les deux cas, parceque les 2 notes formant une seconde augmentée sont à une égale distance que celles qui forment une tierce mineure. La difference n'est que dans l'écriture. Ainsi donc tout accord de Dominante sur la guitare, est en même tems accord de sixte augmentée d'un autre Ton, et réciproquement.

CHAPITRE IV.

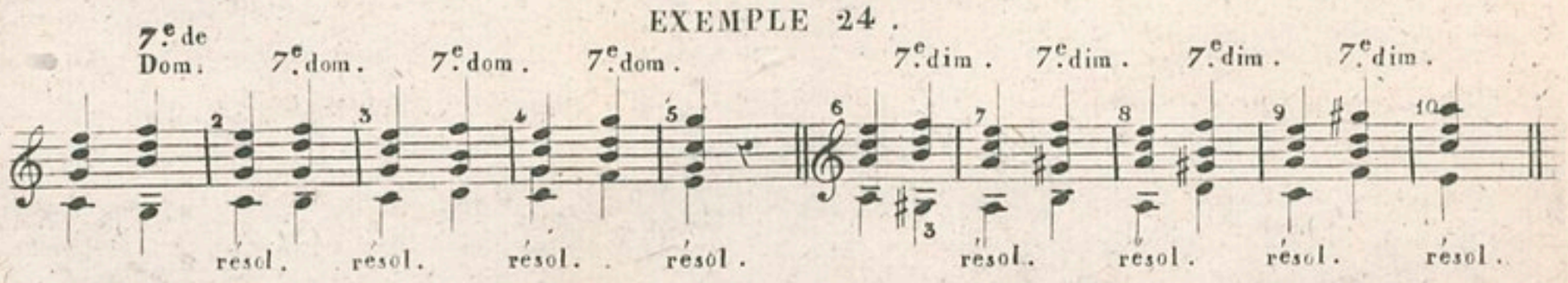
Cadences.

420. *Cadence*, dans le sens le plus étendu, signifie le passage régulier d'un accord consonant ou dissonant à un autre accord. Le passage sera régulier si l'on observe les règles qui seront données à l'Appendice.

421. La cadence peut être *parfaite, imparfaite, évitée, interrompue* ou *rompue*.

422. Dans la *Cadence parfaite* la note fondamentale passe d'un accord de Dominante ou de 7.e diminuée à l'accord direct de tonique, majeur ou mineur dans le 1.er cas, mineur seulement dans le second. Il s'ensuit que, des 4 résolutions de chacun de ces accords, il n'y a que celles des 2.e, 3.e, 4.e, 7.e et 8.e mesures qui font cadence parfaite.

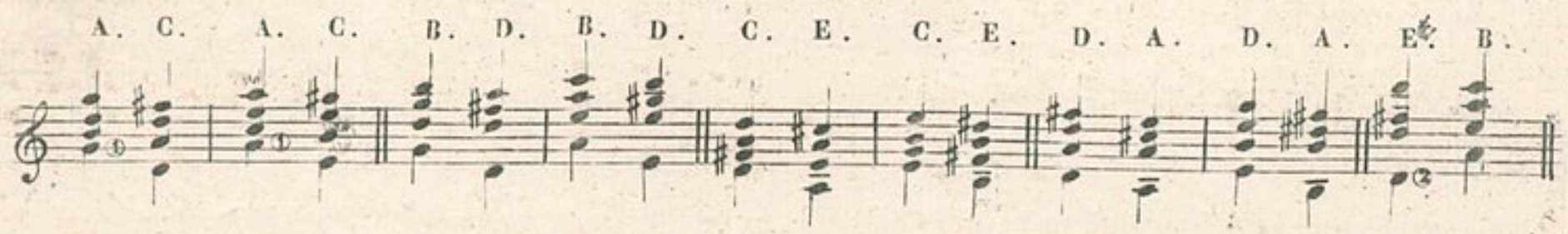
EXEMPLE 24.



En conséquence les résolutions des exemples 11. et 19. (§§. 401 et 413) font cadence parfaite.

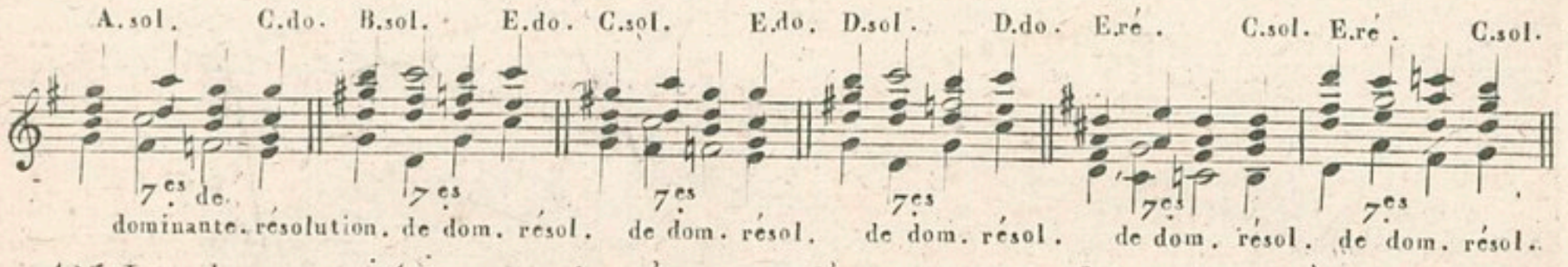
423. La *Cadence imparfaite* a lieu quand on tombe de l'accord parfait sur la S. Dominante à l'accord parfait sur la Tonique.

EXEMPLE 25.



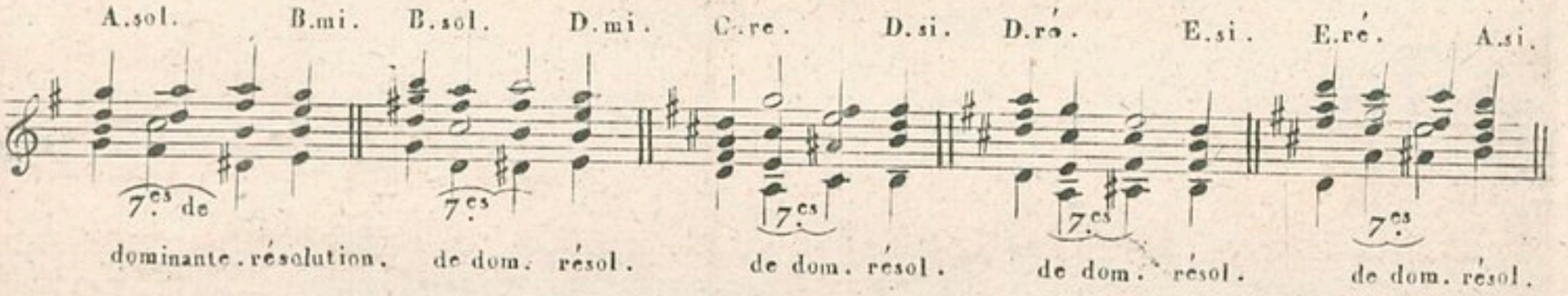
424. Lorsqu'on ajoute la 7.e à un accord parfait sur lequel on est tombé par un mouvement de cadence parfaite, on fait une *cadence evitée*.

EXEMPLE 26.



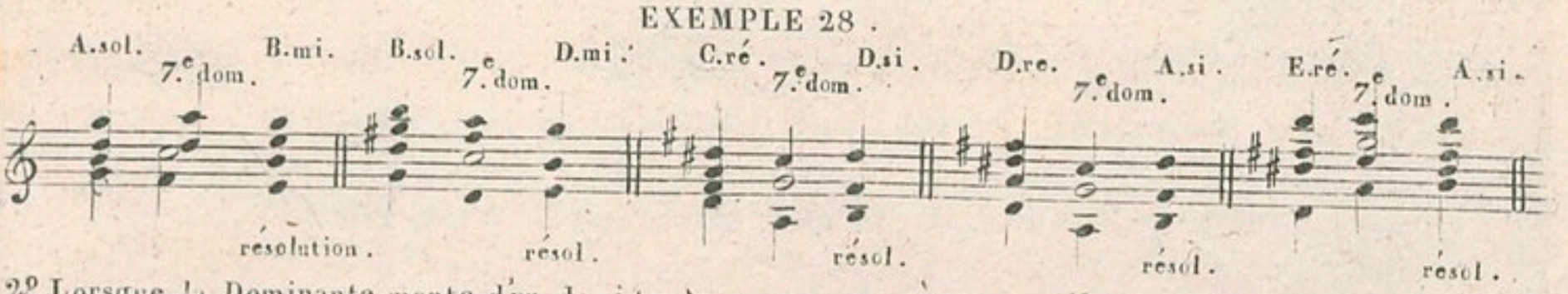
425. La cadence est *interrompue*, lorqu'on passe d'un accord de 7.e de dominante à un autre accord parfait que celui de la Tonique.

EXEMPLE 27.



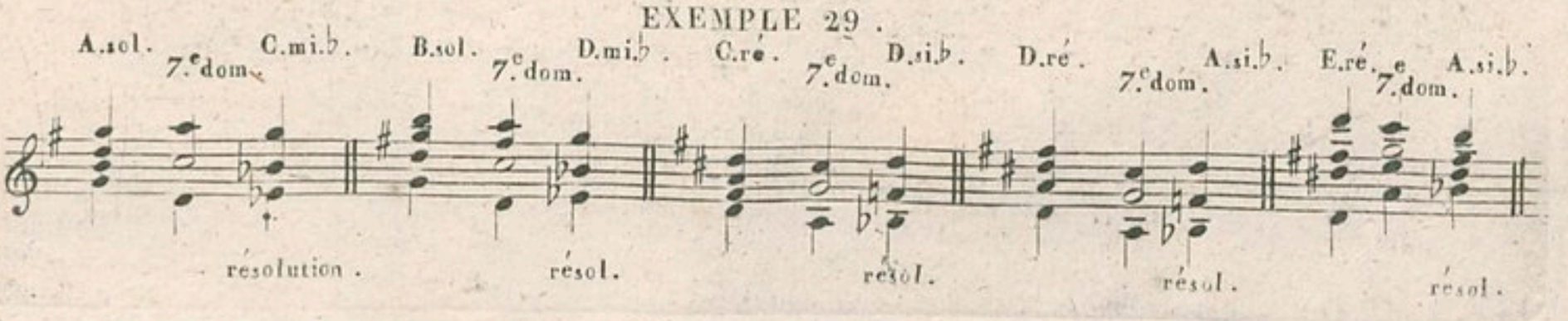
426. La cadence est *rompue* 1.o losque la Dominante monte d'un ton pour se sauver à un accord parfait mineur.

EXEMPLE 28.



2.o Lorsque la Dominante monte d'un demi ton pour se sauver à un accord parfait majeur.

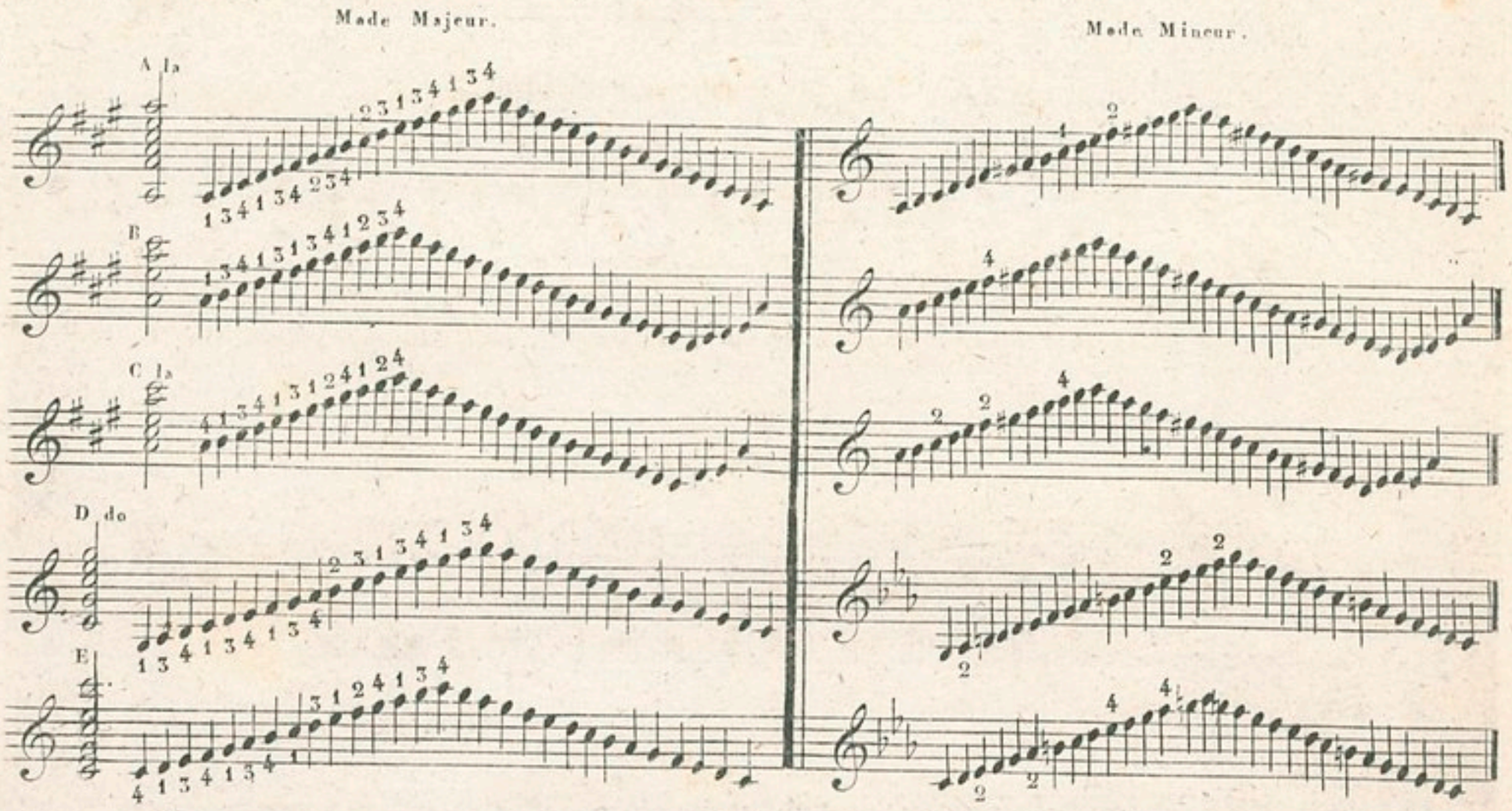
EXEMPLE 29.



CHAPITRE 5.

GAMMES AUX DIVERSES POSITIONS DE L'ACCORD PARFAIT.

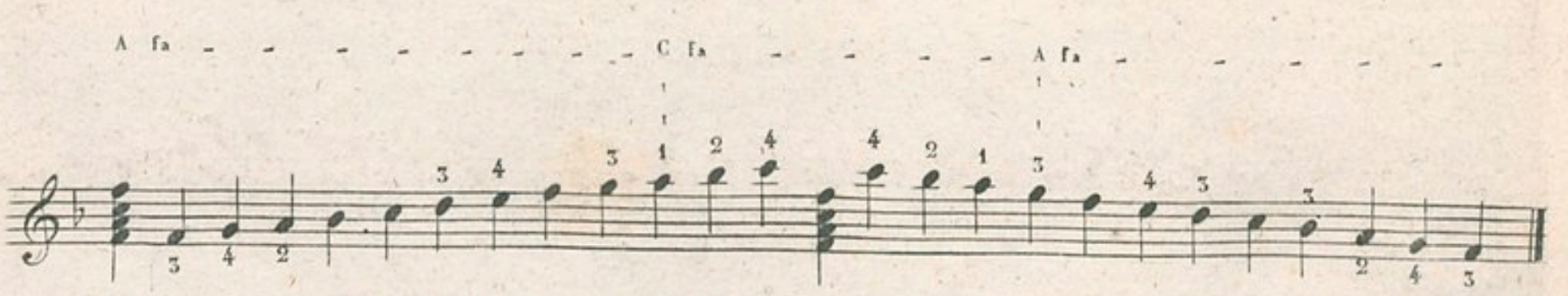
427. Quoique la musique à plusieurs parties soit sans contredit la plus propre de Guitare, il est possible d'y exécuter des roulades d'une manière agréable soit en montant soit en descendant. Je vais d'abord présenter toutes les notes qu'on peut faire sans bouger la main a chacune des cinq positions: bien entendu qu'il ne s'agit que de celles dont le barré forme la base; car, pour celles qui ont des cordes à vide, les doigts suivent constamment l'ordre établi au § 261.



428. Je vais maintenant expliquer comment j'exécute les gammes d'un Ton lorsqu'elles dépassent la portée d'une position.

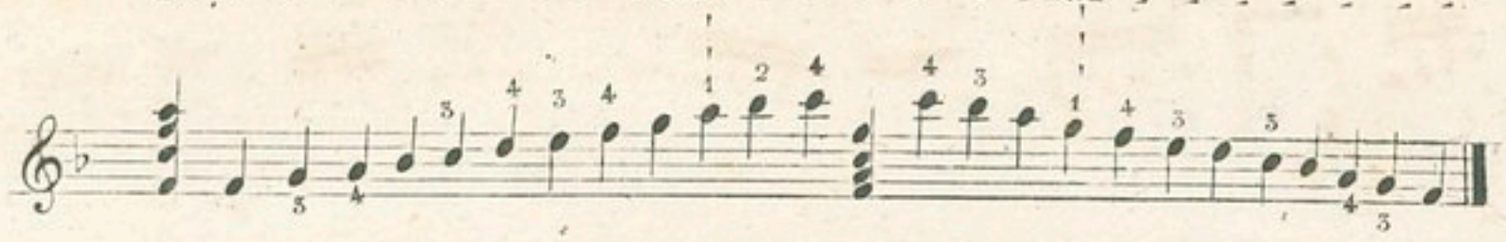
ARTICLE 1er. TRAITS EN MODE MAJEUR.

PASSAGE REGULIER D'UNE POSITION A L'AUTRE.



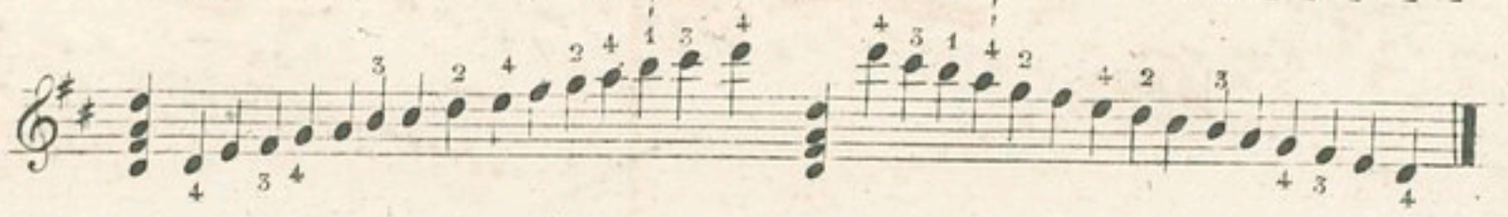
429. Les doigts suivront la même marche pour les gammes des autres Tons aux positions de même nom que celles de l'exemple précédent ; cette observation est également applicable aux exemples suivans ainsi qu'à tous ceux du mode mineur.

B . fa - - - - - - - - - C.fa - - - - - - B.fa - - - - - - - -

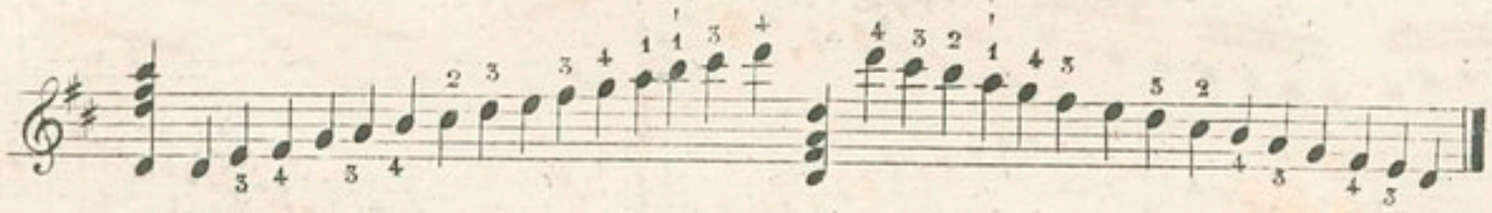


Le doigter n'est pas le même en descendant.

C. re. - - - - - - - D - - - - - - C - - - - - - - - - - -

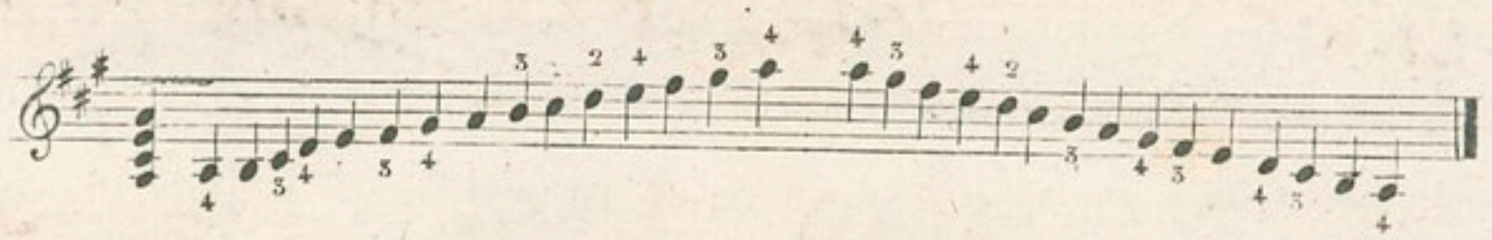


D.re. - - - - - - - - E - - - - - - D - - - - - - - - - - -



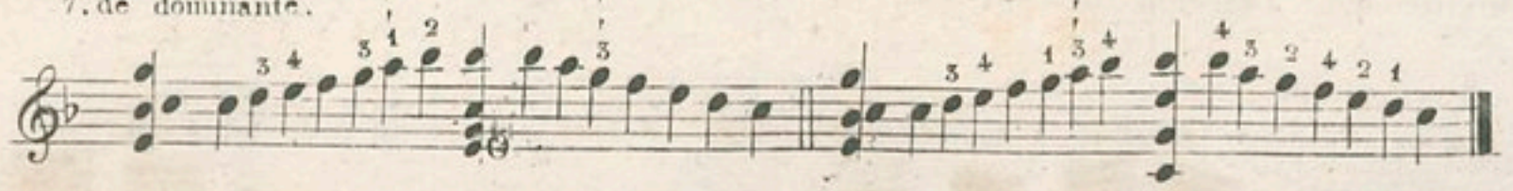
Le doigter n'est pas non plus le même en descendant.

E. la -



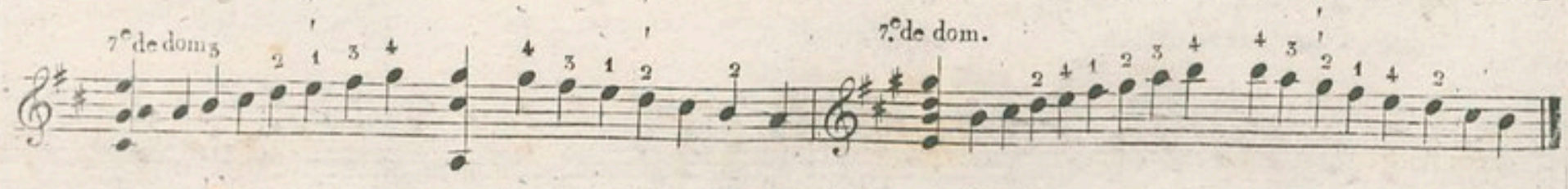
A. fa - - C - 7e - A - - - - - - - - - B - - - - - - - A

7e de dominante.

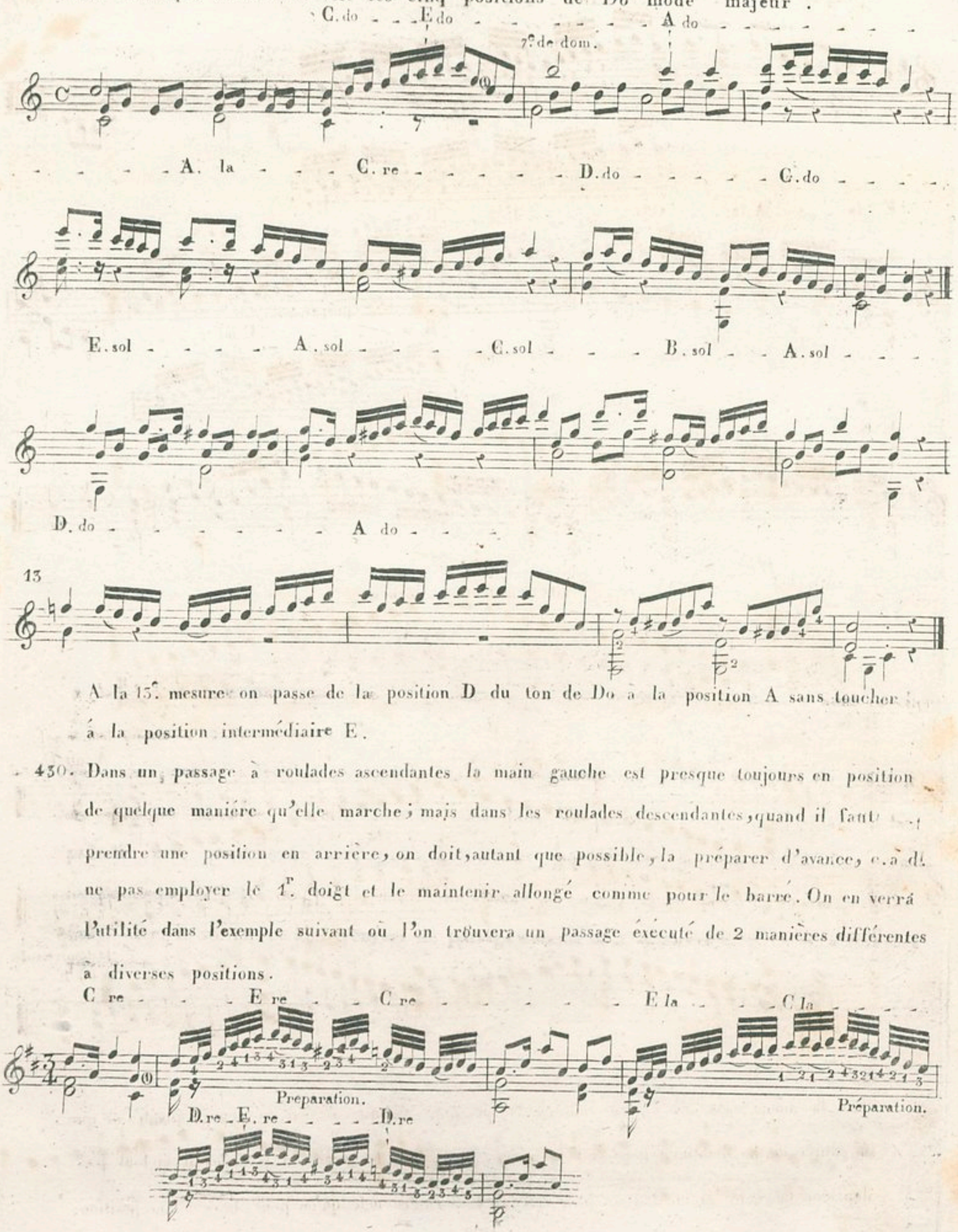


C. re - - D - - - - - - - - - C - - - - - - - E. la - - - - - - - - E - - - - -

7e de dom. 7e de dom.

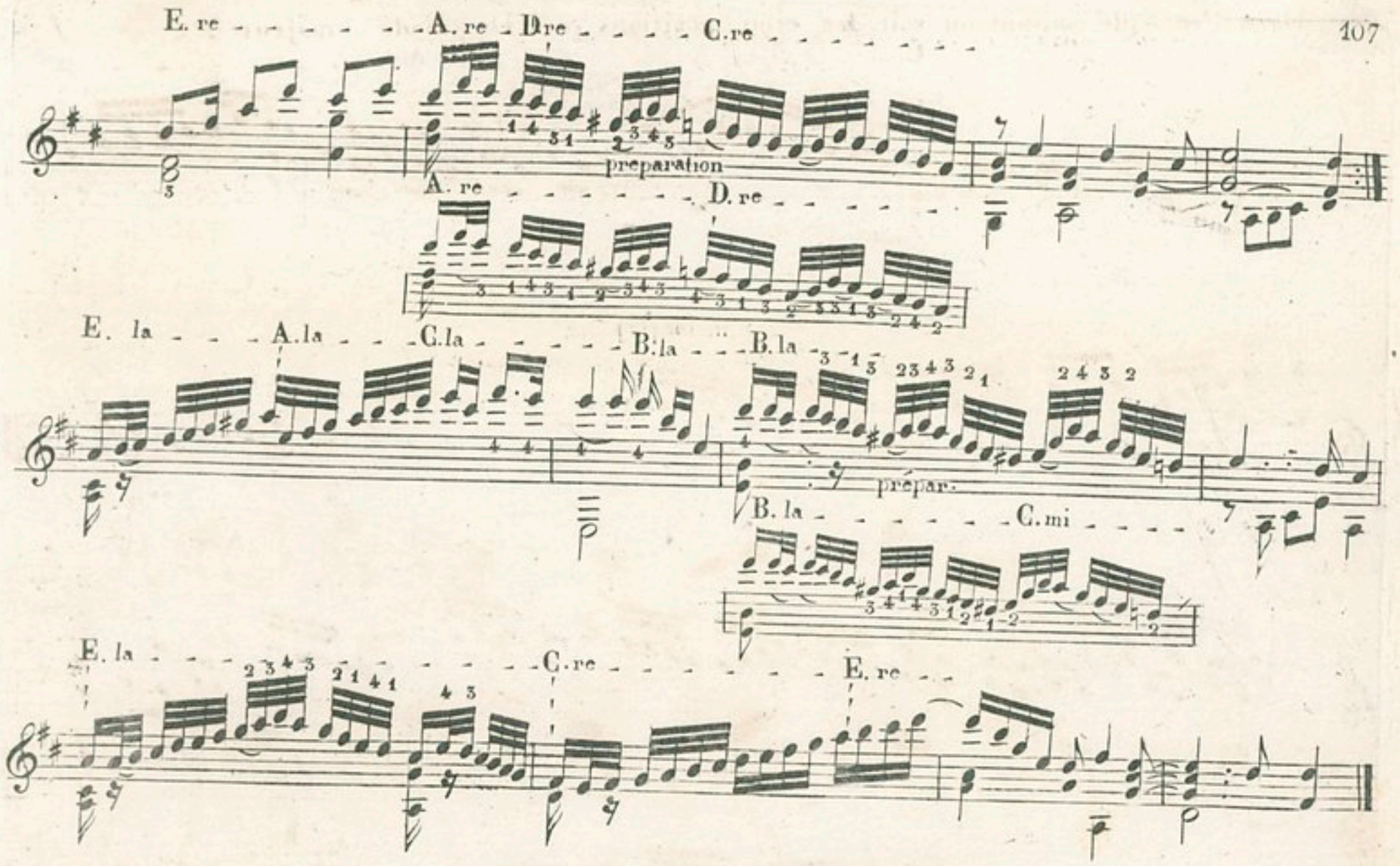


Dans l'exemple suivant on voit les cinq positions de Do mode majeur.

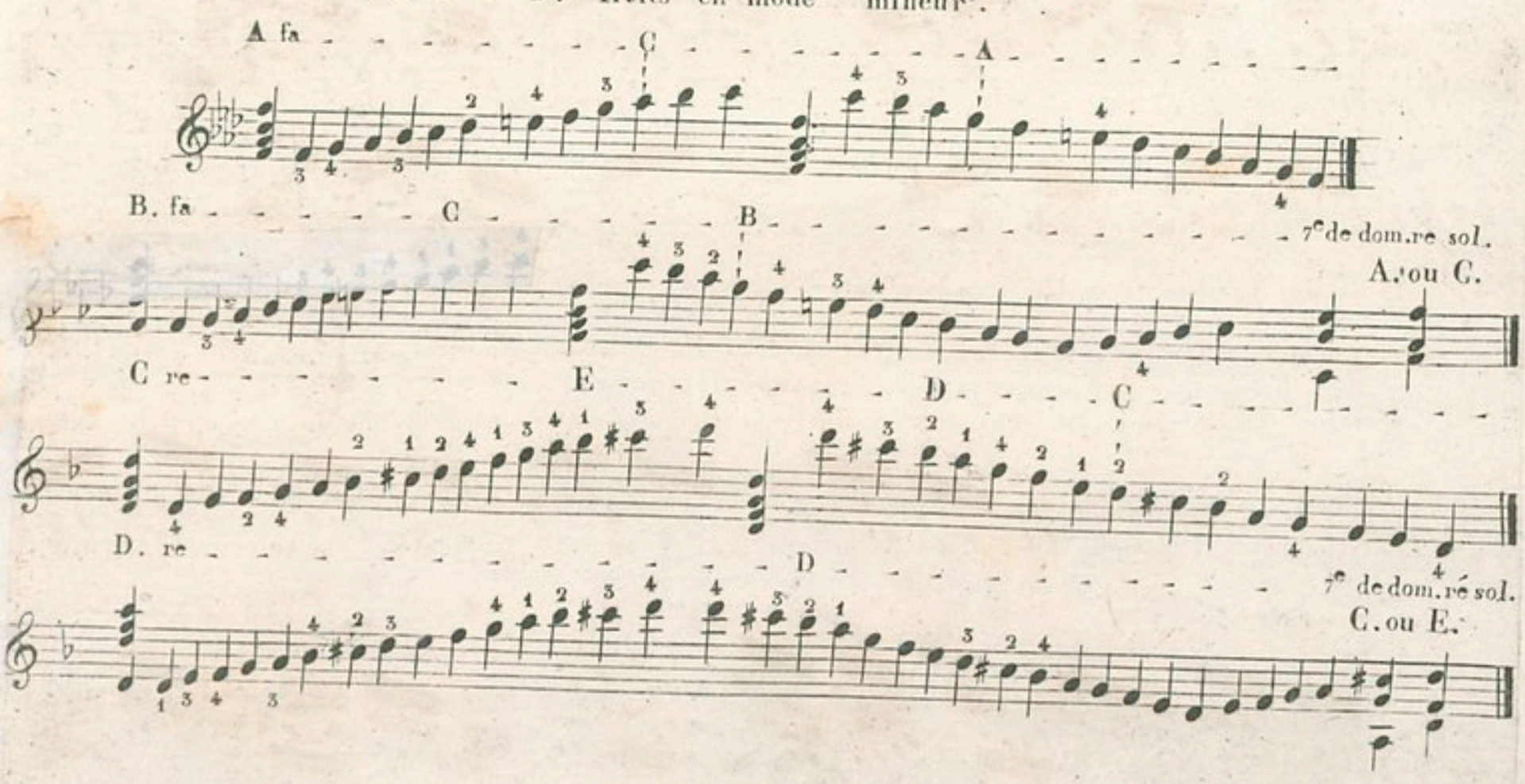


A la 13e mesure on passe de la position D du ton de Do à la position A sans toucher à la position intermédiaire E.

430. Dans un passage à roulades ascendantes la main gauche est presque toujours en position de quelque manière qu'elle marche; mais dans les roulades descendantes, quand il faut prendre une position en arrière, on doit, autant que possible, la préparer d'avance, c.à d. ne pas employer le 1r. doigt et le maintenir allongé comme pour le barré. On en verra l'utilité dans l'exemple suivant où l'on trouvera un passage exécuté de 2 manières différentes à diverses positions.



ARTICLE 2. Traits en mode mineur.



431. De la même manière qu'on conserve la position dans un accord en arpège jusqu'à ce que la durée de la dernière note soit terminée, ainsi dans les traits à roulades il ne faut pas déplacer la main avant d'avoir bien entendu la dernière note qu'on peut faire à une position.

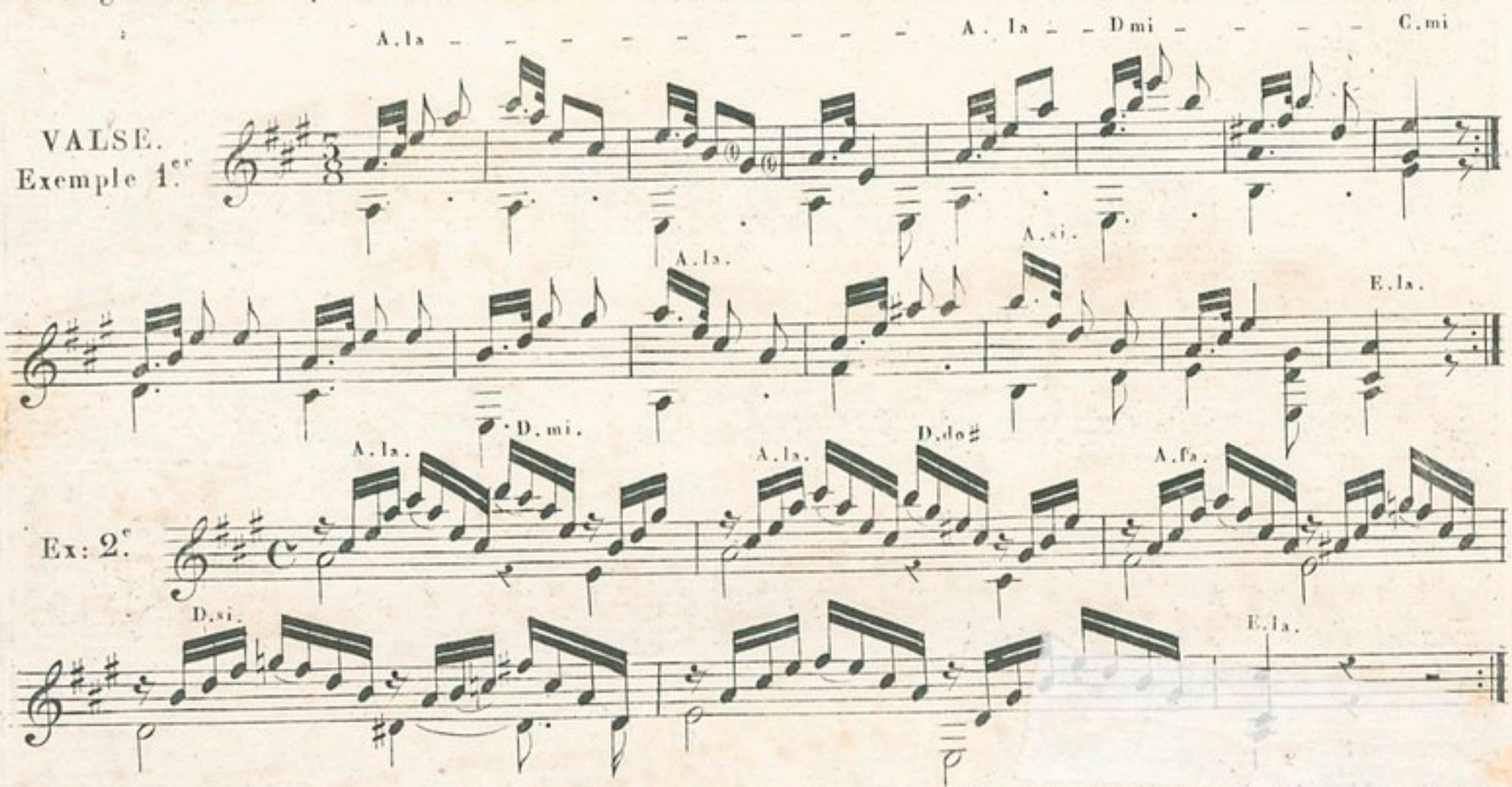
CHAPITRE 6.

ACCORDS A MOUVEMENT LIBRE.

432. Maintenant qu'on connait les positions dans tous les Tons, on pourra se former une juste idée des accords à mouvement libre annoncés aux §§ 271 et 294.

Nous avons vu que sur la base d'une Position on forme divers accords; nous verrons bientôt dans les Etudes, comme cela a lieu dans toute autre composition; que la musique de Guitare s'exécute toujours à l'une des positions expliquées. Or, comme il est possible de faire entendre successivement toutes les notes d'un accord sans garder la monotone uniformité de l'arpège, mais toujours en laissant vibrer puisqu'on ne bouge pas la position, je donne le nom d'accords à mouvement libre à ce genre de musique et d'exécution. Ceci deviendra plus clair par les deux exemples suivans:

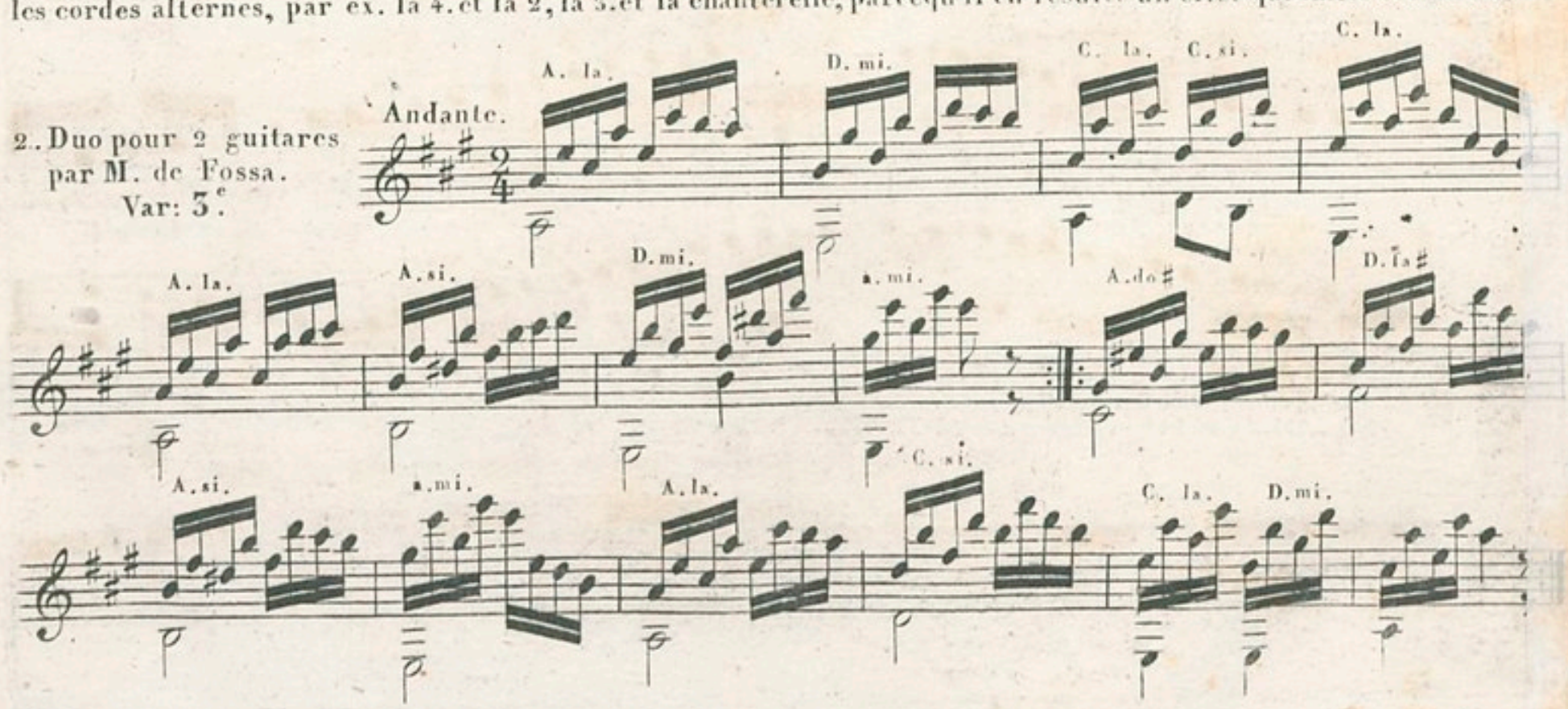
VALSE.
Exemple 1.er



Ex: 2.e

433. Je donne le nom d'accords de harpe à ceux dont on pince successivement au dessus des dernières fois les cordes alternes, par ex. la 4.e et la 2.e, la 3.e et la chanterelle, parcequ'il en résulte un effet qui imite cet instrument.

2. Duo pour 2 guitares
par M. de Fossa.
Var: 3.e



SECTION 3.

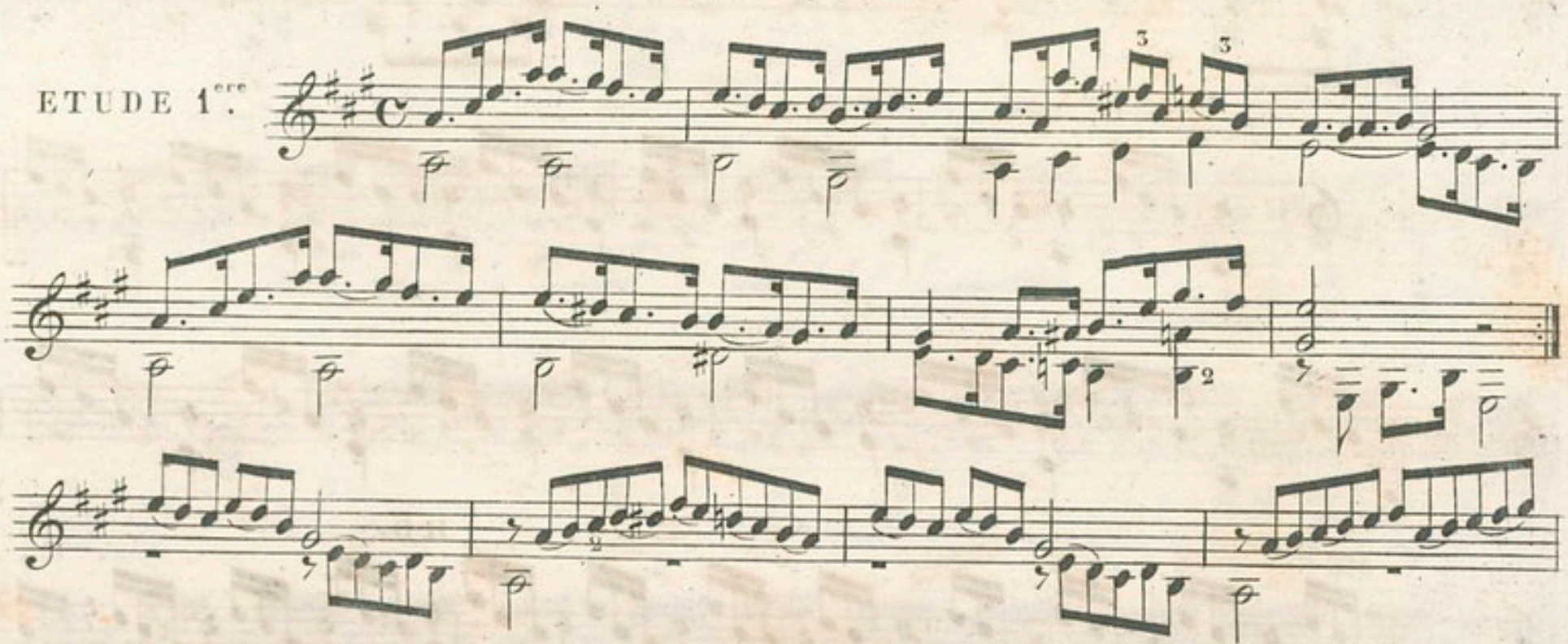
ÉTUDES.

434. On a pu voir que je me suis attaché jusqu'à présent à donner pour chaque précepte un exemple; maintenant chaque morceau va présenter l'application de deux ou plusieurs des règles établies dans le cours de cet ouvrage. Ainsi tous les exemples de cette section seront réellement des ÉTUDES qui serviront à mieux comprendre tout ce qui a été dit et à donner aux deux mains l'agilité convenable pour se mettre à même d'exécuter avec assurance toutes les difficultés qui se presenteront.

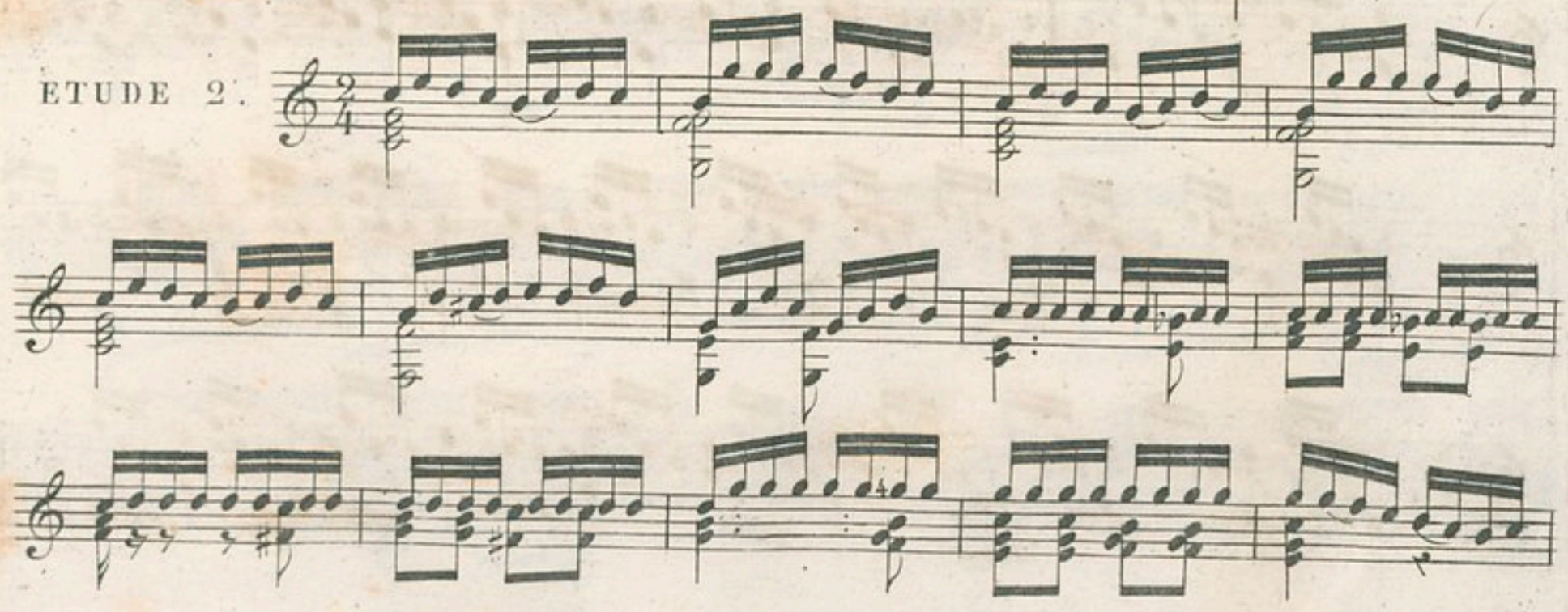
Je préviens seulement que partout où le mouvement n'est pas indiqué l'éléve doit tâcher de jouer le plus vite possible, à condition qu'il jouera bien.

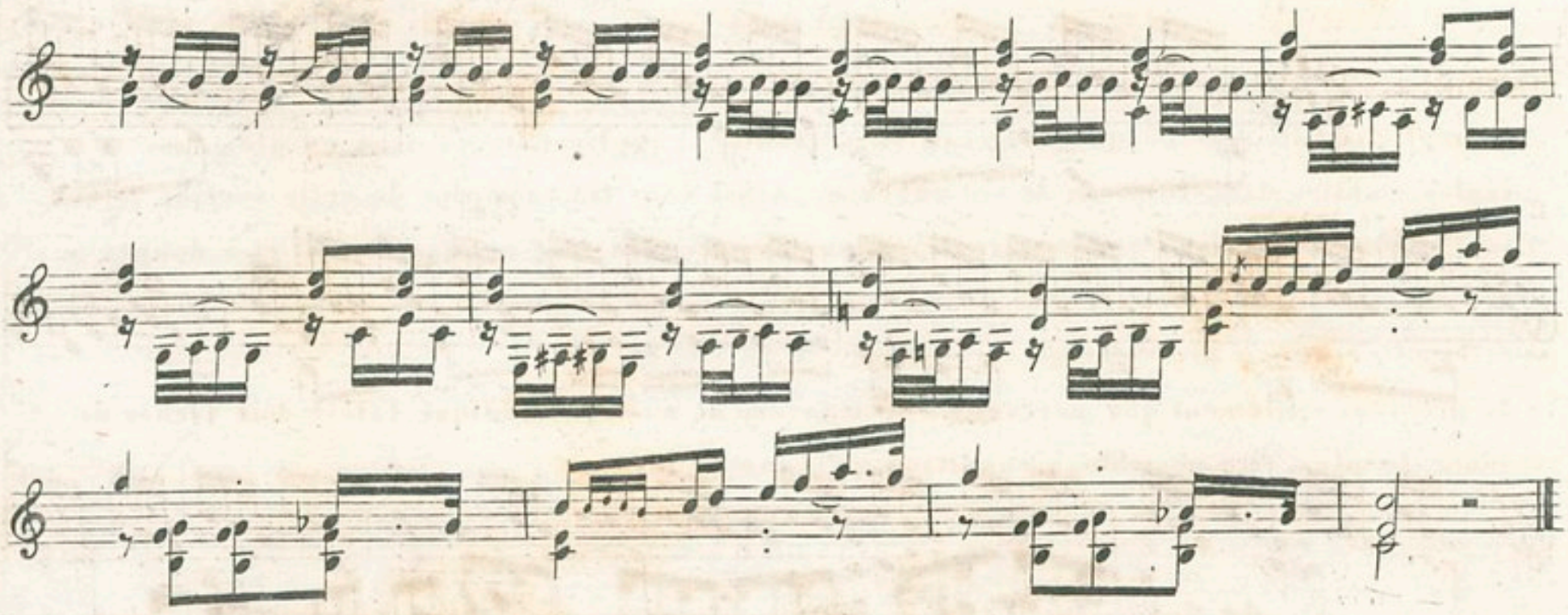
Barré préparatoire.

ETUDE 1ère.



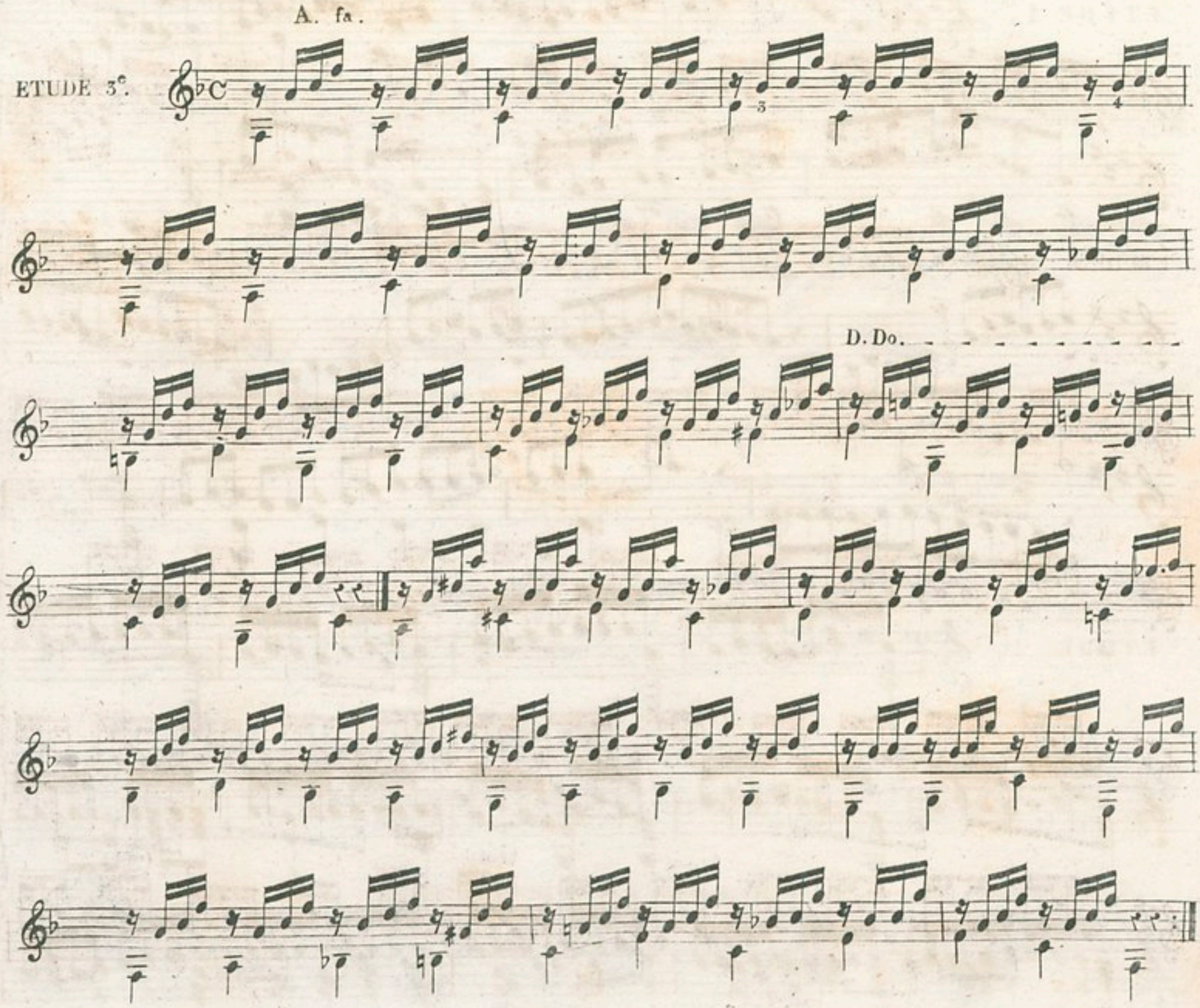
ETUDE 2.





A. fa.

ETUDE 3e.



D. Do.

Moderato ♩ = 69. A la 7e de dom.

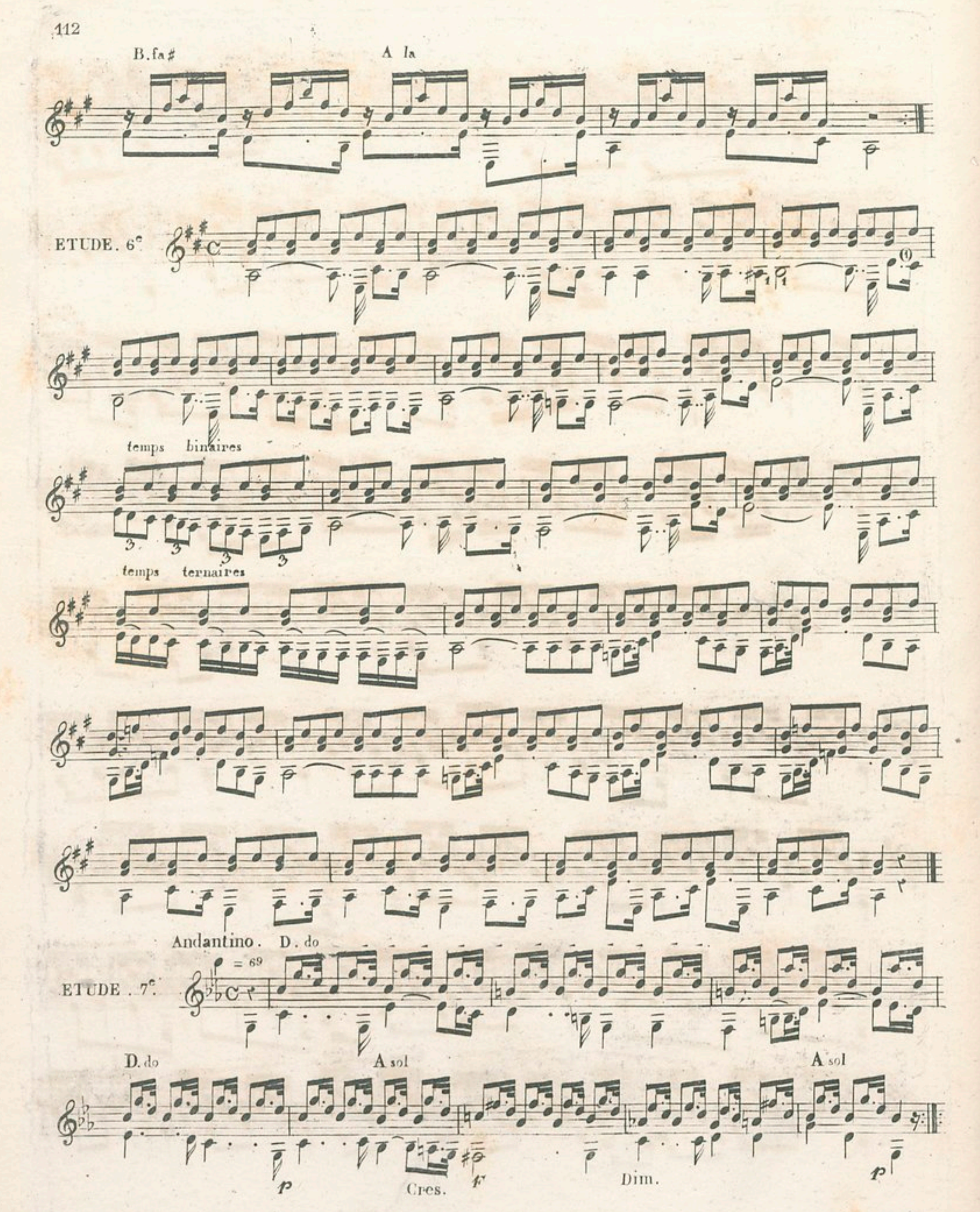
ÉTUDE. 4.

C. mi

ÉTUDE 5.

C. re

C. re. C. mi. C. fa ♯


B. fa♯
A la
ETUDE. 6e
temps binaires
temps ternaires
Andantino. D. do
= 69
ETUDE. 7e
D. do
A sol
A sol
p
Cres.
f
Dim.
p

D. sol

A. sol.

7e dim D. do: 7e dom:

Dim.

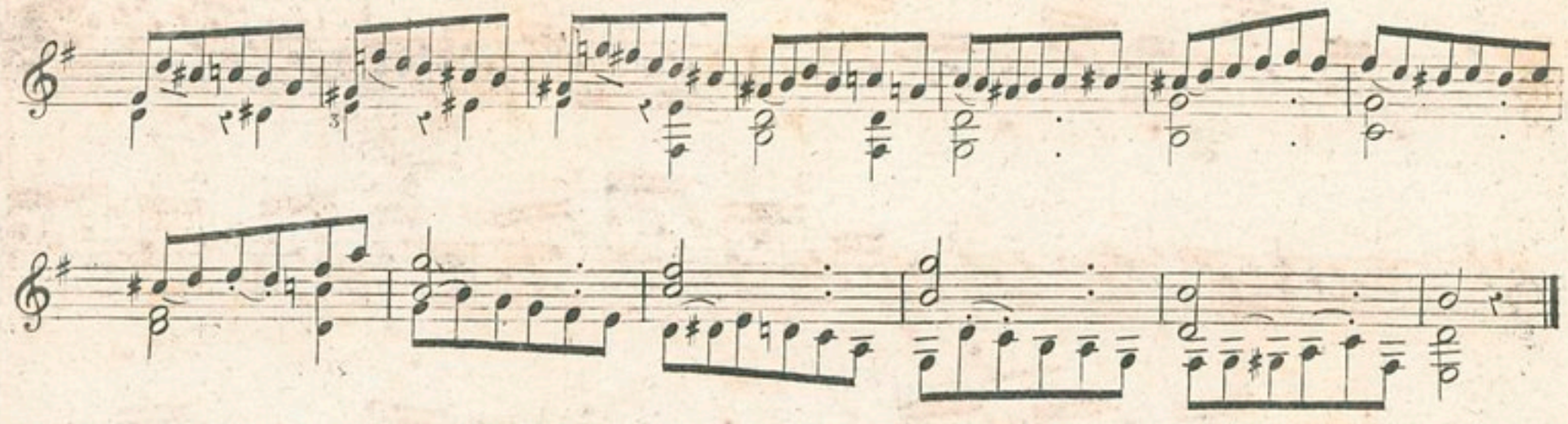
Andante ♩ = 88

ETUDE 8.

Andante = ♩ = 69.

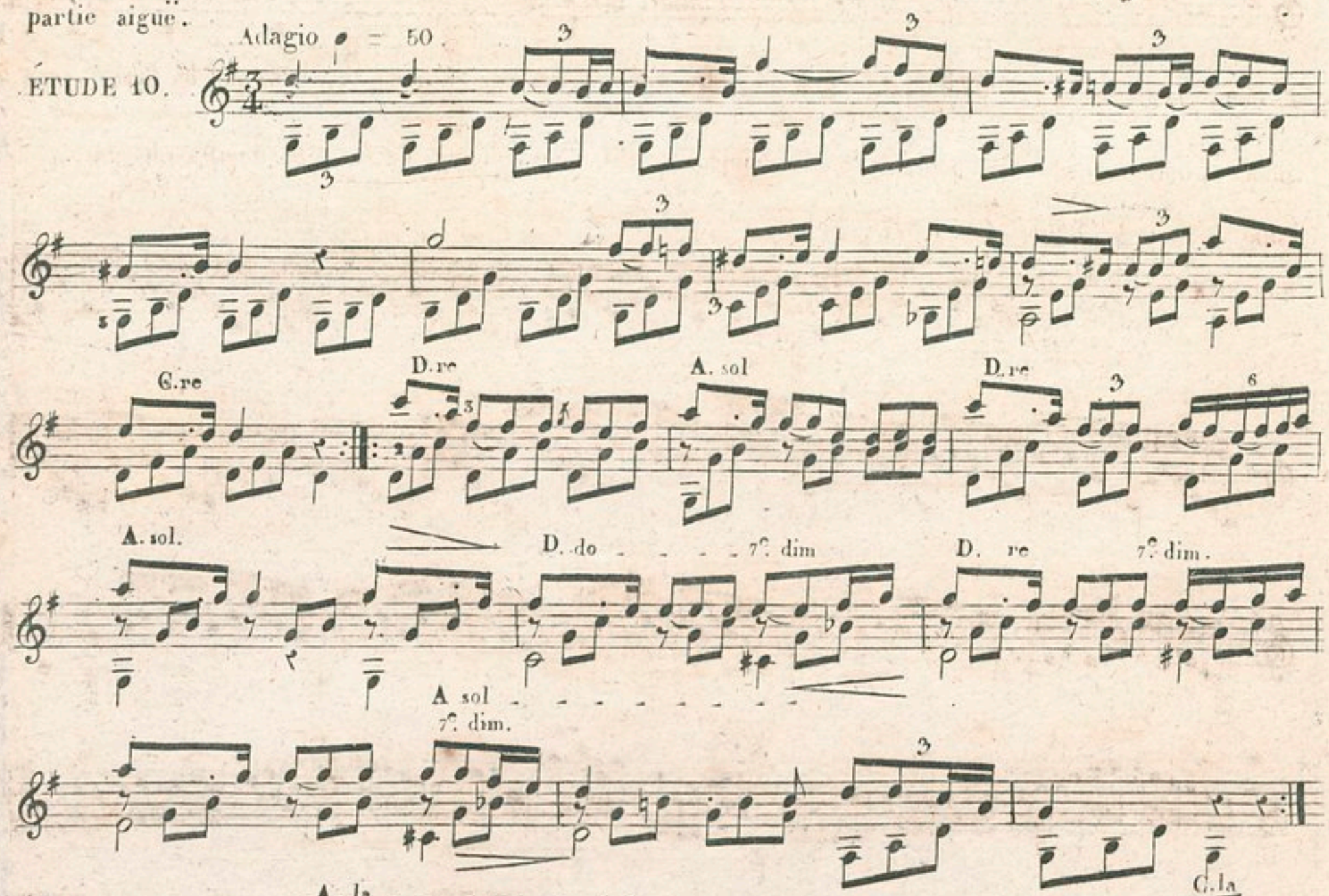
ÉTUDE 9.

A sol

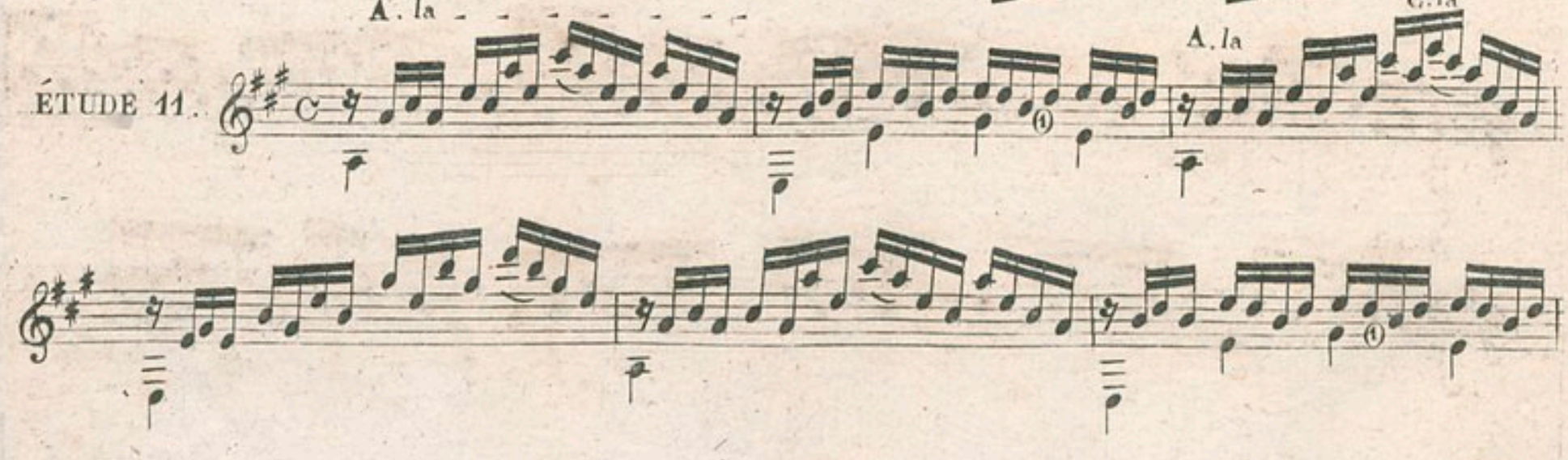


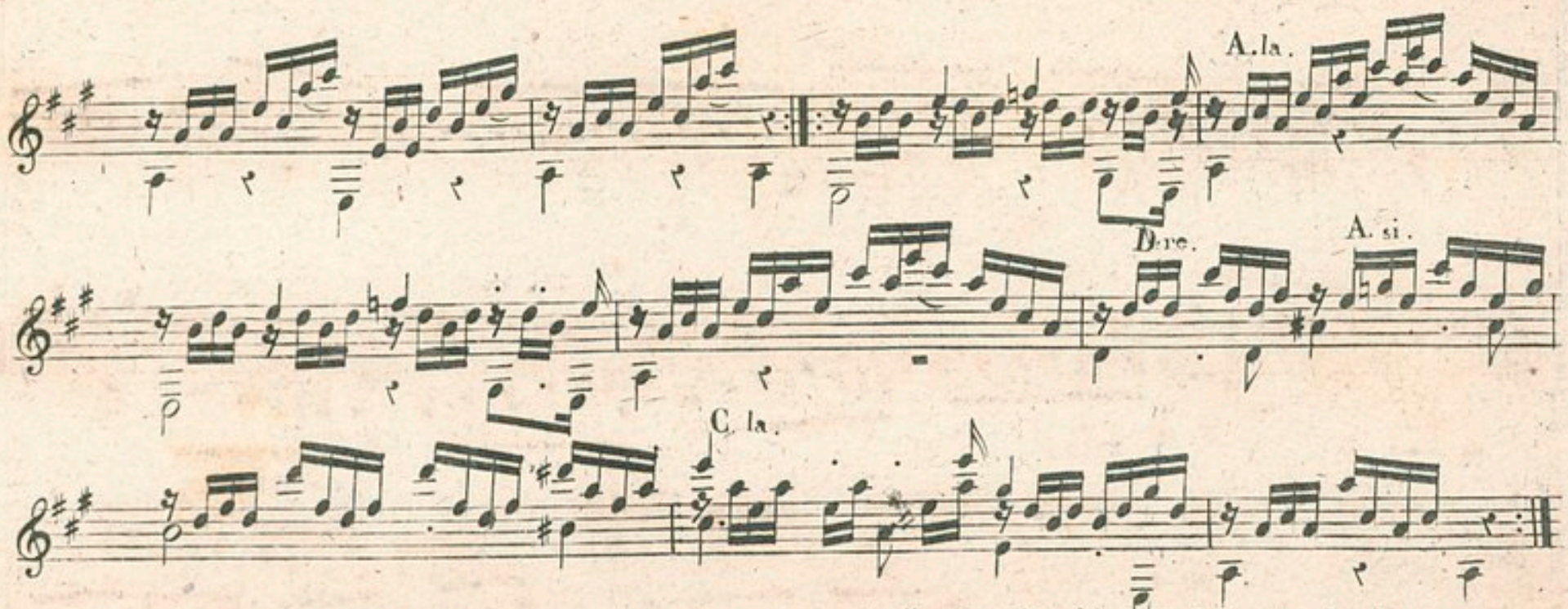
Le pouce et les deux premiers doigts font l'arpége d'accompagnement, le 3e doigt pince seul la partie aiguë.

ÉTUDE 10.



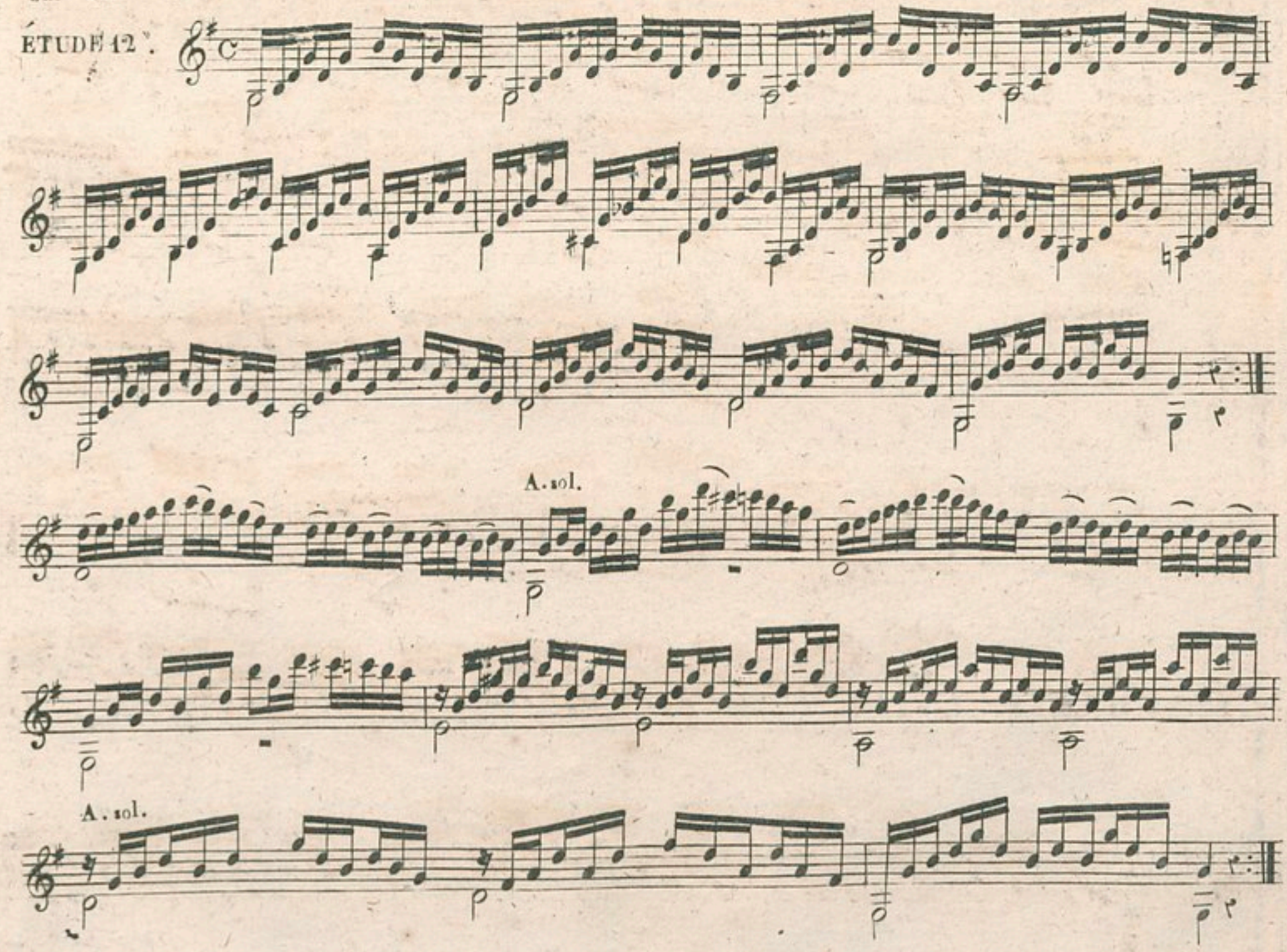
ÉTUDE 11.





L'index le médium et l'annullaire pincent les notes aiguës de l'arpège et laissent la basse au pouce exclusivement. On pourrait aussi employer les cinq doigts de la main droite, chacun sur une corde différente.

ÉTUDE 12.



ÉTUDE 13.

A. si

A. la.

A. sol

E. re.

Allegretto.

ÉTUDE 14.

D. si.

G. mi

A. la ♯

E. si — A. sol #

D do # — A fa #

E. la.

Andante ♩ = 84

ÉTUDE 15.

A. la — Dim.

7.e de dom.

dim

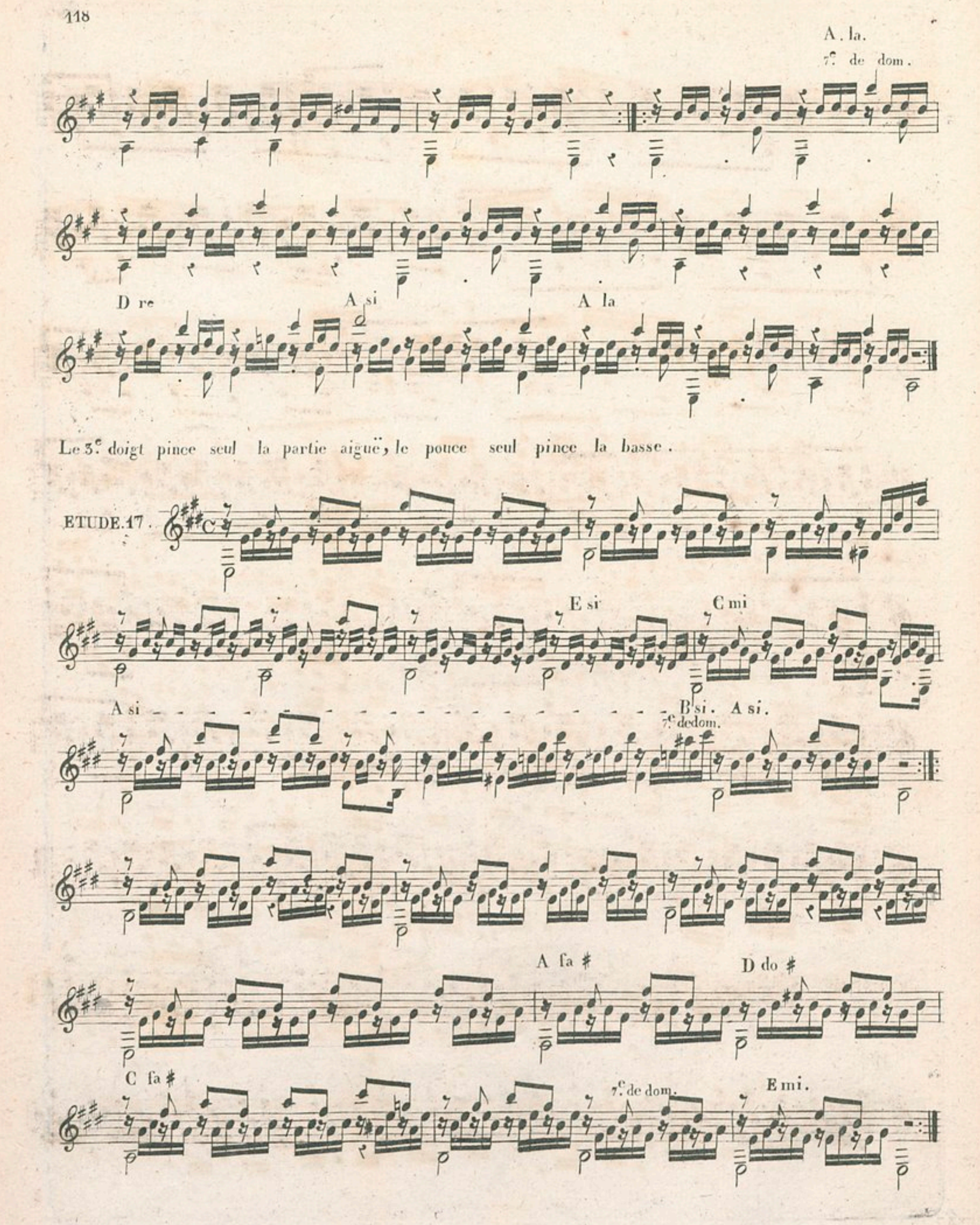
B. la. — A. la. — C. mi. — Cres.

A. la.

Allegretto ♩ = 66

ÉTUDE 16

D re — A la — A. la. — C. mi.



Le 3e doigt pince seul la partie aiguë, le pouce seul pince la basse.

ÉTUDE 18.

A. la.

A. sol.

Barré 2e. Touche.

A. la.

A. sol.

ÉTUDE 19.

D. si.

A. sol.

B. sol.

ÉTUDE 20.

D. do.

A. sol.

C. re.

7e de dom.

B. fa.

7e de dom.

C. fa.

Andante. ♩ = 96

ÉTUDE 21.

C.re.

7.e de dom.

A la

♩ = 132 Andantino

ÉTUDE 22.

C.la.

A.si.

C.la.

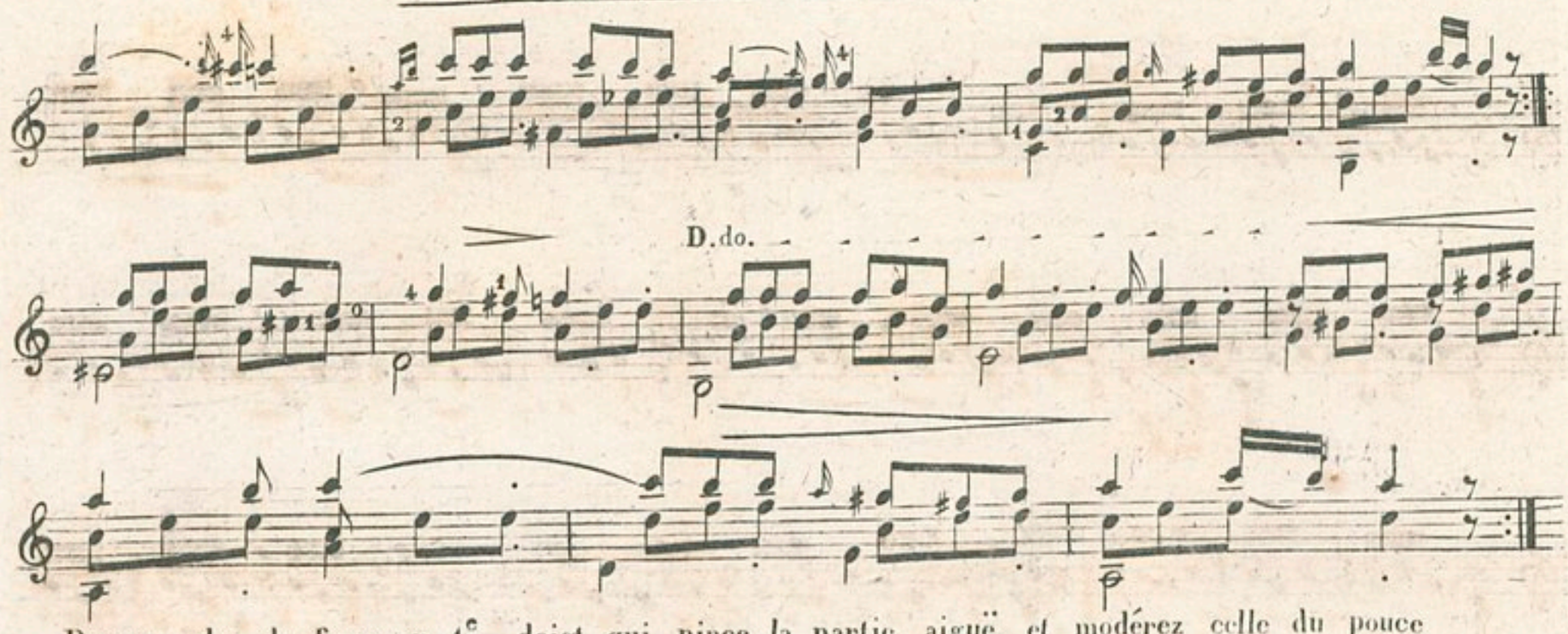
A.re.

A.si.

dim.

A.la.

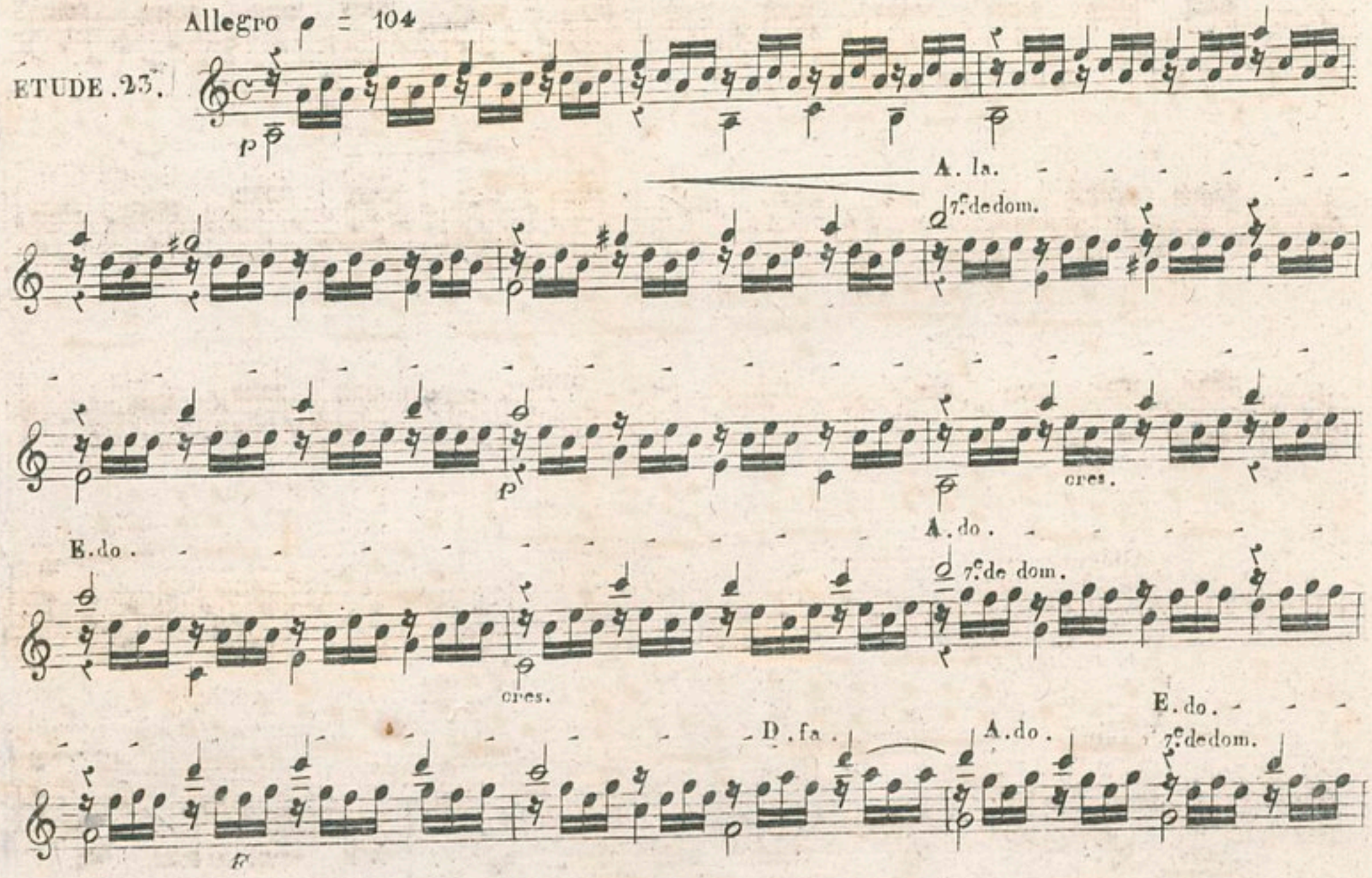
minore.



Donnez plus de force au 4.e doigt qui pince la partie aiguë et modérez celle du pouce destiné à la partie grave.

Allegro ♩ = 104

ÉTUDE. 23.



C. fa

C. re

C. re

E. si ♭

p

dim.

pp

Allegro. ♩ = 104

ÉTUDE 24.

A. la.

D. si
7e de dom.

E. la

V. S.

p cres. F dim.

C. re.
7ª. de dom.

p p cres.

F

Allegro. ♩ = 104

ETUDE 25

D. si.

FF

D. do.

A. sol.

F dim. p fin.

B. sol.
7. de dom.

C. la A. la

A. sol.

B. sol.
7. de dom.

D. C.

Allegro Comodo. ♩ = 65.

ETUDE 26.

E. si.

A. la.

A. fa♯.

B. la.
7e de dom.

B. fa♯.
7e de dom.

C. re.
7e de dom.

C. mi.
7e de dom.

B. fa♯.
7e de dom.

C. fa♯.

E. si.
7e de dom.

A. si.

E. la.
7e de dom.

A. la.

D. re.

A. la.

Allegro Mod^to. ♩ = 72.

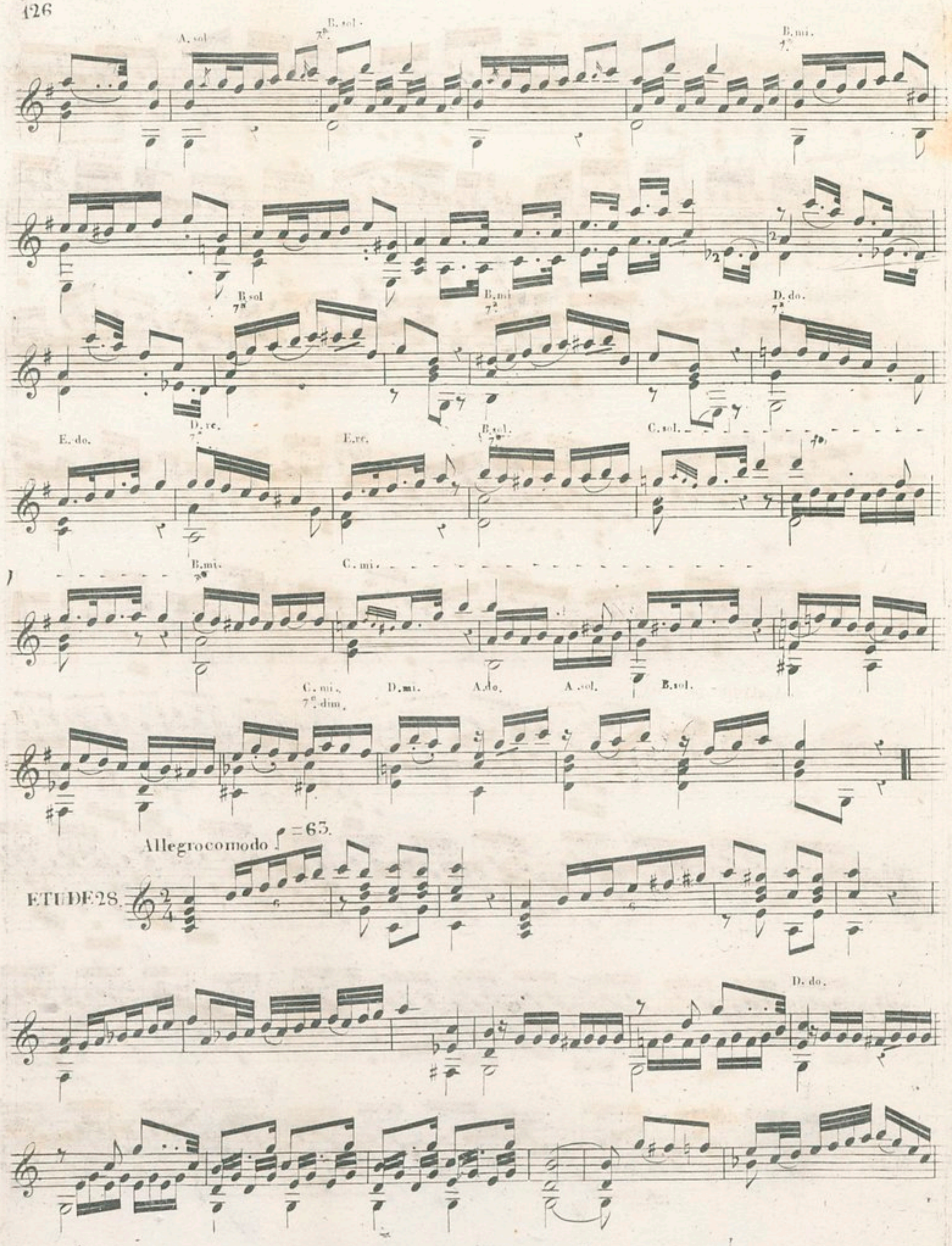
ETUDE 27.

A. sol.

B. sol. C. sol.
7e dom.

D. do.

B. sol.


A. sol.
B. sol.
B. mi.
B. sol
B. mi.
D. do.
D. re.
E. do.
E. re.
B. sol.
C. sol.
B. mi.
C. mi.
C. mi.
7e dim.
D. mi.
A. do.
A. sol.
B. sol.
Allegro comodo ♩=63.
ETUDE 28.
D. do.

C fa

A sol 7ª

C sol

A la 7ª

A la

B do 7ᵉ dom

A do

B fa 7ª

A la

B fa 7ª

A fa

D do

Andante ♩= 50

ETUDE 29

D si

A.la.

E.re.

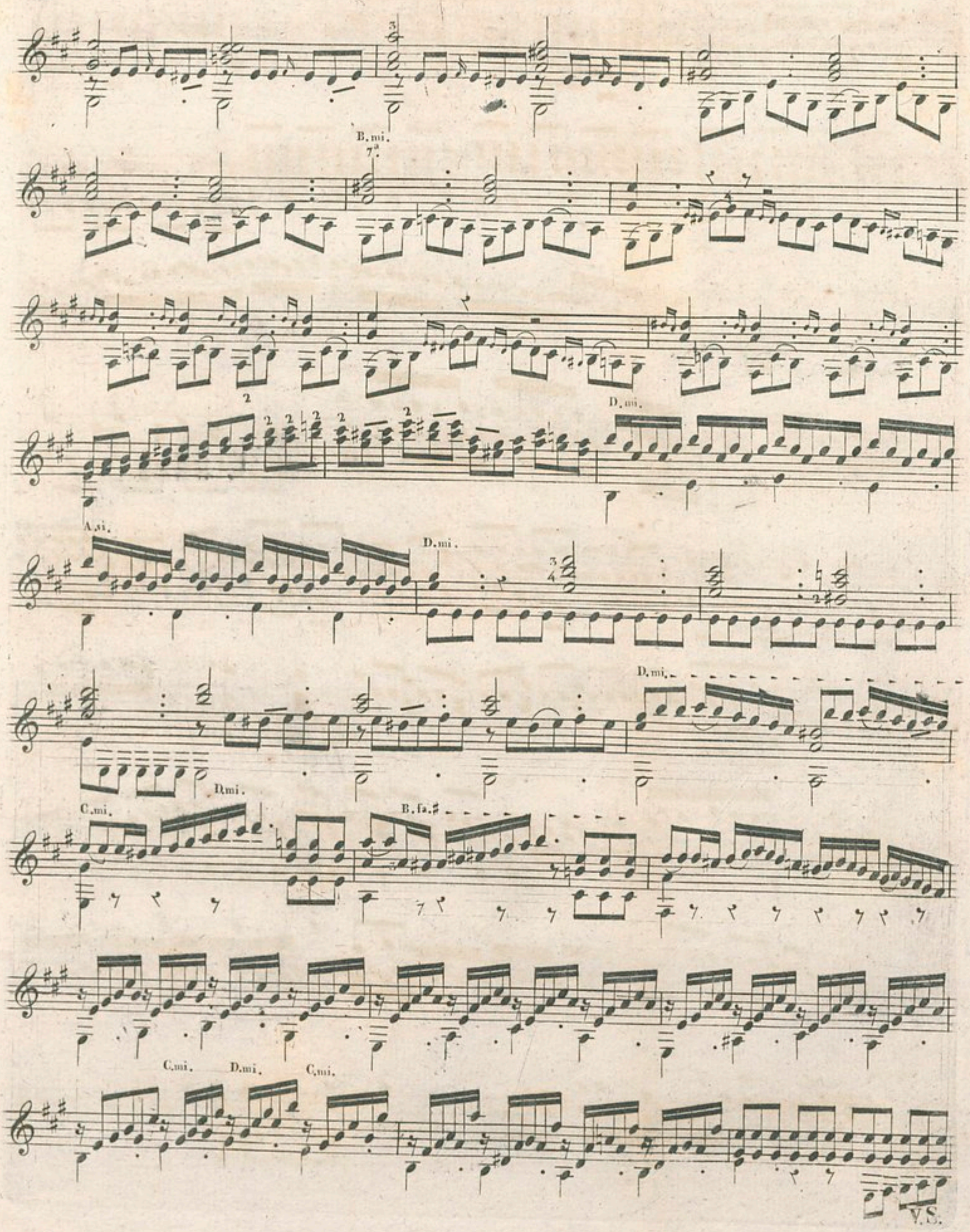
A.re.

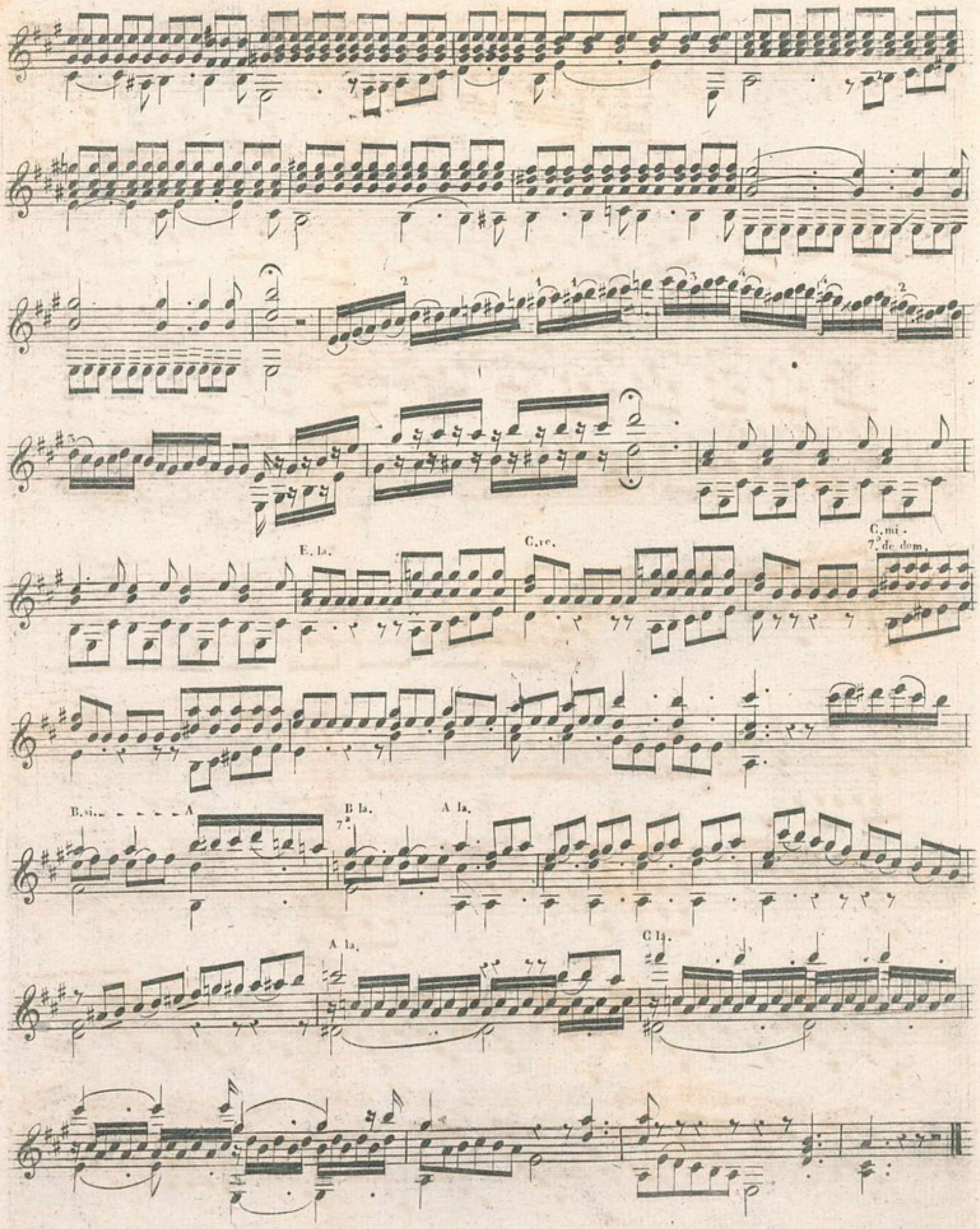
E.mi.

♩ = 80.

C.mi.

ALLEGRETTO


B.mi.
D.mi.
A.si.
D.mi.
D.mi.
D.mi.
C.mi.
B.fa.♯
C.mi.
D.mi.
C.mi.
V.S.


E. la.
C. re.
G. mi.
7.ª de dom.
B. si.
A
B la.
7.ª
A la.
A la.
C la.

Allegro. ♩ = 66.

ETUDE 30.

F

C. mi.

E mi

sf

C mi

E mi

F

A. la.

C. fa.

p

cres.

p

p

B. mi.

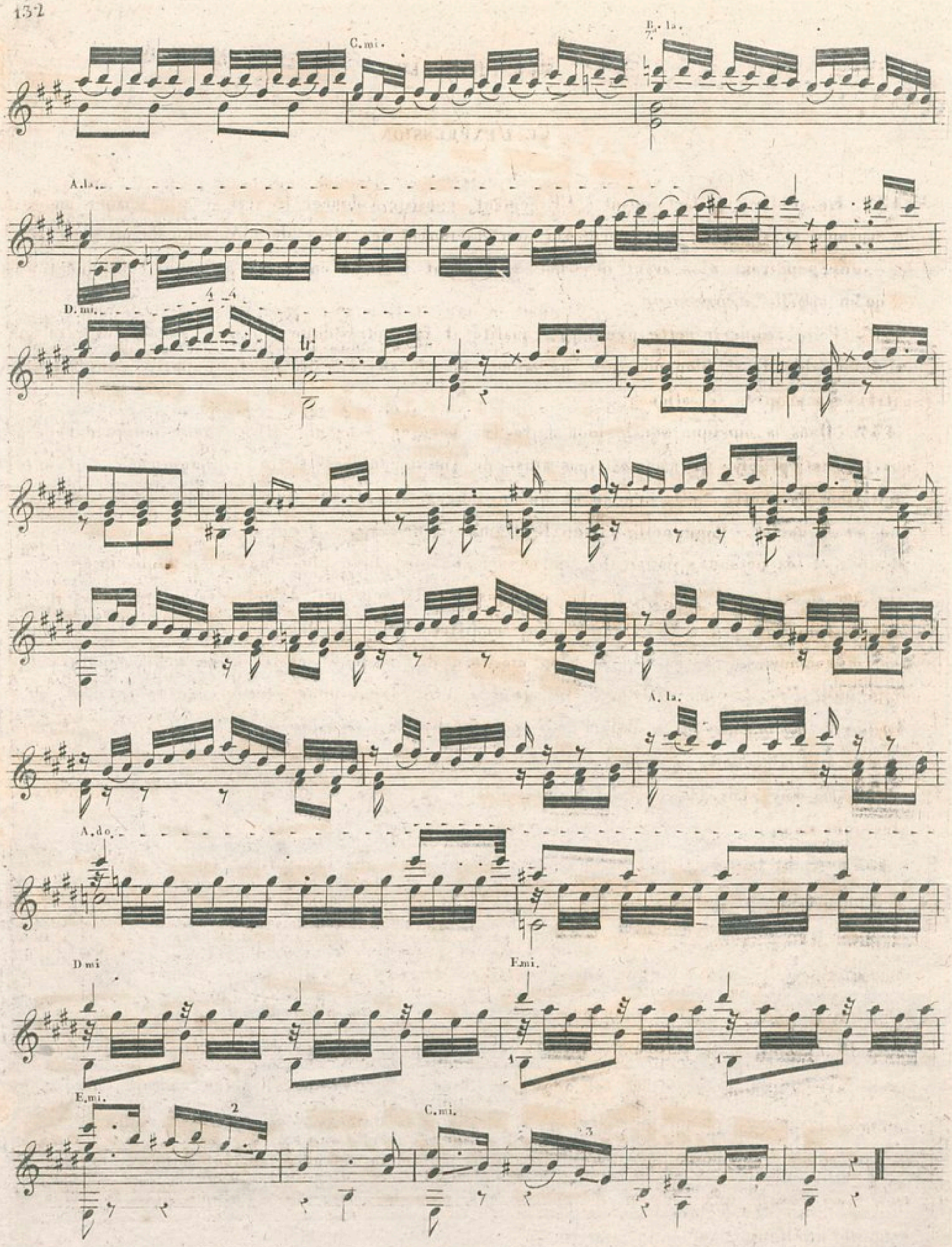
p

C. mi.

E mi

C. mi.

F


C. mi.
B. la.
A. la.
D. mi.
A. la.
A. do.
D mi
E. mi.
C. mi.
E. mi.

SECTION IV.

DE L'EXPRESSION.

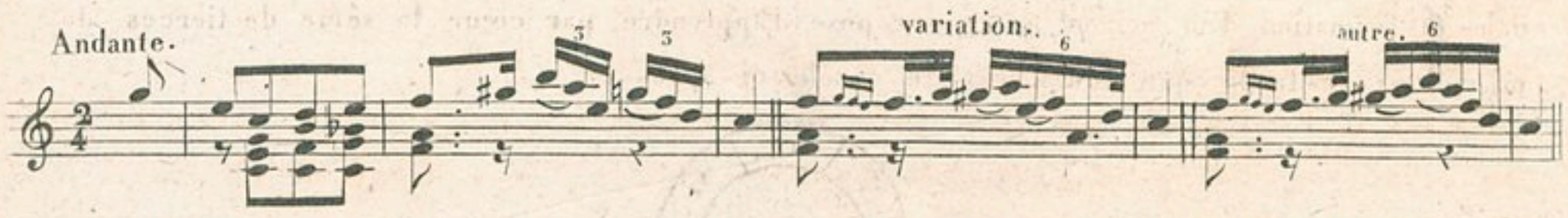
435. Le sublime de l'art, quant à l'Exécutant, consiste à donner le vrai sens à chaque morceau de musique et à rendre exactement sur son instrument les idées de l'Auteur, de manière que les sons, pénétrant plus avant que l'oreille, aillent jusqu'au cœur de ceux qui l'entendent: c'est ce qu'on appelle *expression*.

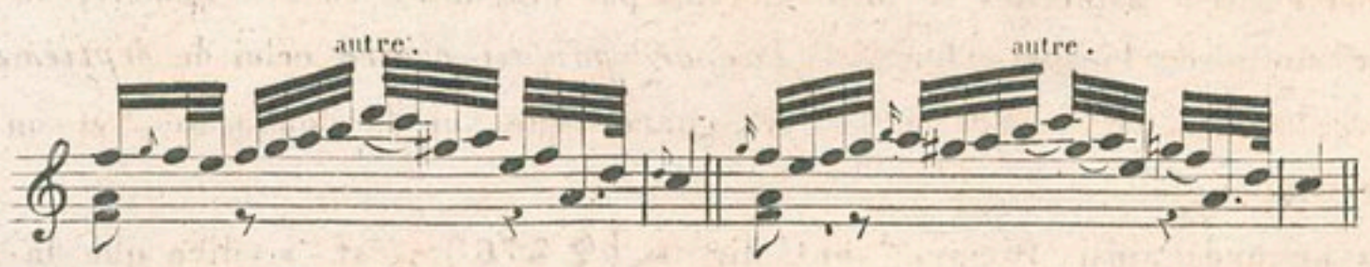
436. Pour acquérir cette précieuse qualité, il faut être doué d'une sensibilité exquise qui rende capable de se bien pénétrer soi même de son sujet, à-fin de faire passer dans l'âme des autres ses propres sensations.

437. Dans la musique vocale bien faite, les paroles peuvent suffire pour indiquer l'accent qui lui est propre; il n'en est pas ainsi de l'instrumentale. Celle-ci, quoiqu'elle soit une imitation de l'autre, n'a cependant qu'un langage inarticulé qui a quelque chose de vague et d'obscur. Pour cette raison le Compositeur, après avoir arrangé de son mieux les phrases et les périodes musicales, a encore besoin, bien plus dans la musique instrumentale que dans la vocale, de signaler certains points capitaux, à l'aide des signes dont il a été question aux § § 203 et 204, pour modifier l'intensité des sons. Il doit aussi indiquer les mouvemens avec précision; car un morceau de musique serait entièrement dénaturé s'il était joué *Presto* ou *Allegro*, lorsqu'il a été conçu pour être exécuté *Largo* ou *Andante*, et à l'inverse. Malgré ces points capitaux signalés par le compositeur, il reste encore à l'Exécutant un champ très-vaste pour y déployer son génie, en variant ses sons au moyen d'un clair-obscur continuel, semblable aux accens expressifs de la parole, dont les règles sont dans le cœur et ne se trouvent nulle autre part.

438. Avant tout, le Guitariste doit acquérir la plus grande agilité dans les doigts; ensuite il pourra employer les moyens suivans: 1.° observer scrupuleusement toutes les règles données du 29.e au 38.e §; 2.° pincer une corde avec divers degrés de force, en y employant successivement le pouce et les trois premiers doigts; 3.° s'attacher à donner plus de force tantôt à un doigt, tantôt à un autre de la main droite, pendant qu'ils sont tous employés; 4.° examiner attentivement les diverses nuances de son d'une même corde, suivant qu'elle est pincée avec tel ou tel degré de force, à tel ou tel autre endroit, depuis le chevalet jusqu'à la plaque de touche; 5.° observer la différence de son qui résulte de ce qu'une corde est pincée par les doigts plus ou moins étendus, surtout l'index, et par la moitié de l'ongle qui avoisine le pouce; car, plus la main sera oblique, plus le son sera doux et moëlleux.

439. Le coulé, l'appogiature, le brisé, &c. donneront un nouveau relief à l'expression si l'on en use avec sagesse, sans trop les prodiguer. Il y a une espèce d'agrément, dont je n'ai pas encore parlé, qui consiste à varier le mécanisme de certaines mélodies : cette *variation* doit être simple à fin de ne pas dénaturer l'idée principale, et surtout, ainsi que tous les ornemens possibles, elle doit être suggérée par le bon goût. Voici un passage de Sor, dont j'ai varié la 2.e mesure de quatre manières différentes.





440. Lorsqu'on joue à solo l'expression permet, dans certains passages, un léger retard, une courte altération de la mesure; mais si on a l'air d'y manquer pour un moment, ce ne doit être que pour la reprendre bientôt avec la plus exacte précision. On pourrait appliquer cette doctrine à l'exécution de la 4.e et de la 14.e mesure de l'exercice 11.e section 1.re page 88.

441. Enfin, le guitariste doit chercher des modèles d'expression dans les professeurs de mérite, doués d'une âme sensible, quelque soit l'instrument sur lequel ils expriment leurs sensations; il les entendra avec la plus grande attention et s'efforcera de les imiter, jusqu'à ce qu'il se forme un genre *à lui* dont le bon goût soit la base.

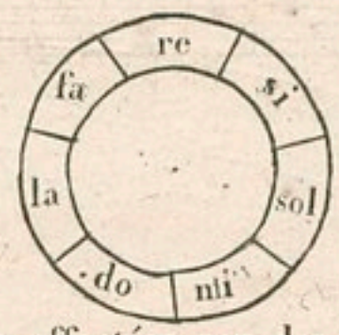
APPENDICE. [a]

RÈGLES GÉNÉRALES POUR MODULER.

442. Lorsque l'Élève aura acquis de l'agilité dans les deux mains, s'il veut exercer son imagination à trouver des préludes bien modulés, les connaissances théoriques puisées jusqu'ici dans cette Méthode ne lui suffiront pas : il lui faudra en outre acquérir des idées générales de contrepoint, et c'est ce qu'on va tâcher de lui donner.

DE LA FORMATION DES ACCORDS.

443. Pour que l'Élève trouve sur le champ, sans hésiter, les notes qui doivent entrer dans la formation d'un accord, on lui propose d'apprendre par cœur la série de tierces do-mi-sol-si-re-fa-la qui composent le cercle ci-après.

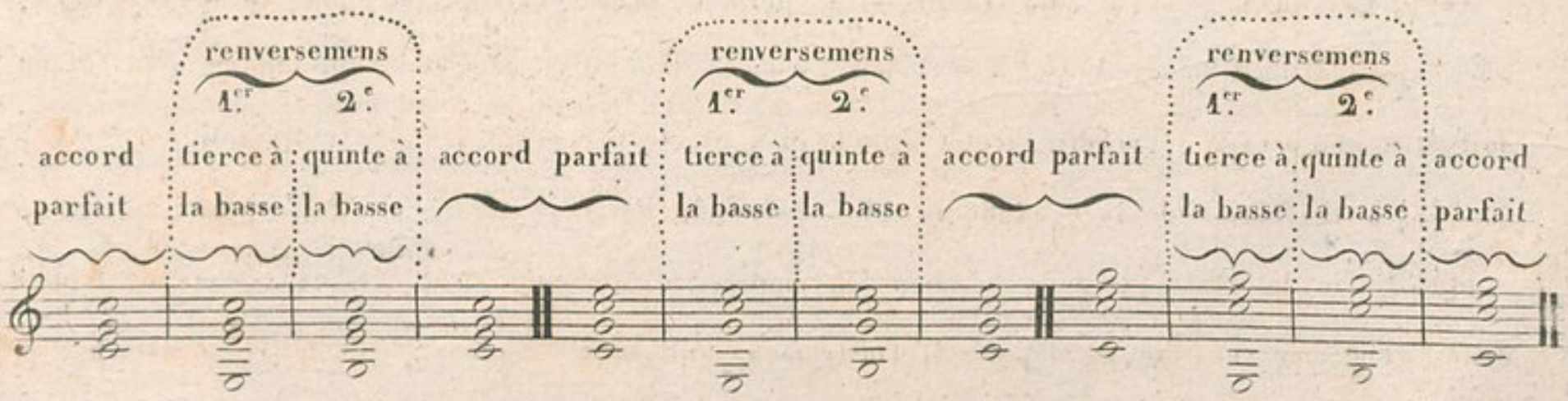


444. Ces notes seront naturelles, ou bien affectées par des dièses ou des bémols, suivant le Ton.

445 *Trois* notes de la série forment *l'accord parfait*; *quatre* celui de *septième*; *cinq* celui de *neuvième*; ce dernier accord ne se fait guères que sur la dominante, et on l'emploie presque toujours incomplet.

446. Les accords ainsi formés sont directs (§ 376) : c'est-à-dire que la *note principale* ou *fondamentale* est à la basse.

447. On a vu (§§ 376, 377, 397, 406 et 412) comment les accords se renversent : il y a seulement à ajouter que *c'est toujours la basse qui décide si un accord est direct ou renversé*, quel que soit l'ordre des notes aiguës.



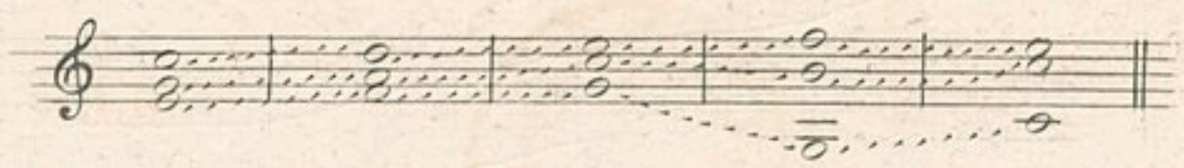
(a) M. de Fossa qui a étudié l'harmonie encore plus que la guitare, a bien voulu me fournir, pour compléter mon ouvrage, les matériaux de cet Appendice, où il a appliqué à la guitare la doctrine abrégée de divers Auteurs estimables qui ont rendu aux Amateurs l'important service de simplifier le système.

448. C'est au moyen d'une progression de tierces (§ 445) que nous avons formés les accords directs: donc, pour connaître la note fondamentale d'un accord renversé, il n'y aura qu'à placer les notes dont il se compose de manière à reproduire une série de tierces; la note fondamentale se trouvera à la basse.

DE LA SUCCESSION DES ACCORDS.

449. La plupart des Auteurs ont positivement établi que tout accord doit renfermer au moins une note de celui qui les précède: cette note commune sert à *lier* les deux accords. Mais il s'en faut de beaucoup que la règle soit générale. Dabord on a vu que les accords de 7e. de sensible dans les deux Modes, qui n'ont aucune note commune avec l'accord principal le précèdent et lui succèdent fort agréablement. En second lieu les accords *doublement liés* tels que *mi sol si, do mi sol,* sont ceux qui font le moins de plaisir à l'oreille. Enfin les trois premiers accords de l'exemple ci-dessous se suivent bien quoique sans note commune.

EXEMPLE 2



450. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher un principe général de la marche des diverses parties d'un accord; car, comme l'a fort bien observé un auteur très-spirituel (Mr. de Momigny), *sitôt qu'un premier accord s'est fait entendre, il n'y a plus de liberté absolue pour quelque note que ce soit, et tout doit marcher conséquemment de l'un à l'autre*: doctrine qui n'est pas nouvelle, puisqu'elle se trouve en substance dans un ouvrage publié il y a plus de 50 ans. (Principes d'harmonie par Mr. Hemetzrieder. (Paris 1771)

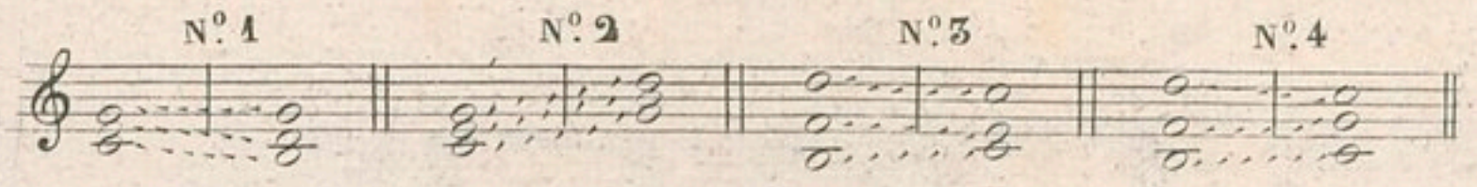
Le principe général consiste donc dans *l'affinité ou l'attraction des notes du 1er. accord* ou de L'ANTÉCÉDENT, *avec celle du second accord*, ou du CONSÉQUENT. (a)

451. Ce principe posé, nous établirons les règles qui en dérivent.

1re. RÈGLE. Il faut avant tout, et d'une manière positive, donner l'impression de *l'unité* de Ton; l'accord de tonique doit donc généralement commencer et toujours terminer une composition quelconque.

452. 2e. RÈGLE. Chaque note de *l'Antécédent* se sauvera à celle du *Conséquent* avec laquelle elle est le plus en contact, sauf ce qui sera dit à la 4e. Règle. Ainsi, dans l'exemple 3, de *do mi sol* on ira à *si ré sol* (N°. 1) et non pas à *sol si ré* (N°. 2); et le *fa* de *l'antécédent si fa ré* se sauvera à la note *mi* du *Conséquent* dont elle n'est qu'à un demi-ton (N° 3), et non pas à la note *sol* (N° 4) dont elle est éloignée d'un ton.

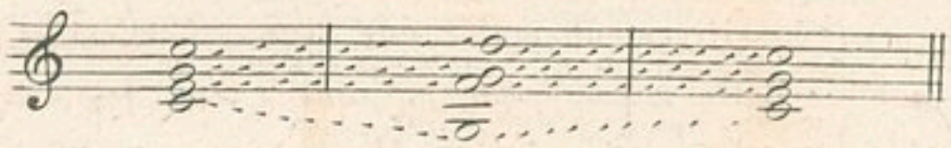
EXEMPLE 3.



(a) M. de Momigny, ouvrage cité.

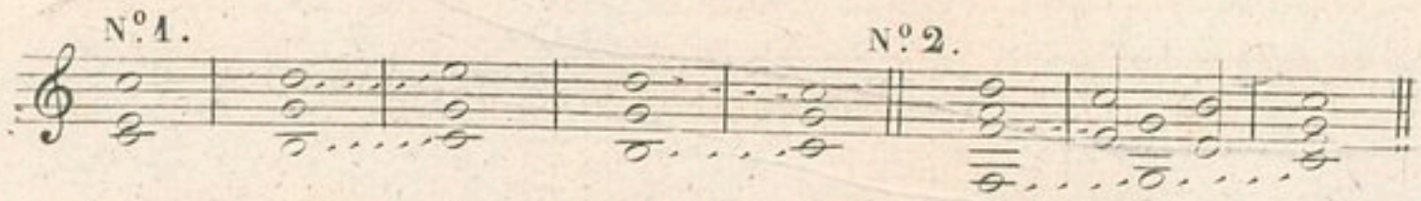
453 La basse fondamentale est une exception à cette règle dans le mouvement de cadence parfaite (exemple 4), ainsi que dans quelques marches particulières que nous ferons bientôt connaître.

EXEMPLE 4.



454. 3.e RÈGLE. Lorsqu'une note de *l'Antécédent* se trouve à égale distance de deux notes du *Conséquent*, elle peut se sauver à l'une ou à l'autre: c'est le goût qui décide du choix. C'est ainsi que dans l'ex. 5. N.o 1. le *re* passe indifféremment au *mi* ou à *l'ut* du conséquent.

EXEMPLE 5.



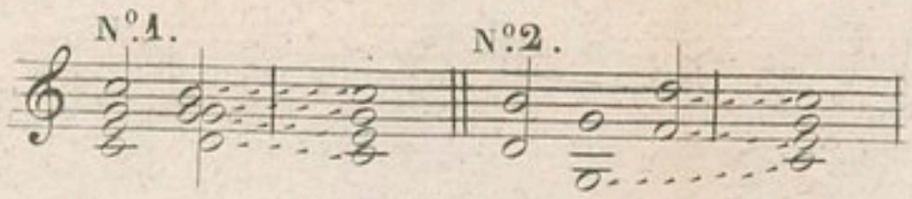
455. 4.e RÈGLE. Si deux parties de *l'Antécédent* sont attirées vers une même note, ou son octave, du *Conséquent*, alors l'une des deux marchera un peu plus plus pour faire la note que réclame *l'unité* ou la *variété*. Ainsi dans l'ex. 5. N.o 1. le *mi* du 1.er accord est plus près du *ré* que du *sol* de l'accord suivant; mais, comme le dessus fait l'octave du *ré*, la partie intermédiaire va faire le *sol*.

456. 5.e RÈGLE. Si deux parties de *l'Antécédent* font, à l'unisson ou à l'octave, une note qui se trouve entre deux notes du *Conséquent*, alors l'une des deux parties montera, l'autre descendra, pour retomber sur une note différente dans l'accord suivant. C'est ainsi que les deux *fa* du 1.er accord (exemple 5. N.o 2) vont faire *sol mi* dans le second.

457. 6.e RÈGLE. Si une note est commune à *l'Antécédent* et au *Conséquent*, la partie qui fait cette note ne bougera pas; mais si la note commune est faite par deux parties différentes, l'une ne fera que prolonger le son, l'autre ira compléter l'harmonie du Conséquent. (ex. 6. N.o 1 et 2.)

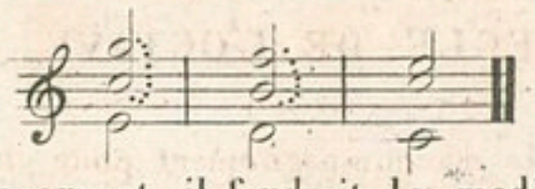
458. En observant ces règles, les dissonances se sauveront naturellement de la manière expliquée à la section 3.e chap. 3.e art. 1.er

EXEMPLE 6.

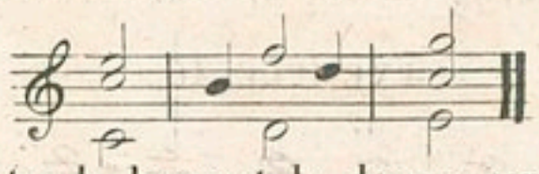


INTERVALLES PROHIBÉS.

459. Sont prohibées, comme destructives de *l'unité* ou de la *variété* : 1.° deux quintes de suite entre le dessus et la basse, et même entre les parties intermédiaires, *excepté dans les cas où la modulation est si fortement dessinée que les deux quintes ne peuvent faire dévier l'oreille*, comme par exemple dans la résolution naturelle de la sixte augmentée (§ 416); ou bien lorsqu'on descend d'une quinte majeure à une quinte mineure.

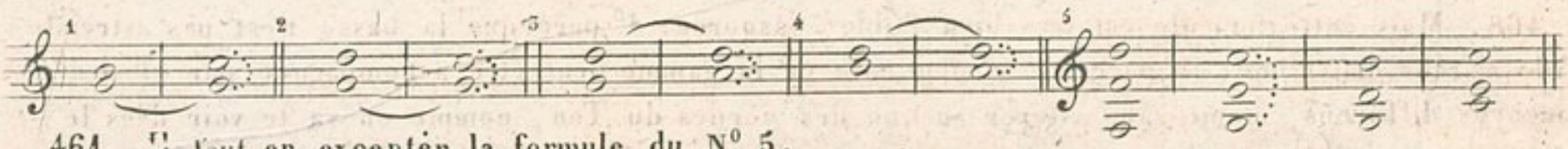


Le passage contraire serait incorrect, il faudrait le modifier ainsi :



460. 2.° Deux quartes de suite entre la basse et le dessus, car elles font un bon effet entre parties intermédiaires(§ 393. Ex. N.° 2 ;) et même une seule quarte de la Basse avec une partie supérieure produit généralement un mauvais effet, *à moins qu'elle ne soit préparée* au moyen d'une note commune qui unit les deux accords.

EXEMPLE 7.

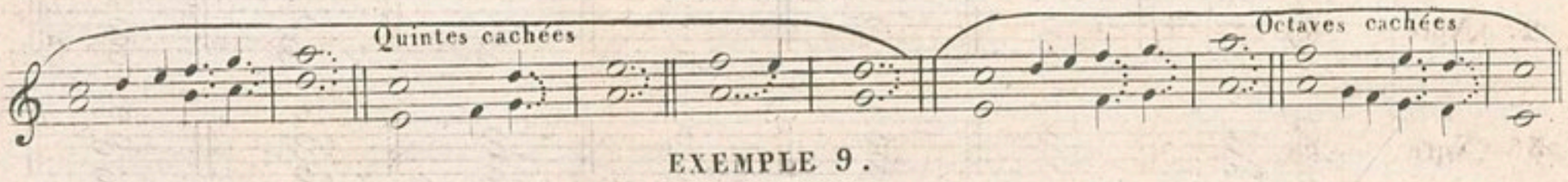


461. Il faut en excepter la formule du N.° 5.

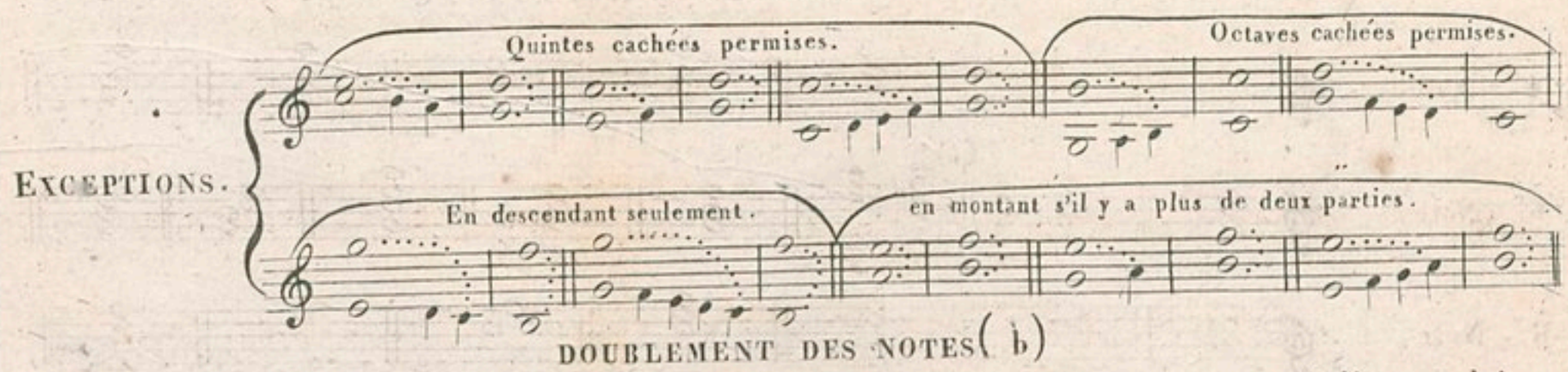
462. 3.° Deux octaves de suite entre la basse et le dessus, excepté dans les passages où toutes les parties les font entendre sans aucune autre note d'accompagnement.

463. 4.° Il faut en outre s'abstenir de toute succession qui contiendrait des quintes ou octaves *cachées*; on les reconnait en fesant passer les parties par toutes les notes intermédiaires, alors il en résulte des quintes et octaves réelles.[a]

EXEMPLE 8.



EXEMPLE 9.



DOUBLEMENT DES NOTES[b]

464. Les accords n'étant généralement composés que de trois ou quatre notes, si l'on emploie cinq ou six cordes de la guitare il est clair qu'une, deux ou trois notes de l'accord seront doublées; or, voici les règles à observer pour cela.

(a) Cours de composition musicale par Antoine REICHA, Professeur de composition au Conservatoire.
(b) REICHA, ouvrage cité.

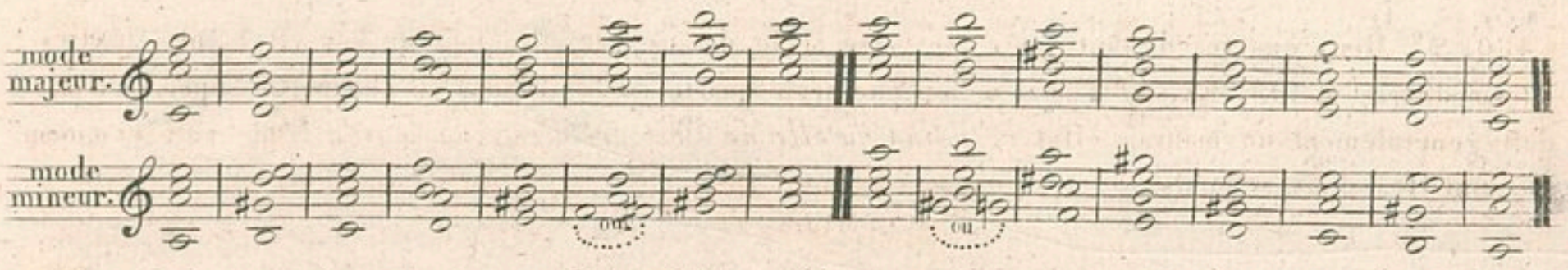
465. 1.° Dans les accords parfaits chaque note peut être doublée ou même triplée, excepté la basse du 2.e renversement de l'accord parfait sur la dominante *si-re-sol*, parceque ce *si* ne pouvant monter qu'à *l'ut* dans les deux parties il en résulterait nécessairement deux octaves. Dans l'accord de quinte mineure *si-re-fa* on double le *si* et le *re*, mais rarement le *fa*.

466. 2.° Dans les accords dissonans on ne double ni la note dissonante, ni celle qui n'a qu'une seule résolution.

RÈGLE DE L'OCTAVE.

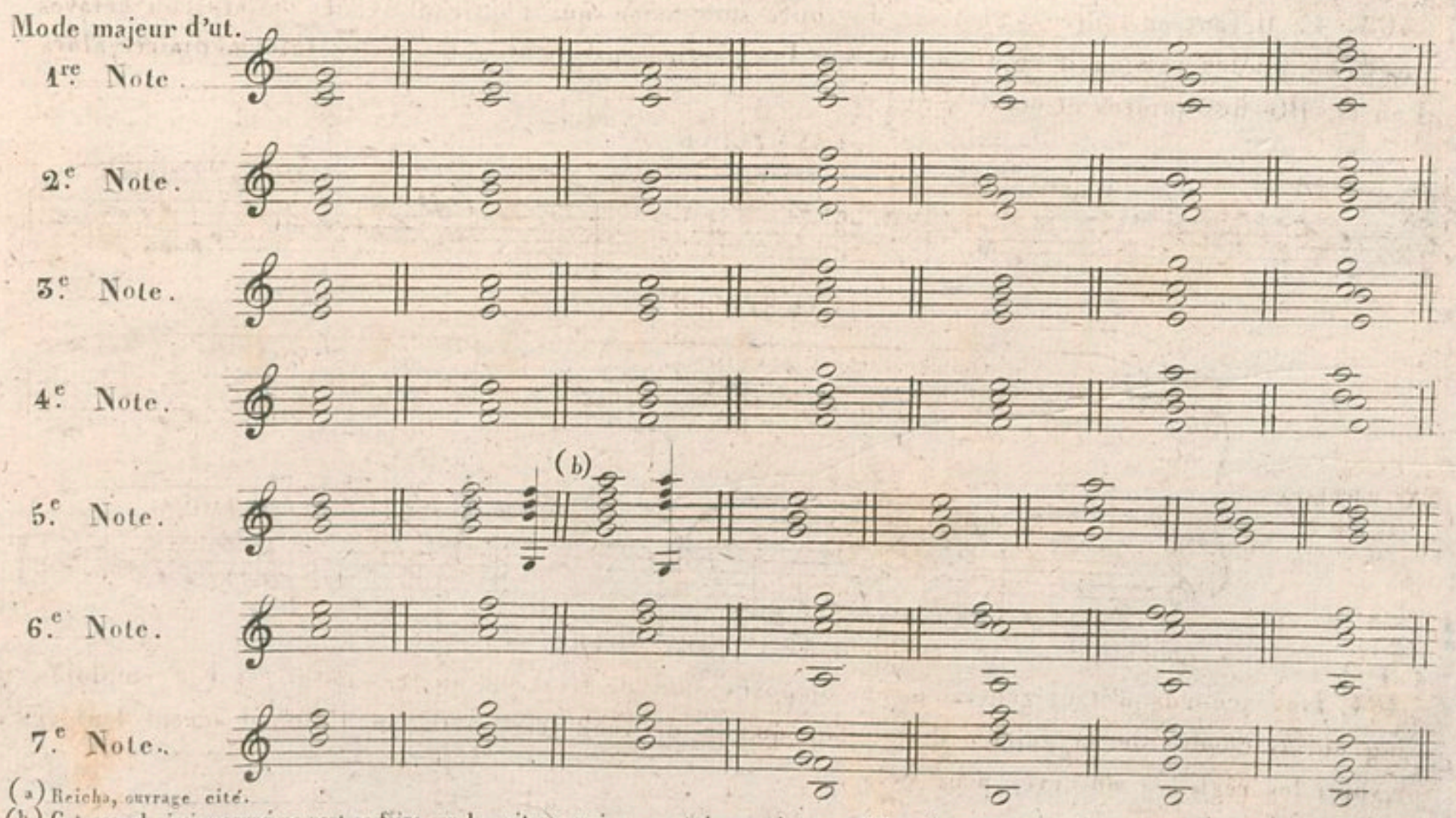
467. On appelle ainsi une formule d'accompagnement pour chaque note de la gamme ascendante et descendante, majeure et mineure.

EXEMPLE 10.



468. Mais cette formule est une bien faible ressource: 1.° parceque la basse n'est pas astreinte à la marche diatonique; 2.° parceque chaque note de la gamme peut être accompagnée par plusieurs accords différens, même sans altérer aucune des cordes du Ton, comme on va le voir dans le tableau suivant [a] qui ne comprend aucun renversement de l'accord de neuvième.

EXEMPLE 11.



(a) Reicha, ouvrage cité.
(b) Cet accord ainsi marqué ne peut se faire sur la guitare; mais on peut le prendre sans dificulté comme il est écrit en petites notes, en omettant la tierce.

469. Pour l'analyse des accords renversés et la résolution des dissonnances, appliquez les règles établies aux §§ 447 et 448 ainsi que la doctrine des §§ 393, 394, 396 et des exemples qui s'y rattachent. Vous trouverez ainsi que le 4.e accord sur la 3.e note *mi-la-do-fa* est un renversement de la septième de quarte 7.e à la basse, &c.

DE LA MODULATION.

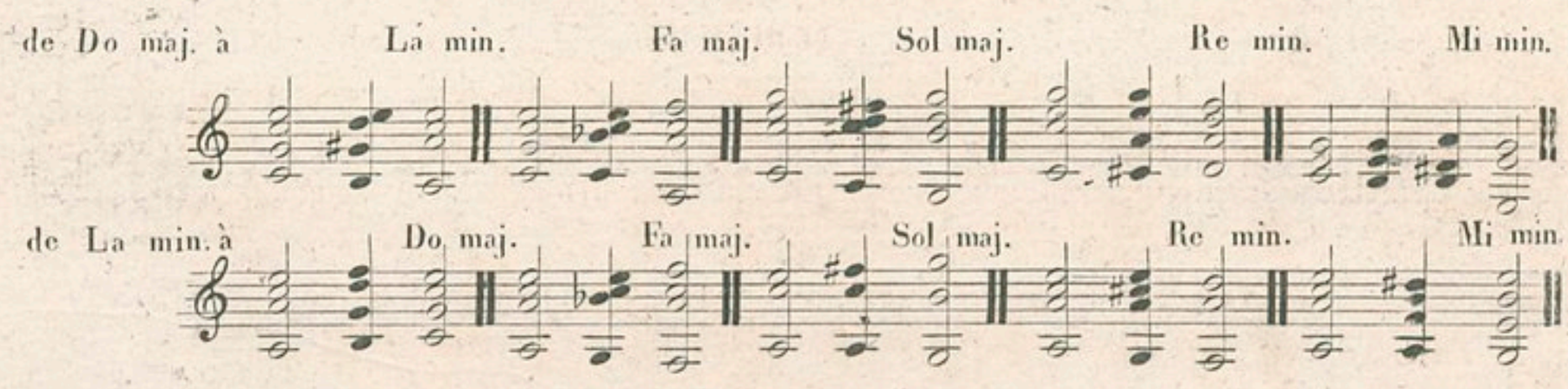
470. Moduler c'est lier entre eux différens Tons au moyen d'un ou de plusieurs accords intermédiaires. (a)

471. On a vu (§§ 141 et 142) la relation qui existe entre les deux Tons, l'un majeur l'autre mineur, qui ont la même armure de clef. Il y a, pour chaque Ton, *quatre* autres relatifs, savoir: pour un Ton majeur, les modes majeurs de sa quarte et de sa quinte, les modes mineurs de sa seconde et de sa tierce; pour un Ton mineur, les modes mineurs de sa quarte et de sa quinte, les modes majeurs de sa sixte et de sa septième *telle* qu'elle résulte de l'armure de sa clef.

472. Il y a des Tons dont le rapport est si intime qu'ils se lient sans accord intermédiaire, comme Do majeur avec les modes majeurs de Fa et de Sol, et le mode mineur de La; mais alors on ne module pas, on ne fait que changer de Ton. Pour moduler réellement il faudrait prendre pour intermédiaire la 7.e de dominante du Ton où l'on va.

EXEMPLE 12.

MODULATION AUX CINQ RELATIFS.



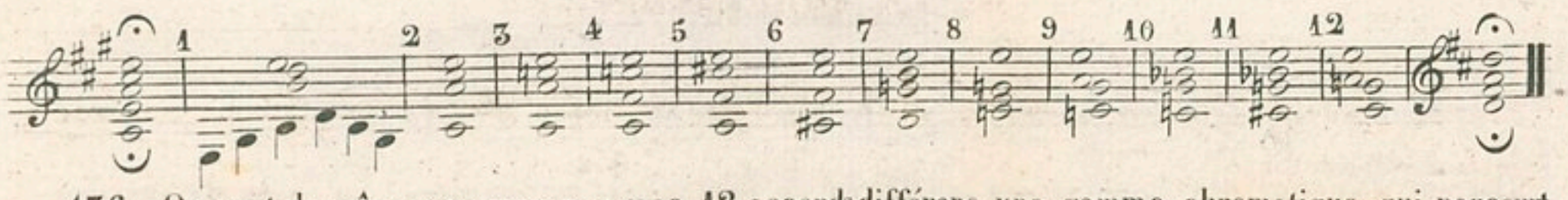
473. La modulation est *fixe* lorsqu'on reste un certain temps dans le nouveau Ton; elle est *passagère* si l'on en sort presque aussi-tôt pour passer dans un autre, quand même on aurait employé des notes accidentelles.

474. Plus deux Tons diffèrent ensemble par le nombre de dièses ou de bémols essentiels (§ 16 et suivans) ou, en d'autres termes, moins deux Tons auront de notes communes dans leurs gammes respectives, plus il sera besoin, comme on le verra plus tard, d'accords intermédiaires pour moduler régulièrement de l'un à l'autre.

(a) Reicha, ouvrage cité

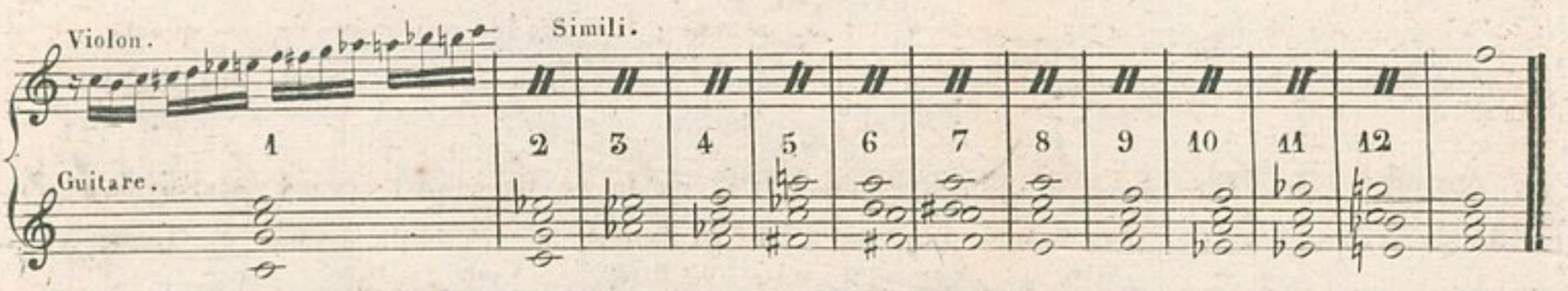
475. Cependant rien n'empêche d'interposer entre deux Tons à rapport intime, lorsqu'on veut retarder la transition, diverses harmonies qui effaceront l'idée du Ton principal, même en conservant une note de son accord. C'est ainsi que, dans l'exemple suivant, pour aller de La à Re, où l'on pouvait passer sans préparation (§ 472.) on fait porter à la note Mi douze accords différens.

EXEMPLE 13.



476. On peut de même accompagner avec 12 accords différens une gamme chromatique qui parcourt les douze semi-tons; mais il faut que la première et dernière note de la gamme soient partie intégrante de chaque accord.

EXEMPLE 14.

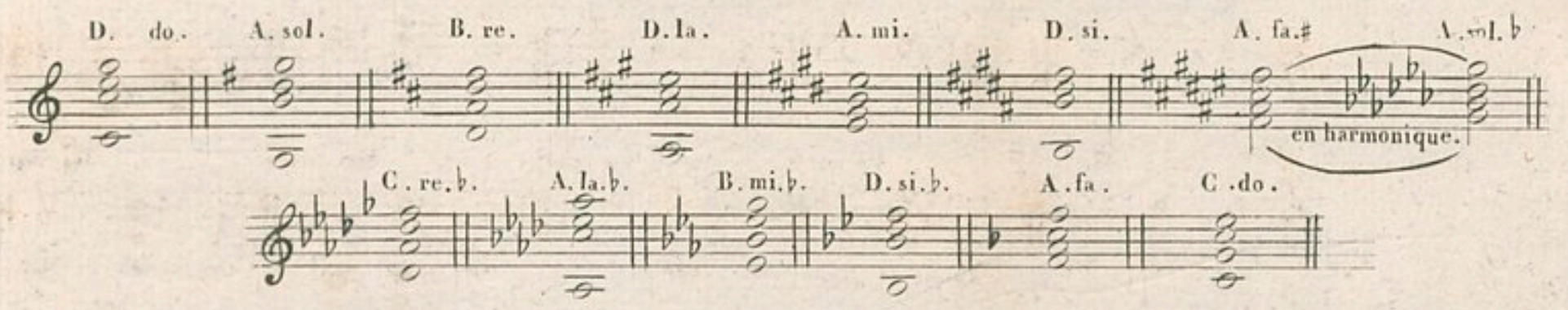


MARCHES HARMONIQUES (Grétry, Méthode de Prélude)

477. 1.re MARCHE. En *montant par quintes* ou en *descendant par quartes* on augmente d'un dièse à chaque transition jusqu'au mode majeur de Fa ♯ auquel on substitue son synonime sol ♭, et dès lors on perd un bémol à chaque fois jusqu'au Ton de Do.

SÉRIE DE CADENCES IMPARFAITES.

EXEMPLE 15.

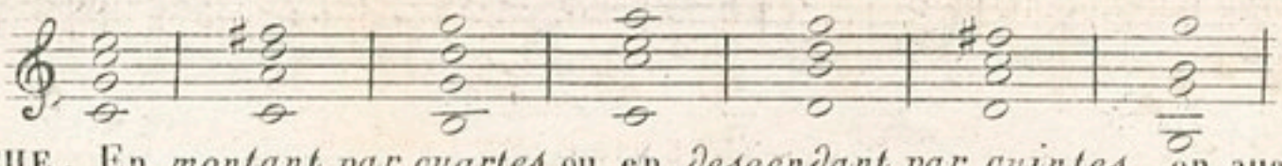


478. Le changement d'orthographe musicale qui consiste à substituer une note bémolisée à une note diésée, ou *vice versâ*, pour exprimer un même son, est ce qu'on appelle *enharmonique*. A proprement parler il n'y a pas de *genre* de ce nom; il n'y a que des *transitions enharmoniques*. Sur la guitare; ainsi que sur le Piano, le *re* ♯ et le *mi* ♭ sont représentés par la même touche; il n'y a pas de transition lorsque cette touche, ou toute autre, n'est prise que sous une seule acception; mais dès que les deux acceptions sont immédiatement employées et qu'au moyen de cet emploi on change de Ton, alors il y a transition enharmonique. (a)

(a) M. de Momigny. Le savant Eximeno avait aussi publié la même doctrine.

479. Quoique chacun des accords de l'exemple 15 soit lié à celui qui le précède et à celui qui le suit par une note commune, cette série serait très-monotone si elle était continuée pendant plusieurs accords de suite, parceque les Tons où l'on passe ne sont pas suffisamment déterminés par la cadence imparfaite qui y conduit; ils le seront tout-à-fait si après avoir employé, pour chaque transition, un accord intermédiaire, on entre ensuite dans le nouveau Ton par une formule de cadence parfaite. (§ 422)

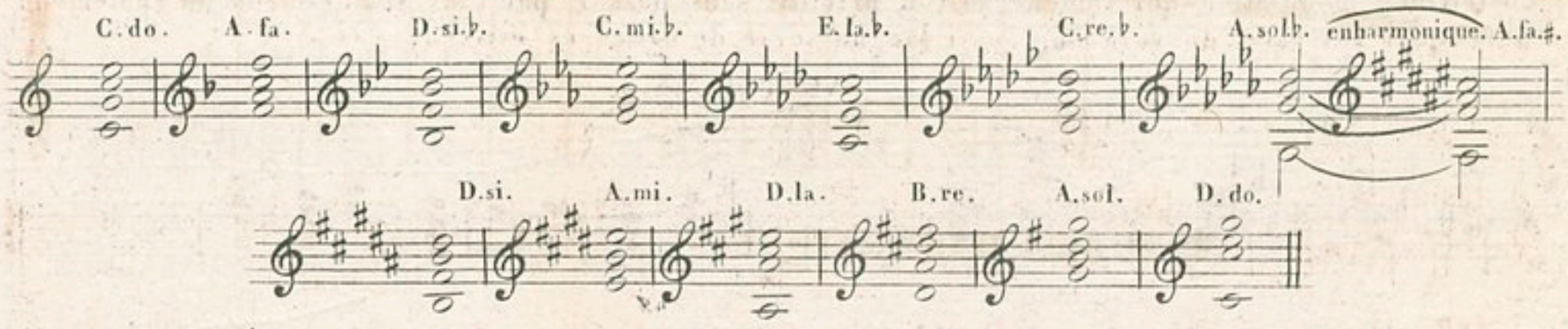
EXEMPLE 16.



480. 2.e MARCHE. En *montant par quartes* ou en *descendant par quintes*, on augmente successivement d'un bémol; arrivé à *six bémols* on y substitue *six dièses* et on en efface un à chaque transition jusqu'au Ton de *do*.

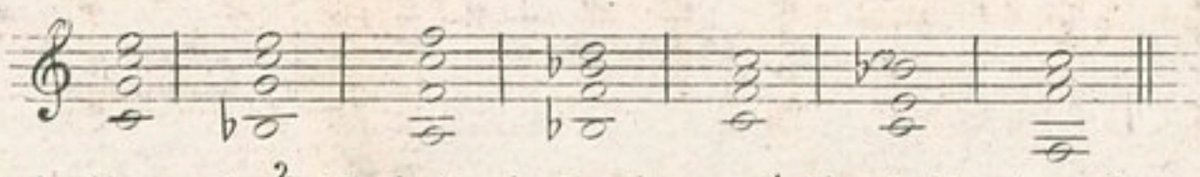
EXEMPLE 17.

SÉRIE DE CADENCES PARFAITES.



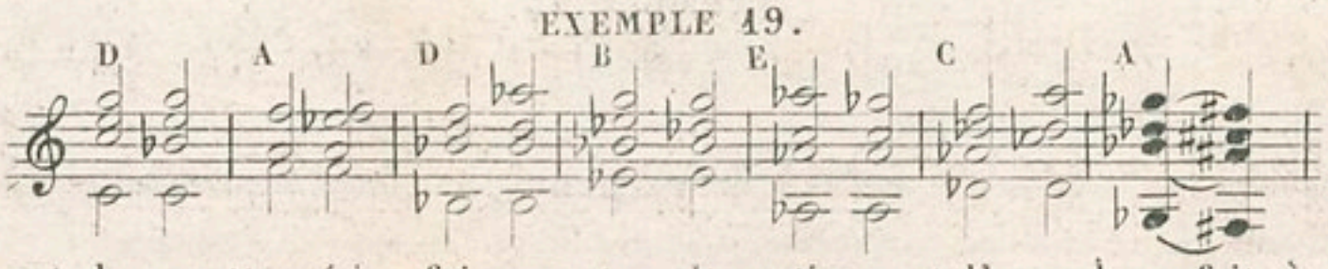
481. Cette série est moins monotone que la précédente. On pourrait aussi employer pour chaque transition un accord intermédiaire et, si l'on voulait fixer la modulation, on y ajouterait une formule de cadence parfaite.

EXEMPLE 18.



482. La série de l'exemple § 17 deviendrait plus agréable si l'on transformait successivement chaque accord parfait en 7.e de dominante.

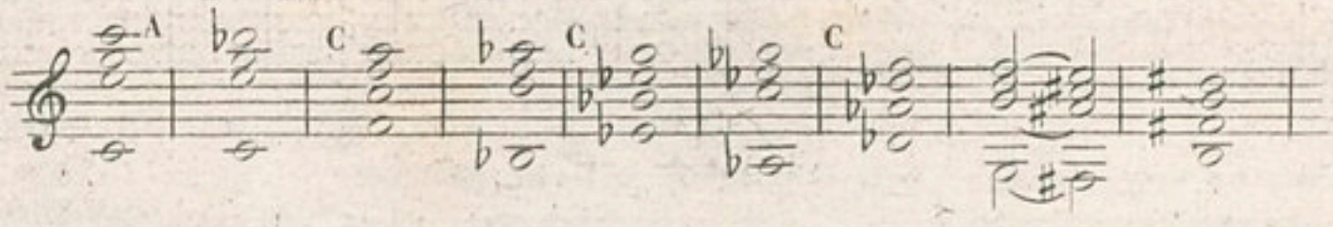
EXEMPLE 19.



Continuez la série jusqu'au Ton de Do.

483. On peut, dans cette série, faire porter alternativement l'accord parfait à une note de basse et l'accord de dominante à la suivante.

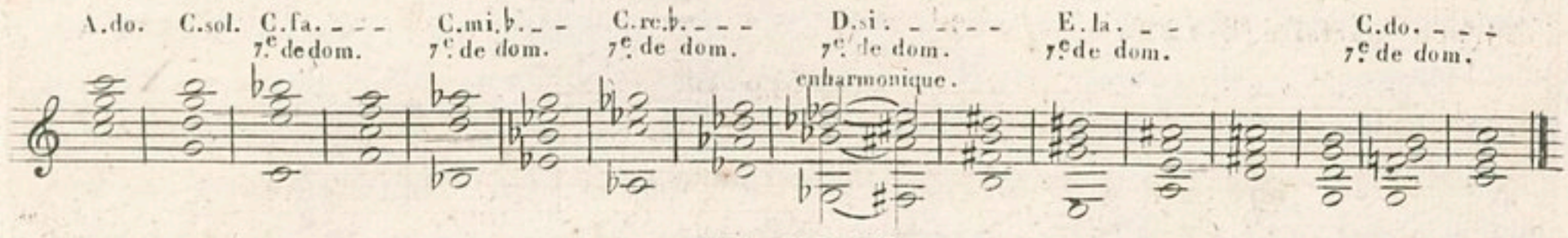
EXEMPLE 20.



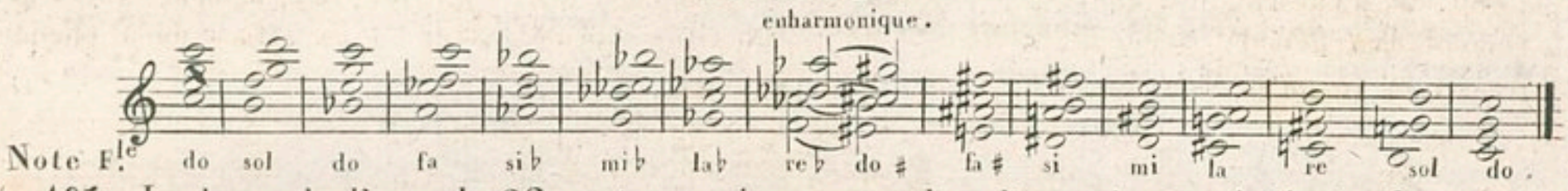
suivez jusqu'au Ton de Do

484. On pourrait aussi donner l'accord de dominante à toutes les notes de Basse : c'est ce qu'on appelle *une suite de cadences évitées*. Cette marche peut produire une gamme chromatique descendante à l'aigu (Ex. 21) ou au grave (Ex. 22) de l'accord.

EXEMPLE 21.

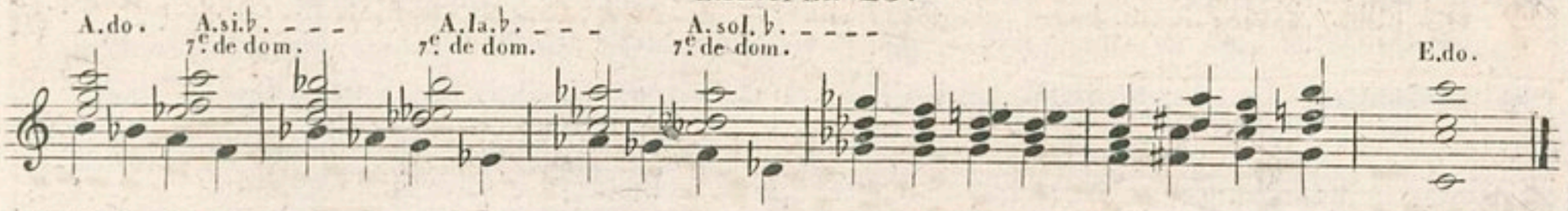


EXEMPLE 22.



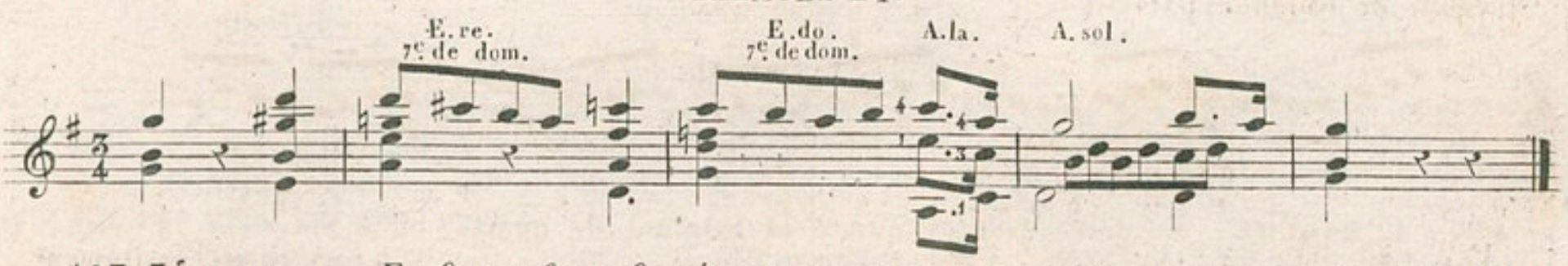
485 La basse de l'exemple 22 peut se varier comme dans l'exemple 23 où dès la 4e mesure on fait une modulation qui ramène au ton primitif sans passer par tous les accords de l'antérieur, parcequ'il est rare de voir une aussi longue série de cadences évitées.

EXEMPLE 23.



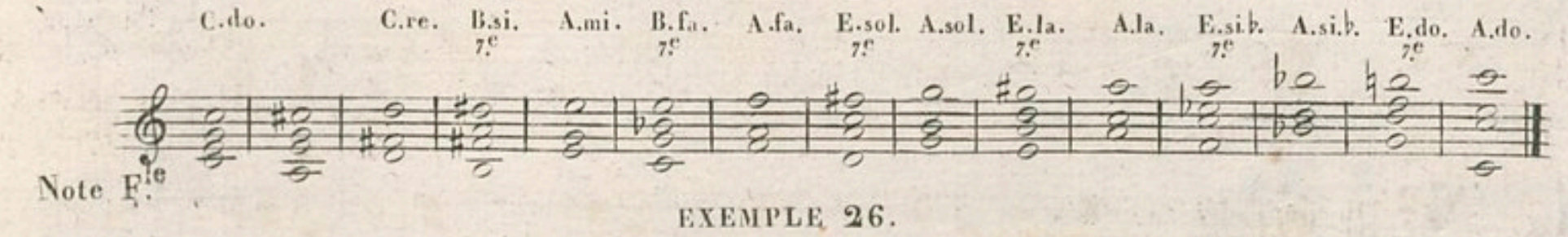
486. On va voir dans l'exemple 24 un passage de M. Sor qui contient une suite de cadences évitées.

EXEMPLE 24.

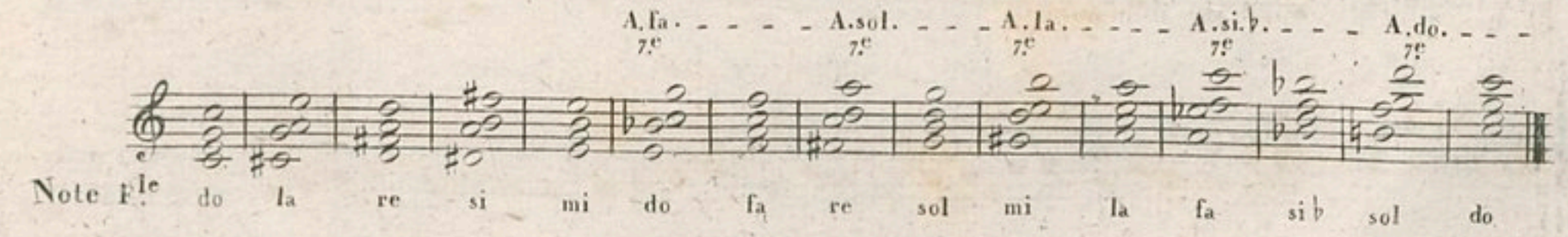


487. 3e MARCHE. *En descendant de tierce et montant de quarte*, ou *en montant de sixte et descendant de quinte*, on produit la gamme chromatique ascendante à l'aigu (ex. 25) et au grave (ex. 26.)

EXEMPLE 25.

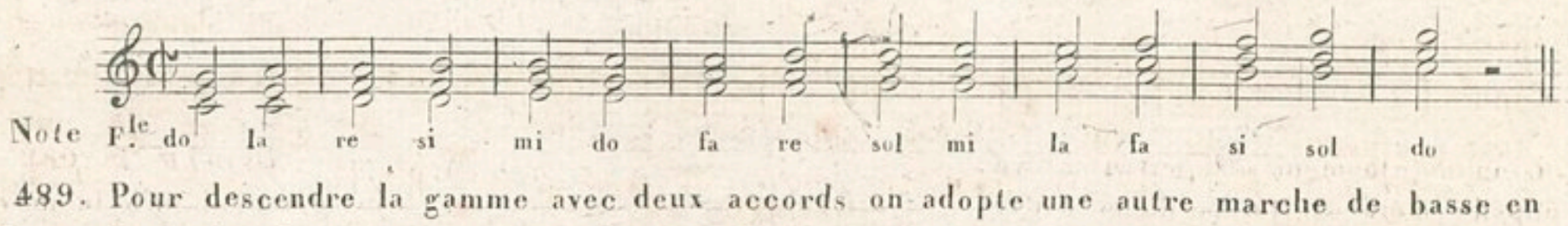


EXEMPLE 26.



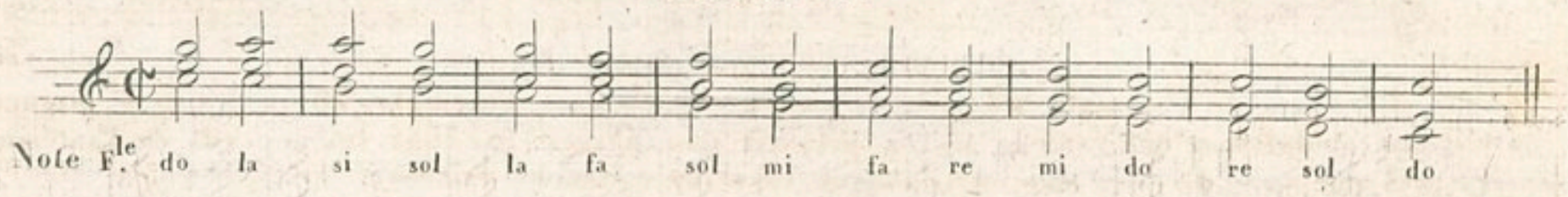
488. Cette marche harmonique peut aussi produire une basse chantante qui fera deux accords sur chaque note de la gamme.

EXEMPLE 27.



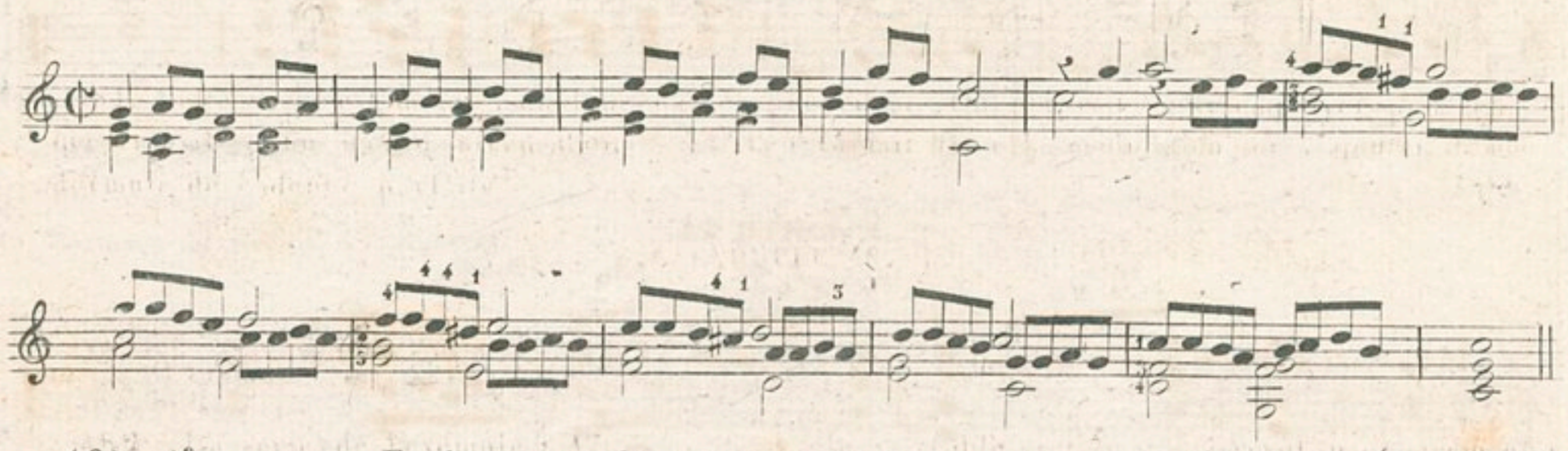
489. Pour descendre la gamme avec deux accords on adopte une autre marche de basse en *descendant* de *tierce* et *montant de seconde*.

EXEMPLE 28.



On peut varier cette basse comme il suit, et de bien d'autres manières.

EXEMPLE 29.



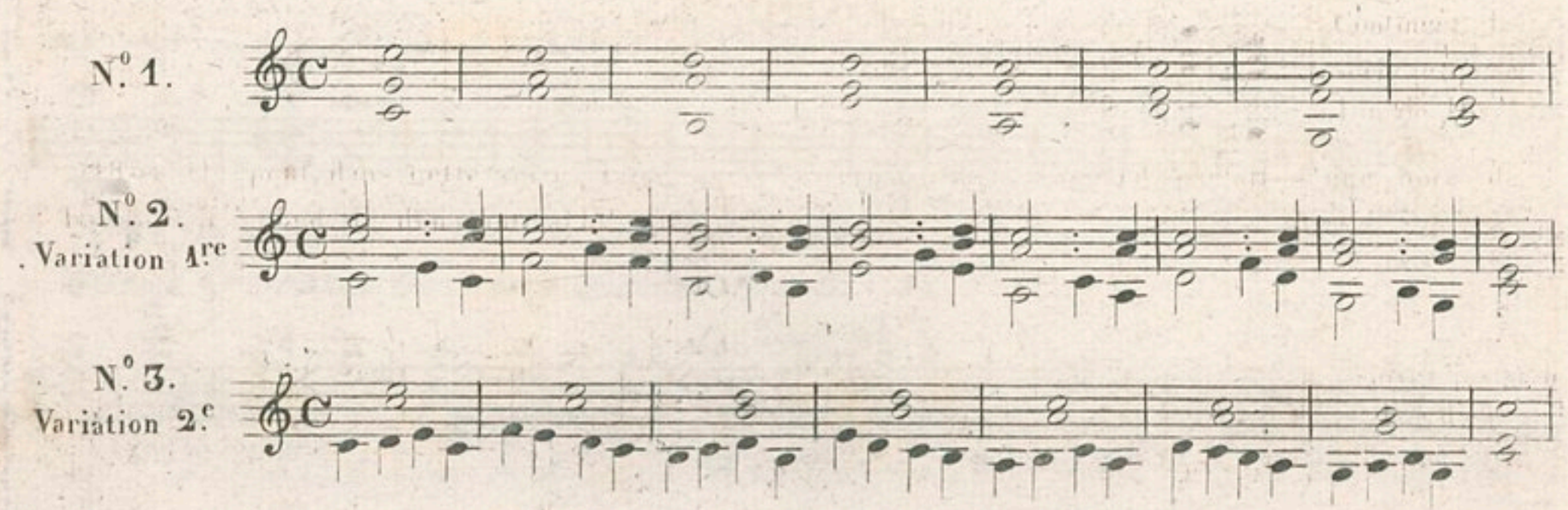
490. 4.e MARCHE. En descendant de quinte et montant de quarte, ou à l'inverse. (Ex. 30. N.o 1)

EXEMPLE 30.

N.o 1.

N.o 2.
Variation 1.re

N.o 3.
Variation 2.e

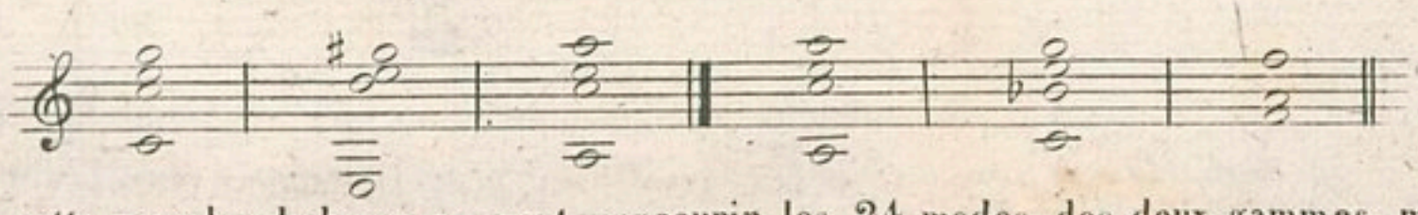


491. *Observations importantes*. On appelle notes *réelles* ou *essentielles* celles qui font partie de l'accord qui les accompagne. Les intervalles entre les notes réelles peuvent être remplis par une et même par deux notes étrangères à l'accord, mais fesant partie de la gamme du Ton. Ces notes qu'on appelle de *passage* ou *passagères* sont généralement placées sur les parties faibles des temps; lorsqu'elles se font dans deux parties à la fois elles doivent marcher par tierces, ou par sixtes, ou par mouvement contraire [a]. Il sera question de ce mouvement ci-après (§ 510). On a vu aux §§ 329 et 332, ainsi qu'à la note du § 124, que les appogiatures ne font pas partie de l'accord; il reste à savoir que les appogiatures ne sont pas toujours écrites par de petites notes, on les écrit souvent en notes ordinaires; alors elles comptent dans la mesure, mais elles peuvent rester étrangères à l'accord et même à la gamme du Ton.

492. Nous allons maintenant appliquer une partie de ces observations à l'analyse de l'exemple 30. Dans la 1re var. (N° 2) toutes les notes de la basse sont en harmonie, parcequ'elle procède par *degrés disjoints*: dans la 2e var. (N° 3) où les trois premières notes de chaque mesure procèdent *par degrés conjoints*, celle du milieu n'est pas en harmonie et passe en faveur des deux autres qui y sont. *Cette règle est générale tant pour les parties aiguës que pour la basse*. Il est clair que dans la 1re variation toutes les notes de la basse sont et doivent être *réelles*, tandis que dans la 2e une note *passagère* remplit l'intervalle de deux notes réelles.

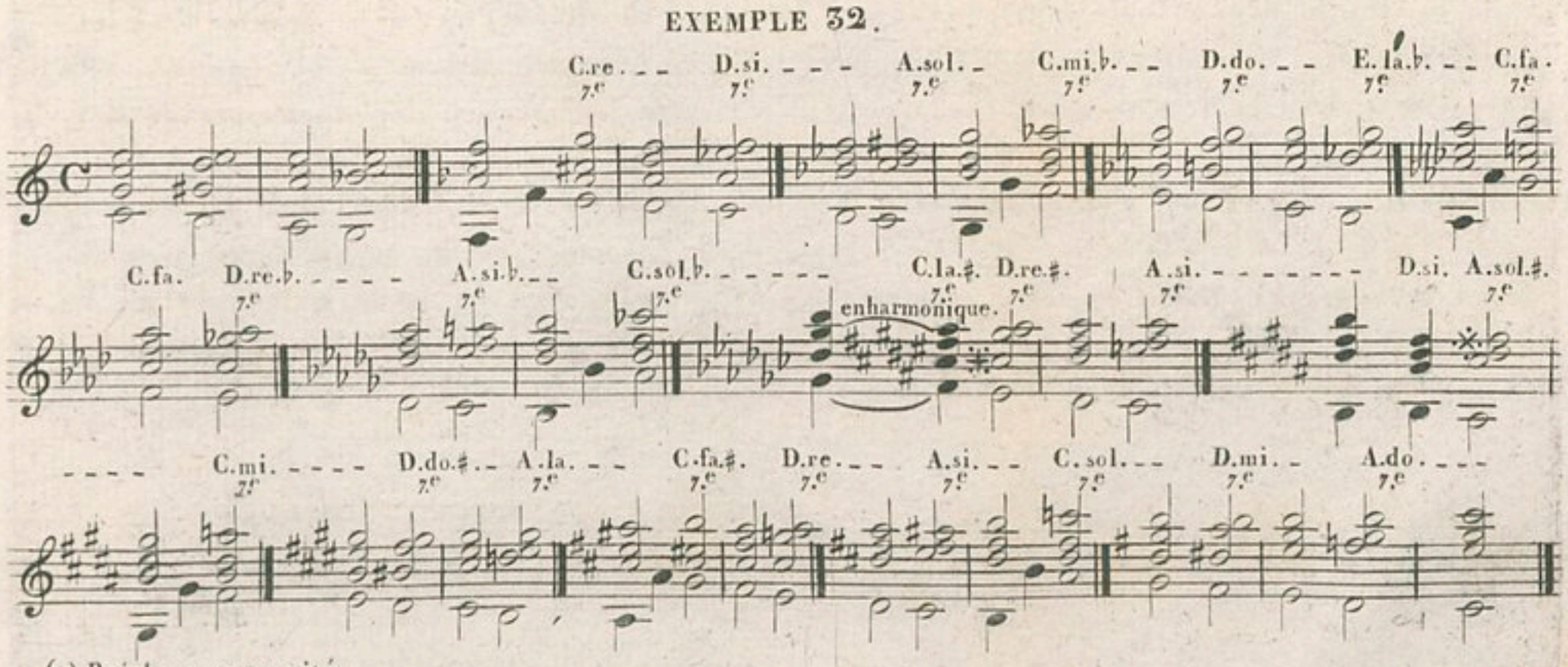
493. 5e MARCHE. *En montant de tierce et descendant de quinte, ou en descendant de sixte et montant de quarte.*

EXEMPLE 31.



494. Avec cette marche de basse on peut parcourir les 24 modes des deux gammes majeure et mineure en les enchaînant par le ton relatif. Nous y remplacerons la note fondamentale par une basse chantante qui descendra d'un demi-ton, puis d'un ton, pour aller au mineur, et deux fois d'un ton pour aller au majeur.

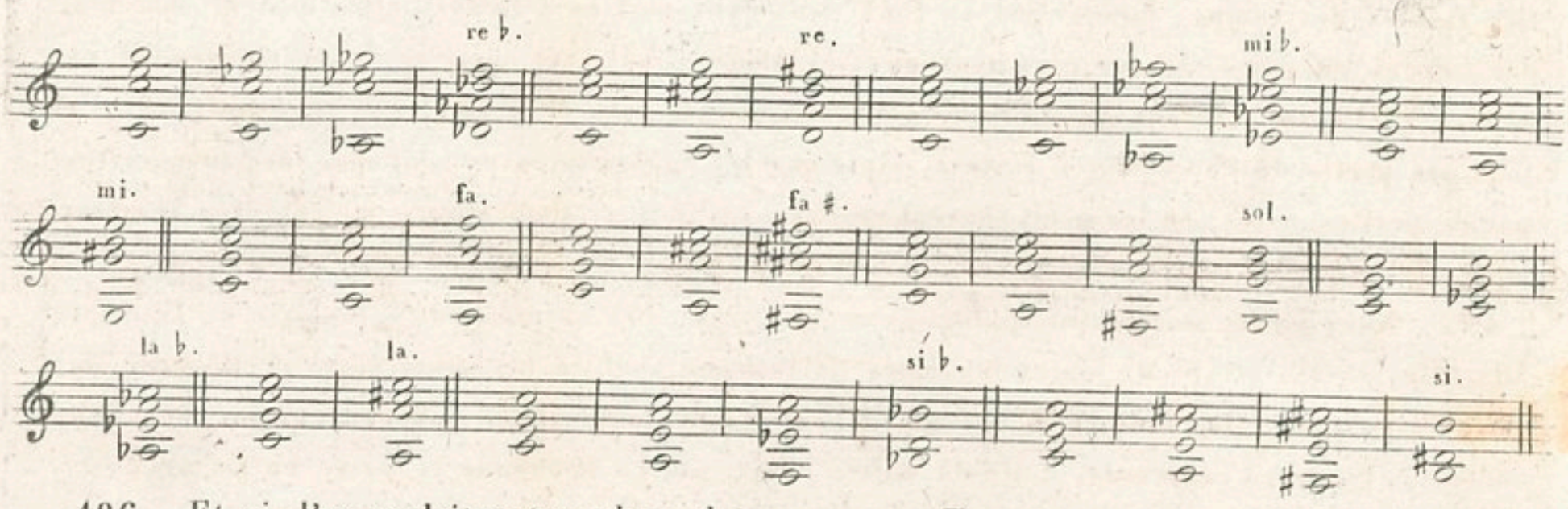
EXEMPLE 32.



(a) Reicha, ouvrage cité.

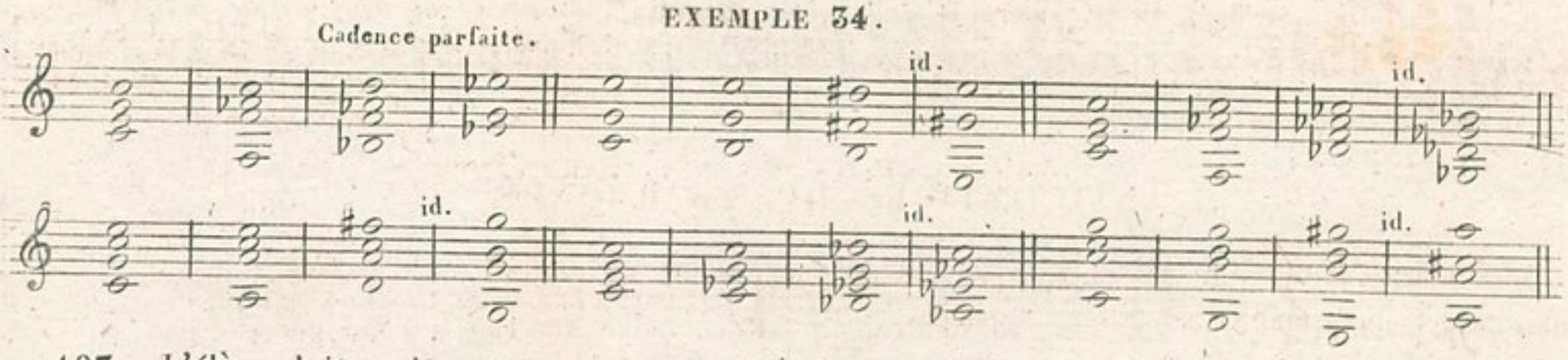
495. 6e. MARCHE. En descendant par tierces majeures ou mineures, la basse conduit plus ou moins vîte aux Tons les plus éloignés.

EXEMPLE 33.



496. Et si l'on voulait entrer dans chaque nouveau Ton par un mouvement de cadence parfaite, on n'aurait qu'à employer la marche suivante.

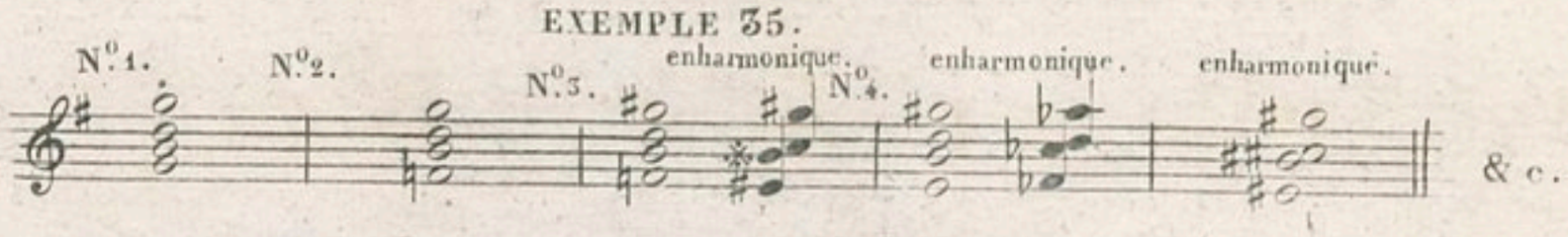
EXEMPLE 34.



497. L'élève doit analyser tous ces accords à fin de généraliser ses idées et d'être à même de prendre pour point de départ tout autre Ton que celui de *do*.

Enfin il reste à prévenir; 1.° qu'on ajoute des dièses pour marcher vers des dièses, des bémols pour marcher vers des bémols; 2.° qu'un bémol ajouté vaut pour un dièse retranché, et *vice versâ*; 3.° qu'une seule note de l'accord changée, ou altérée, ou même écrite d'une autre manière le font appartenir à un Ton différent. L'accord parfait *sol si ré sol* (ex. 35. N.° 1) si l'on descend d'un ton sa note fondamentale (N.° 2) devient accord de dominante de *do*; si l'on dièse le *sol* (N.° 3) c'est un accord de 7.e dim. qui admet (§ 415) quatre résolutions différentes, ou bien de *sous-dominante avec double altération* dont nous parlerons ci-après; si le *fa* descend au *mi* (N.° 4) c'est l'accord de dominante de *la*, ou, s'il s'écrit avec diverse orthographe, celui de sixte augmentée (§ 418) qui conduit au mode majeur de *mi* ♭; si, au lieu de faire ce dernier accord, on descendait le *re* au *do* ♯ et si l'on substituait le *mi* ♯ au *fa* on produirait l'accord de dominante du mode majeur ou mineur de *fa* ♯, &c.

EXEMPLE 35.

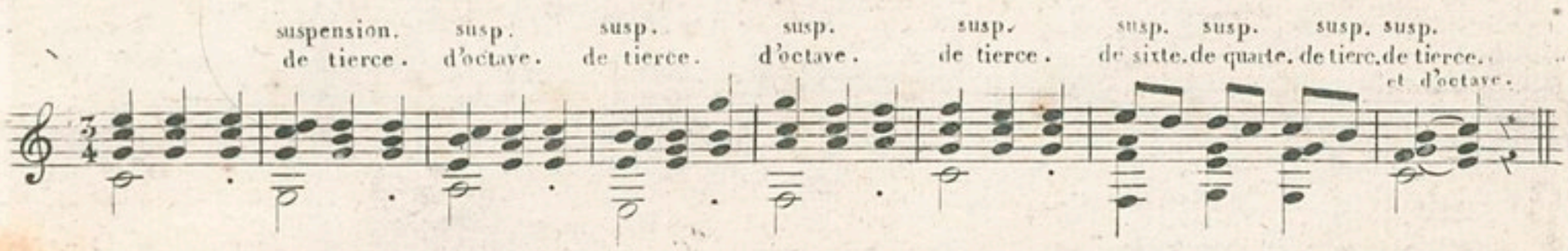


& c.

SUSPENSIONS DE L'HARMONIE (Grétry, ouvrage cité.)

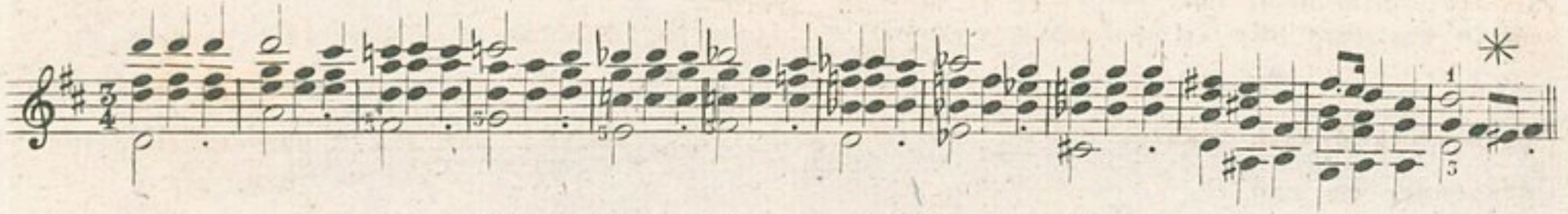
498. En passant d'un accord à un autre on peut garder des notes de l'Antécédent qui ne font pas partie de celles du Conséquent, mais qui se résoudront dans son harmonie.

EXEMPLE 36.



499. On peut de même suspendre un accord entier sur la basse de l'accord suivant.

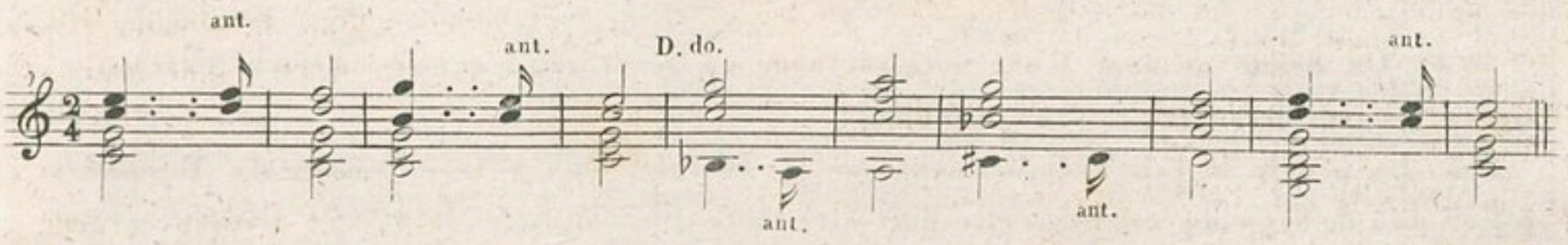
EXEMPLE 37.



ANTICIPATIONS DE L'HARMONIE.

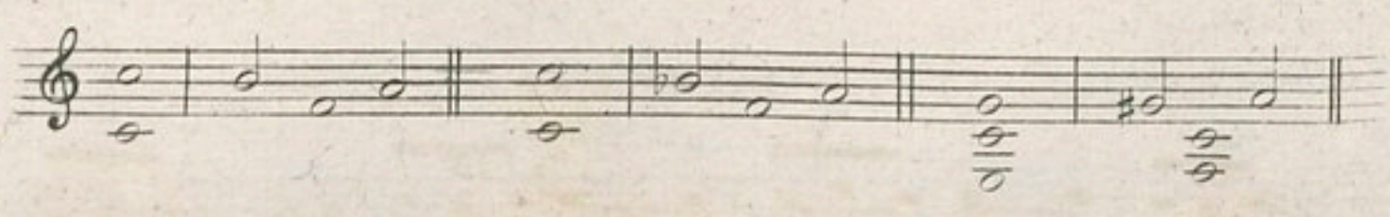
500. On vient de voir que la suspension prolonge dans un second accord une ou plusieurs notes du premier: *l'Anticipation*, au contraire, fait entendre sur l'accord qui précède une ou plusieurs notes de l'accord qui va suivre.

EXEMPLE 38.



501. On peut retarder l'harmonie du Conséquent par une note qui n'appartienne ni à cet accord ni à l'Antécédent, et qui fera l'effet d'une appogiature.

EXEMPLE 39.

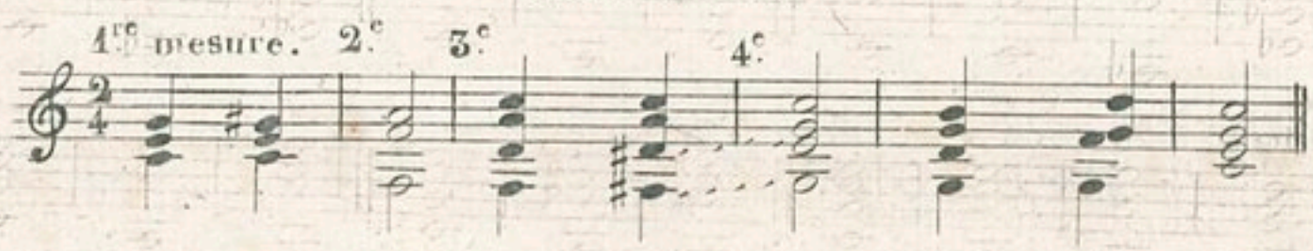


✳ Modification annoncée à la note du § 384.

ALTÉRATION DES ACCORDS.

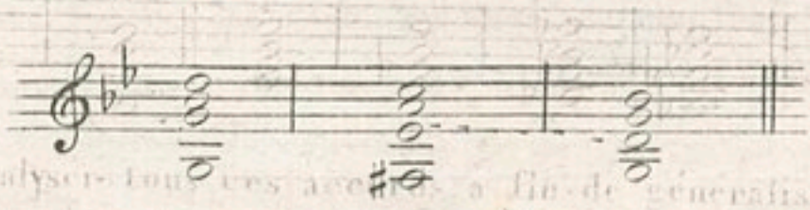
502. On peut aussi altérer une ou plusieurs notes de l'Antécédent pour le rapprocher de celles du Conséquent avec qui elles sont en contact: la résolution en deviendra plus élégante. C'est ainsi qu'un ♯ est placé sur le sol (ex. 40 mesure 1re.) pour le rapprocher du *la* de l'accord suivant.

EXEMPLE 40.



503. Le 2e accord de la 3e mesure n'est autre chose que l'accord de sous-dominante qui précède, dont le *fa* et le *ré* ont été diésés pour les rapprocher du *sol* et du *mi* dans l'accord de tonique, quinte à la basse, de la mesure suivante. Remarquez bien que cet accord de sous-dominante *avec double altération préparatoire* est composé d'intervalles de même distance sur la guitare que celui de septième diminuée (exemple 41) propre du mode mineur de *sol*, avec la différence que le son écrit par *ré* ♯ dans l'exemple 40 parcequ'il devait monter au *mi*, s'écrira dans l'exemple 41 par *mi* ♭ parcequ'il doit descendre au *ré*.

EXEMPLE 41.



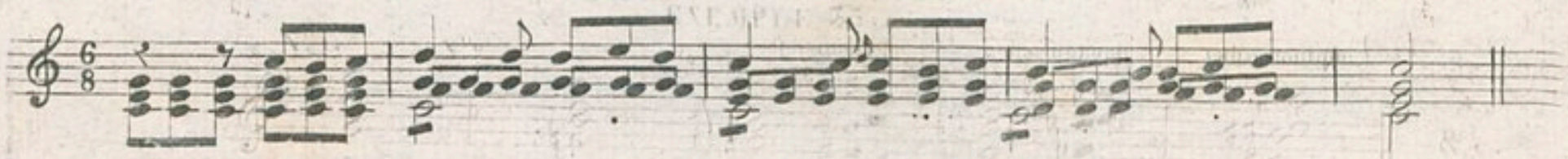
BASSE PEDALE.

504. On donne ce nom à une note soutenue au grave sur laquelle on fait passer plusieurs accords étrangers à son harmonie.

505. La pédale se fait ordinairement sur la Tonique ou sur la dominante du Ton principal ou d'un de ses cinq relatifs; elle doit être note fondamentale du 1er et dernier accord, et presque autant de fois note réelle que note accidentelle des accords sous lesquels elle se trouve; la partie immédiatement au dessus se traite généralement comme si elle devait être *bonne basse*.

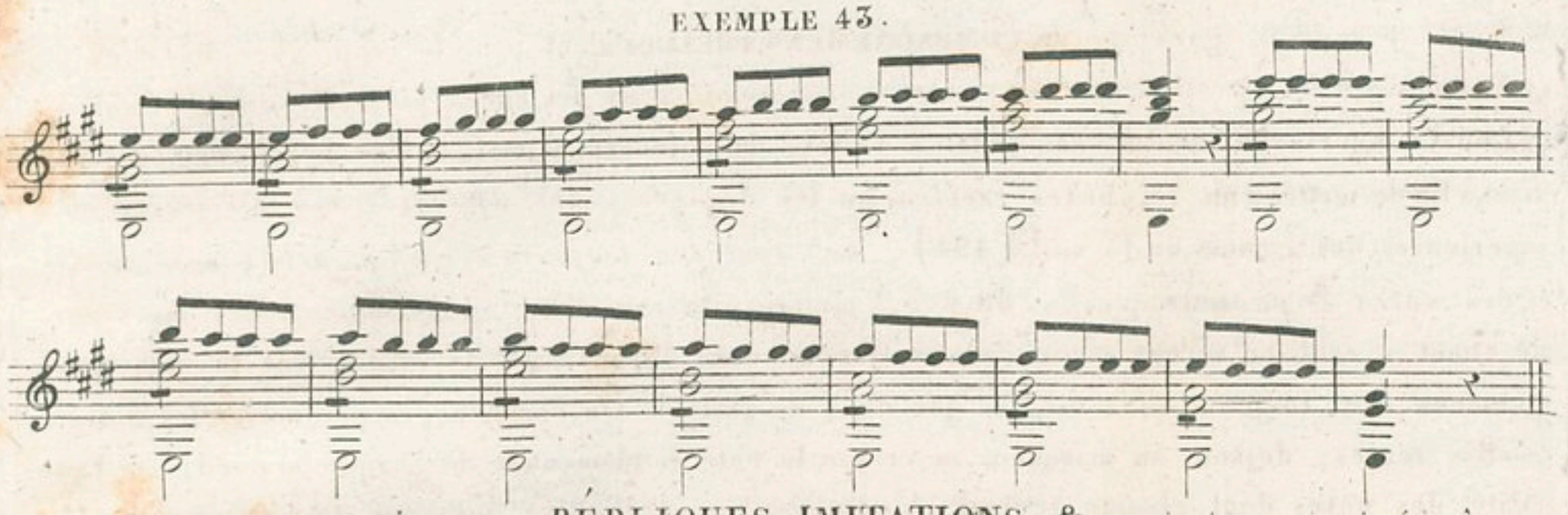
506. La note pédale est indiquée, pour les Accompagnateurs, par les mots *tasto solo* qui les avertissent de faire sans accords la simple note de basse.

EXEMPLE 42.



507. On pourrait ainsi faire des gammes entières en accords sur une même note de Basse.

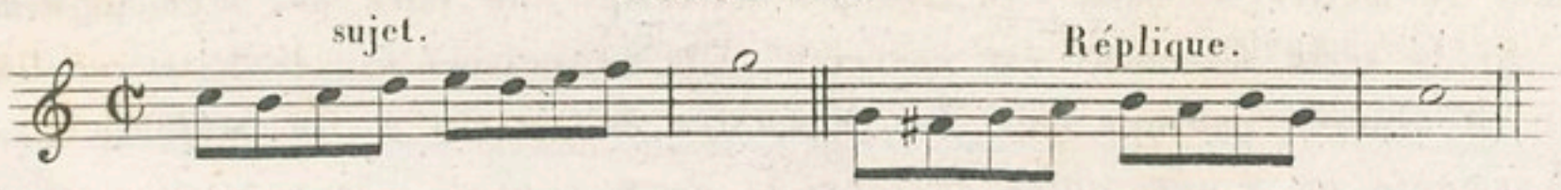
EXEMPLE 43.



RÉPLIQUES, IMITATIONS, &c.

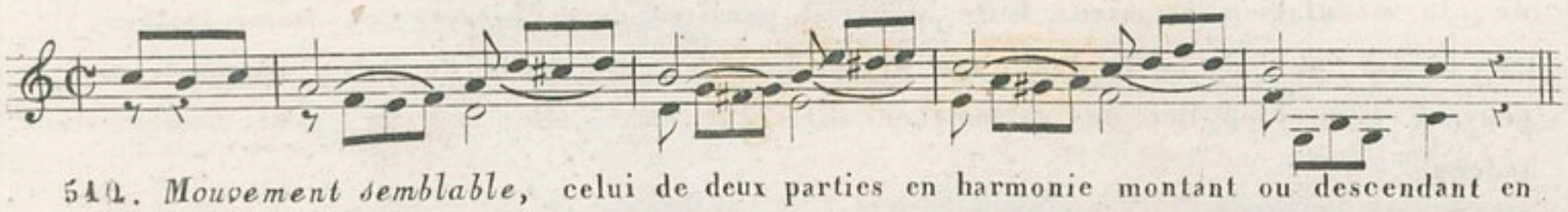
508. On appelle *sujet* un trait de chant énoncé par une partie musicale et destiné à être répété par une autre partie à la quarte, à la quinte, ou à tout autre intervalle du 1.er Ton; *réplique ou réponse* la répétition du sujet.

EXEMPLE 44.



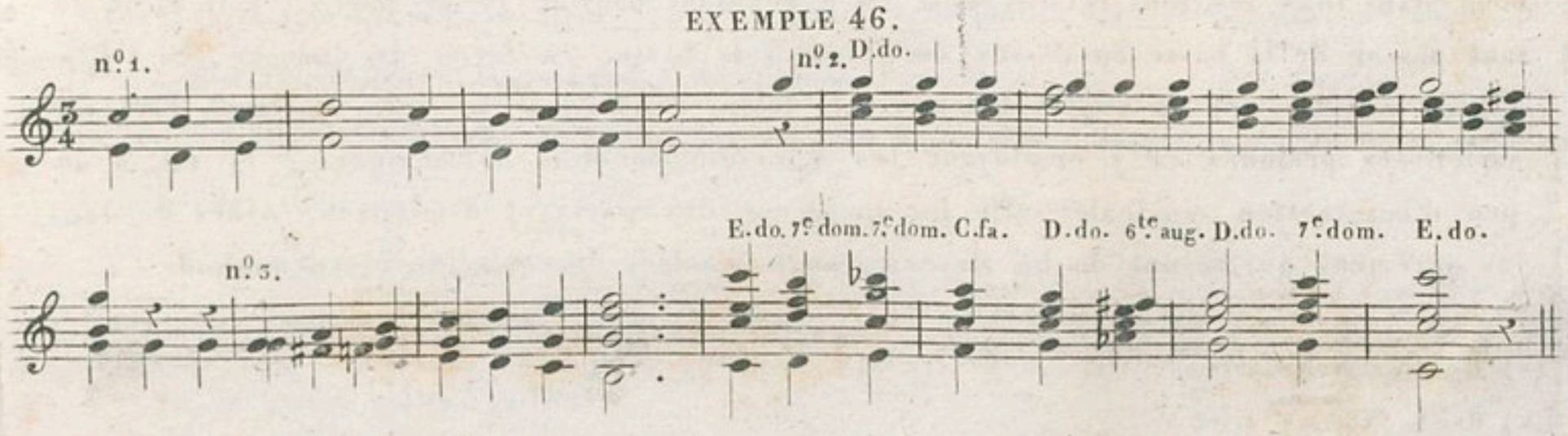
509. *Imitation*, la marche de deux parties qui font entendre alternativement, à divers intervalles, des passages semblables ou analogues;

EXEMPLE 45.



510. *Mouvement semblable*, celui de deux parties en harmonie montant ou descendant en même tems (ex. 46 n.o 1); *Mouvement oblique*, celui où l'une des parties est immobile pendant que l'autre se meut (ex. n.o 2); *Mouvement contraire*, celui où le dessus monte pendant que la basse descend, ou à l'inverse (ex. n.o 3).

EXEMPLE 46.



CONCLUSION.

ACCOMPAGNEMENS, PRÉLUDES.

511. On ne saurait trop recommander à l'Élève de s'exercer à analyser beaucoup de morceaux de chant, à fin de mettre à nu les notes *réelles*, en les degageant des *appogiatures* inférieures ou supérieures qui comme on l'a vu (§ 491), *ne sont pas toujours écrites en petits caracteres*, et des *notes de passage* qui (Ex. 30. n° 3.) n'ont pas besoin d'être en harmonie. Les morceaux de chant à analyser seront choisis de préférence dans la musique de piano, dont les accompagnemens sont toujours plus soignés que ceux de guitare. On commencera par écrire les notes réelles seules; dessous on marquera au crayon la note fondamentale de chaque accord; sur la totalité des notes dont chaque accord se compose, on en choisira une pour la basse qu'on rendra le plus chantante possible; finalement on remplira l'harmonie qui pourra être convertie en arpège et présentera, si elle est bien conduite, la marche régulière de trois ou quatre parties. L'accompagnement de piano qu'on n'aura pas régardé pendant ce travail servira ensuite à le rectifier, surtout si l'on n'a pas de Maître. L'Élève peut être assuré que ce moyen suffira pour le mettre à-même, en très-peu de temps, de faire des accompagnemens réguliers. Si la série d'accords est correcte, elle ne cessera pas de l'être en les convertissant en arpège, *quoique par la rencontre des notes de la mélodie avec celles de l'harmonie on y apperçoive quelquefois deux octaves, deux quintes, deux septièmes ou deux secondes de suite.* (a)

512. Quant à la modulation, lorsqu'il s'agit de lier deux gammes hétérogènes on ne risque rien de prolonger les accords intermédiaires; car, s'ils étaient de trop courte durée, la modulation la mieux faite pourrait paraître dure, bizarre, ou même vicieuse. (b) Un silence plus ou moins long, un point d'orgue, une suite de notes chromatiques peuvent très-bien lier des gammes qui diffèrent entre elles par un grand nombre d'accidens.

513. Pour préluder en jouant de tête, on peut 1.° faire une série d'accords simultanés ou arpégés; 2.° interposer quelquefois entre deux accords un trait d'union, avec basse ou sans basse; 3.° prendre un chant de quelques mesures et le promener successivement dans tous les Tons relatifs, soit en le répétant dans la même partie, soit en le fesant passer de la basse au dessus, du dessus à la basse, en forme de dialogue. Si l'Élève a bien saisi le peu de règles qu'on vient de lui donner, il trouvera aisément l'art de varier ses préludes en y employant les diverses marches harmoniques; et s'il a un peu d'imagination musicale, elle lui inspirera des passages d'imitation ornés de tous les agrémens qui auront du lui devenir familiers dans le cours de cette méthode.

(a) Reicha, ouvrage cité.

(b) Reicha, ouvrage cité.

514. Il arrive souvent qu'en préludant l'Elève, même d'une certaine force, est embarrassé, incertain de ce qu'il va faire. Pour aider sa mémoire et fixer son irrésolution, on lui recommande le tableau suivant [a]; en travaillant il l'aura sous les yeux, en parcourra les chiffres au hazard et emploiera la ressource harmonique rappelée dans chaque numéro.

TABLEAU

DES ÉLÉMENS DE L'HARMONIE.

1. Changer de mode en altérant la tierce, ou la sixte et la tierce.
2. Gamme avec le seul accord parfait dans les deux modes.
3. Gamme majeure en accords de 7.e suivant la règle de l'octave.
4. Gamme mineure id. avec ses variantes.
5. Gamme ascendante avec deux accords sur chaque note de basse.
6. Gamme descendante avec suspensions.
7. Monter par quintes ou ajouter un dièse
8. Monter par quartes ou ajouter un bémol.
9. Marche par quartes en montant et par quintes en descendant avec une septième sur chaque note de basse.
10. Varier cette marche en descendant de tierce et remontant d'un degré.
11. Varier cette marche en produisant une gamme chromatique descendante à la basse ou à l'aigu de l'accord.
12. Varier cette marche pour descendre d'un ton en fesant deux dominantes de suite.
13. Descendre de tierce et remonter de quarte, pour produire une gamme chromatique ascendante à l'aigu ou à la basse.
14. Varier cette marche pour remonter d'un ton, en fesant deux dominantes de suite.
15. Monter de tierce et descendre de quinte.
16. Varier cette marche et passer par les 24 modulations majeures et mineure, en fesant descendre diatoniquement la basse.
17. S'exercer à faire une suite d'accords sans employer la chanterelle.
18. Quatre issues de la septième diminuée.

(a) C'est M. Grétry qui en a eu l'idée.

19. Faire passer plusieurs accords sur la même note.

20. Retards et suspensions de tierces, quintes ou octaves.

21. Anticipation à l'aigu ou au grave de l'accord.

22. Rendre l'accord parfait accord de dominante septième à la basse, en descendant la basse d'un ton, et changer de mode à volonté en altérant successivement une des notes de l'accord, avec ou sans chanterelle.

23. Pédale, Dominante sur la tonique.

24. Gamme ascendante et descendante à l'aigu de l'accord, avec suspensions, sur une basse pédale.

25. Prendre un trait de chant et le promener en modulant dans les cinq relatifs.

26. Dialoguer un chant du dessus à la basse, et réciproquement.

27. Gamme et harmonies fondamentales d'un Ton aux cinq Positions de l'accord parfait, dans les deux modes.

28. Faire avec célérité des gammes appartenant à plusieurs Positions de l'accord parfait.

29. Accord parfait majeur, puis mineur; rendre la basse note sensible pour monter d'un demi-ton.

30. Accord parfait majeur, puis mineur, sur la Sous-dominante; descendre la basse de quinte avec accord de dominante pour monter de trois demi-tons.

31. Accord parfait majeur, puis mineur sur la Sous-dominante; descendre la basse de tierce majeure avec accord de dominante; pour monter de trois tons.

32. Accord parfait majeur, puis mineur; descendre la basse d'un ton, en montant l'octave de la tonique précédente d'un demi-ton; ce sera un accord de dominante, quinte à la basse, qui conduira à la sixte mineure (4 tons) du point de départ.

33. Marche par tierces majeures ou mineures qui conduit à tous les Tons.

34. Conserver longtemps la même marche à la basse en modulant.

35. Faire des imitations à la quinte, à la quarte ou à tout autre intervalle.

36. Mouvemens contraires.

37. Considérer et résoudre quelquefois l'accord de sixte augmentée comme dominante d'un autre Ton, et *vice versâ*.

38. S'exercer à prendre pour basse chaque note de l'accord.

39. Faire des suites d'accords à mouvement libre, avec le chant à l'aigu.

40. Les mêmes accords avec un chant à la basse.