E COLLECTIONE
J. Birkel-Smith.

MÉTHODE

complète

POUR LA

GUITARE

PAR

FERDINAND SOR,

rédigée

et augmentée

de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7e corde

PAR

M. COSTE.

AV.

Prix: 20f.

Publiée à PARIS par SCHONENBERGER, Boulevt Poissonnière 23

Propre de l'Editeur N° 1726

Fig. 1.

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5.

Fig. 6

Fig. 7

C A B

Fig. 8

A B

Fig. 9.

MÉTHODE DE GUITARE

par

Fdo SOR

Rédigée et Augmentée par

N. COSTE.

INTRODUCTION.

Il serait difficile de retrouver dans l'histoire l'origine exacte de la Guitare. Les Hébreux se servaient d'un instrument à huit cordes qui en avait la forme et qu'ils appelaient MACHUL; mais si nous devons nous en rapporter au dessin que nous avons sous les yeux, le manche était très court et ne comportait qu'un très petit nombre de cases. Ce fut sur la Guitare que les Persans, les Arabes et les Maures chantèrent leurs vagues poésies.

Au reste, sans chercher dans les auteurs, des textes d'une application plus ou moins directe à notre instrument, nous nous bornerons à indiquer le témoignage d'une antiquité déjà respectable, de Grégoire de Tours. On lit dans ses chroniques qu'au baptême de Clovis, dans l'Eglise de St. Rémy de Reims, la musique exécutée devant le Roi lui causa tant d'admiration que dans un traité de paix qu'il fit avec Théodoric Roi des Ostrogoths, il y avait un article qui obligeait ce Prince à envoyer un bon joueur de guitare avec un corps de musique d'Italie. (*Encyclopédie pittoresque de la musique.*)

La Guitare n'avait d'abord que quatre cordes: *Mi*, *Si*, *Sol* et *Ré*. La cinquième *La* fut ajoutée il y a environ deux siècles et la sixième *Mi* depuis une cinquantaine d'années seulement.

De tous les instruments à cordes et à touches divisées, tels que: le Théorbe, le Luth, le Sistre &c.; la Guitare est le seul que l'on ait continué à jouer. C'est que la guitare par sa forme gracieuse, par la suavité de son timbre et surtout par la manière ingénieuse dont elle est accordée qui la rend propre à l'exécution du contrepoint, a pu suivre le mouvement progressif imprimé à la musique moderne; tandis que les instruments cités plus haut, défectueux par la manière dont ils étaient accordés, n'étaient bon qu'à rendre certains effets et ne se prêtaient nullement aux modulations.

Vers le milieu du dixseptième siècle la Guitare était en grande faveur à la cour la plus brillante de l'Europe. Le grand Roi lui même ne dédaigna pas d'y chercher un délassement. Robert de Visée, son maître, s'exprimait ainsi dans la dédicace d'un recueil de pièces composées pour Sa Majesté et publié en 1686.

« . . . . . *trop heureux si ie pouuais pour tout fruict de mes veilles diuertir* VOTRE MA-»
« JESTÉ *dans ces moments, où elle se délasse des soins importants qui la tiennent incessament occupée*»
« *pour le bien et le repos de ses sujets* . . . . . »

Les amateurs ne seront sans doute pas fachés de connaître quelques unes de ces productions, que nous avons pu recueillir, et noter selon la manière actuelle d'écrire la musique. (★) Ils trouveront ces pages curieuses à la suite des Etudes.

Depuis Robert de Visée, peu d'artistes se distinguèrent dans ce genre de composition. Aussi lorsque SOR parut près de deux siècles plus tard, causa-t-il une vive sensation dans le monde musicale. Il étonna et ravit par le charme et la nouveauté de ses créations qui resteront comme des modèles de science et de goût.

Les succès de ce grand Artiste ne le mirent point à l'abri de la critique envieuse. Les tracasseries qu'il eut à essuyer de la part d'ignorants confrères qui ne le comprenaient pas, lui aigrirent l'esprit et ce fut sous ces facheuses impressions qu'il écrivit le texte de sa Méthode dans lequel il paraissait bien plus préoccupé de repousser les attaques dont il croyait être l'objet et de rendre guerre pour guerre, que de développer ses préceptes et de les mettre à la portée de tous.

Ce défaut grave au point de vue de l'enseignement a été senti par le judicieux éditeur qui remet au jour l'œuvre de SOR.

Elaguer des théories étrangères au but qu'il s'agissait d'atteindre; approfondir et élucider les idées élevées du maître pour en tirer toutes les conséquences pratiques; applanir au moyen d'exemples nouveaux et de nombreuses leçons élémentaires graduées, les difficultés de l'art et conduire les élèves aussi rapidement que possible à exécuter les œuvres du célèbre Guitariste, voila le résultat que nous nous proposons, en présentant cet ouvrage aux amateurs et à l'approbation des artistes.

N. COSTE.

★ [illegible] de Guitare s'écrivait au moyen d'une tablature composée des lettres de l'alphabet.

Imprimerie Cayrol 21 rue des Fossés St. Germain l'Auxerrois [illegible]

1re PARTIE.

POSITION DE L'INSTRUMENT.

MAIN GAUCHE.

Nul instrument n'exige une tenue plus sévère et en même temps plus gracieuse.

De cette tenue dépendent la souplesse et l'agilité des doigts.

Nous allons essayer de démontrer dans quelles conditions il faut se placer pour obtenir un bon résultat.

1. Vous serez assis sur un siège ordinaire, le pied gauche sur un tabouret de 12 centimètres de haut. (Celui des dames aura quelques centimètres de plus.)

2. Le genou gauche formera un angle droit avec le corps, tandis que le genou droit s'écartera pour faire place au coffre de l'instrument.

3. La Guitare reposera entre le genou et le corps et sera inclinée vers la poitrine sans la presser jamais.

4. Tenez vous droit, les épaules horizontales et évitez toutes contorsions et contractions qui rendent toujours un exécutant ridicule, en même temps qu'elles lui ôtent la liberté et la facilité des mouvements.

5. Elevez le manche jusqu'à ce que le chevillier soit à la hauteur de l'épaule.

6. Ayez le coude au corps vers la poitrine.

7. Tournez l'avant bras de manière à ce que la partie intérieure de la main vienne se placer contre le manche du côté de la chanterelle. (**A** *fig.* 2.)

8. Placez le pouce sous le milieu du manche en face du second doigt et dans le sens des touches.

9. Dans cette position, étendez les doigts sur le manche en les arrondissant. La première phalange de chaque doigt devra tomber d'aplomb sur la touche et faire marteau sur les cordes pour les comprimer. (*fig.* 5.)

10. Les doigts, également espacés, devront embrasser quatre touches, sauf à avancer ou reculer lorsqu'il en sera besoin.

11. Le premier doigt étendu au dessus des cordes et toujours prêt à barrer ou à se replier sur lui même sans que la position de la main cesse d'être parallèle au manche ni que le pouce varie dans sa position. Ce dernier doigt ne fera que fixer la main sans serrer le manche car alors les autres doigts n'auraient ni force ni dextérité.

MAIN DROITE.

Appuyez l'avant bras sur le bord de l'instrument. (**C** *fig.* 5.) Avancez-le suffisamment pour que l'extrémité du petit doigt puisse venir se poser sur la table à quelques centimètres en avant des cordes nonobstant la courbe que le poignet **D** doit décrire en s'élevant au dessus du plan des cordes.

Le petit doigt ne se pose guère que lorsque l'on exécute certains traits de détachés et d'arpèges, et encore faut il l'appuyer très légèrement.

Présentez les doigts, Index et Medium, presque perpendiculairement aux cordes pour les attaquer. (*fig.* 5.)

Le Pouce dépassera l'index en avançant dans la direction du manche ; et dans son articulation pour attaquer il décrira un cercle dont la corde sera la tangente : c'est à dire qu'après avoir mis la corde en vibration en l'attaquant avec la partie du doigt qui se rapproche le plus de l'ongle, il viendra reprendre sa place par un simple mouvement de rotation.

L'Annulaire étant très faible il faut éviter de s'en servir autrement que pour le complément des accords et certains arpèges où son usage est d'une nécessité absolue.

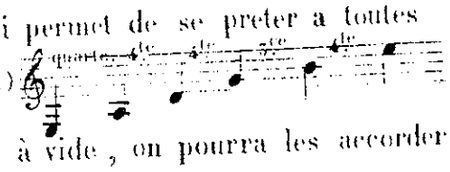
L'action d'attaquer les cordes ne doit être que celle de fermer la main sans la fermer entièrement.

MANIÈRE D'ATTAQUER LA CORDE.

En supposant **A** la grosseur de la corde (*fig.* 7) le doigt en l'attaquant lui communique l'impulsion vers le point **B**. La réaction doit avoir lieu vers **C**, et une fois l'alternative établie, les oscillations doivent se faire parallèlement au plan de la table ainsi qu'à celui de la touche.

DE L'ACCORD DE LA GUITARE.

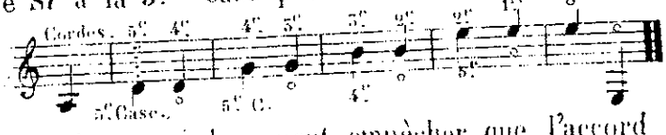
La Guitare s'accorde par Quartes et par Tierces. Cet accord lui permet de se preter a toutes les combinaisons de l'harmonie. (*Voyez les Etudes à la fin de cet Ouvrage.*)



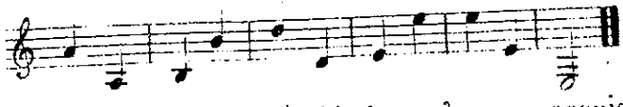
Si on n'est pas encore familiarisé avec l'intonation des cordes à vide, on pourra les accorder au moyen des unissons en procédant ainsi:

Après avoir accordé le *La*, cinquième corde, à l'aide d'un diapason ou d'un instrument quelconque, on le comprimera à la cinquième case ce qui produira *Ré*, intonation de la 4.me corde, que l'on ajustera. Vous procéderez de la même manière pour accorder la troisième en vous servant de l'unisson pris à la 5.me case sur le *Ré*. Quand à la 2.me, *Si*, l'intervalle qui la sépare de la 3.me n'étant que d'une tierce majeure, c'est à la 4.me case sur cette dernière corde qu'il faudra prendre l'unisson. L'intervalle qui sépare le *Si* de la Chanterelle étant d'une quarte il faudra opérer comme précédemment c'est-à-dire comprimer le *Si* à la 5.me case pour avoir l'unisson de la 1.re corde *Mi*.

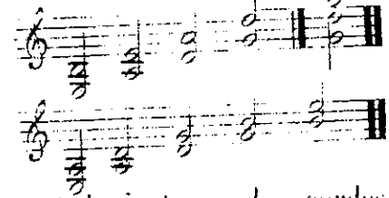
EXEMPLE.



Un défaut de justesse dans quelques cordes, peut empêcher que l'accord soit satisfaisant. Pour le rectifier autant que possible il faut employer les octaves de la manière suivante.



ou les quintes en les frappant ensemble:



Puis les cordes à vide lorsqu'on aura acquis l'habitude de leur intonation.

Mais il faut avant tout savoir bien monter son instrument, le diamètre et la justesse des cordes sont des choses tellement importantes que nous ne pouvons nous dispenser de donner quelques instructions à cet égard.

Pour que la Table ne fatigue pas trop et par conséquent qu'elle vibre avec liberté, il faut employer des cordes un peu fines. Cette finesse surtout doit être exagérée pour certaines cordes. Ainsi la 2.me corde *Si*, doit se rapprocher bien davantage de la grosseur de la Chanterelle que de celle de la 3.me corde *Sol*, et le *La* 5.me corde doit aussi se rapprocher davantage de la grosseur du *Ré* 4.me corde que du *Mi* 6.me Celui-ci doit être filé avec du trait excessivement gros en comparaison de celui du *La* et le *Ré* avec le trait le plus fin possible.

Plus les cordes d'une Guitare sont fortes et moins cet instrument a de son; attendu que ces cordes n'étant plus en rapport avec le degré de tension qu'elles doivent avoir elles vibrent difficilement et paralysent l'instrument.

Pour se rendre compte de la justesse d'une corde avant de la poser, il faut la prendre par chaque extrémité entre le pouce et l'index, la tendre et la faire vibrer à l'aide de l'annulaire. Si en vibrant elle se sépare en deux parties nettes et distinctes elle devra être juste.

31 LEÇONS ET EXERCICES

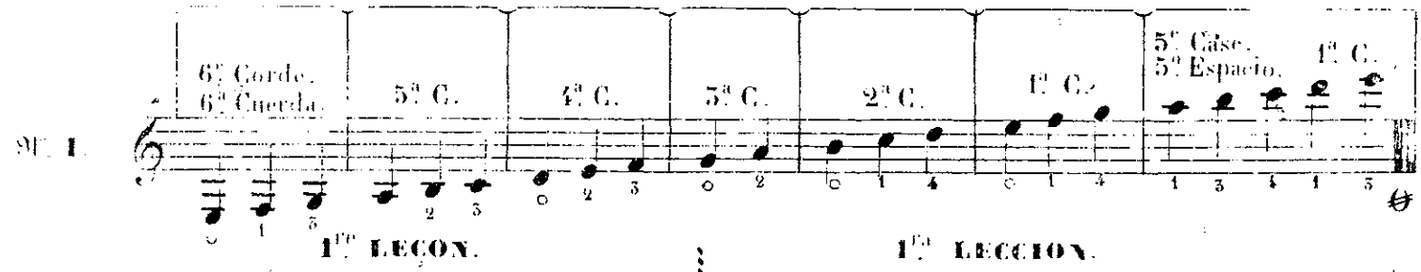
PAR N. COSTE.

Connaissance de l'Echelle diatonique sur le manche.

31 LECCIONES Y EGERCICIOS

POR N. COSTE.

Conocimiento de la escala diatónica sobre el mástil.



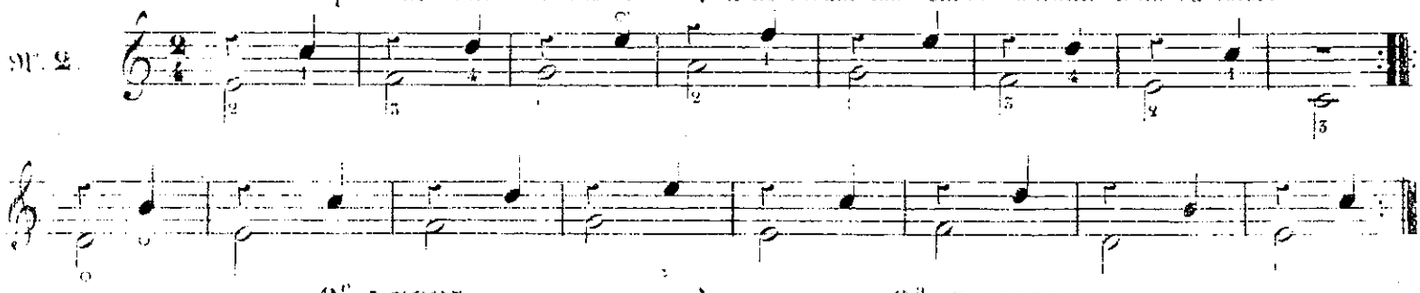
Nº 1.

1re LEÇON.

Tenez les sons pendant toute leur valeur.

1ra LECCION.

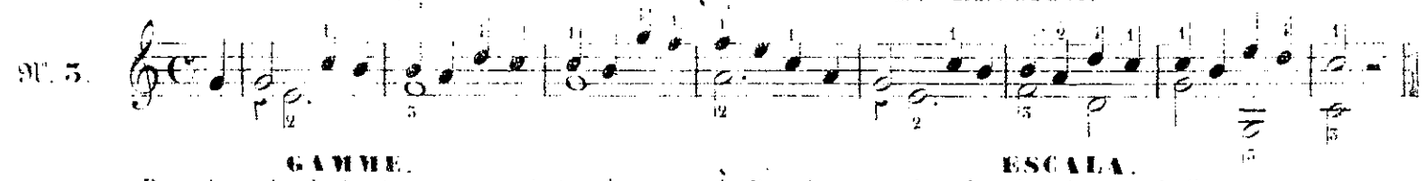
Conservense los sonidos durante todo su valor.



Nº 2.

2e LEÇON.

2a LECCION.



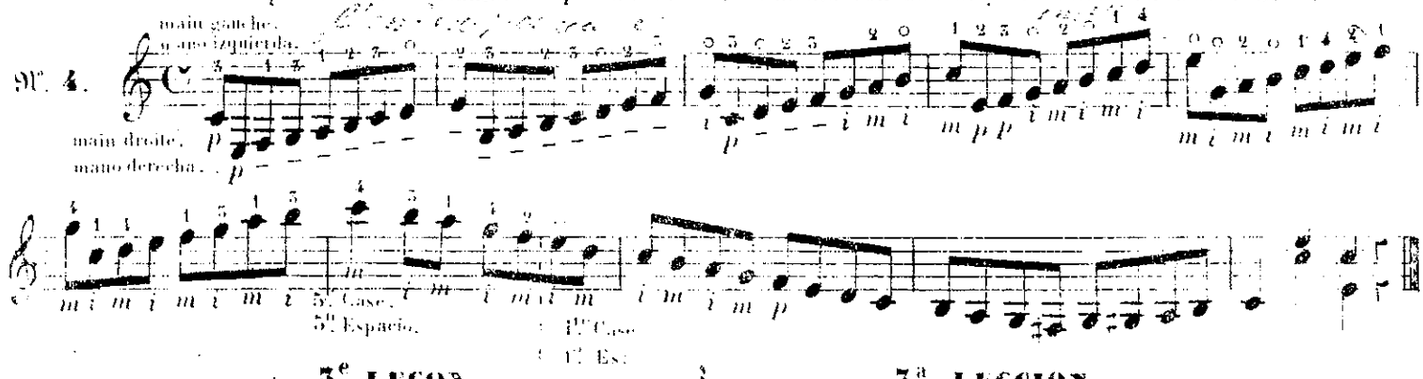
Nº 3.

GAMME.

Pour la main droite le pouce est indiqué par un *p* le medium par une *m* et l'annulaire par un *a*.

ESCALA.

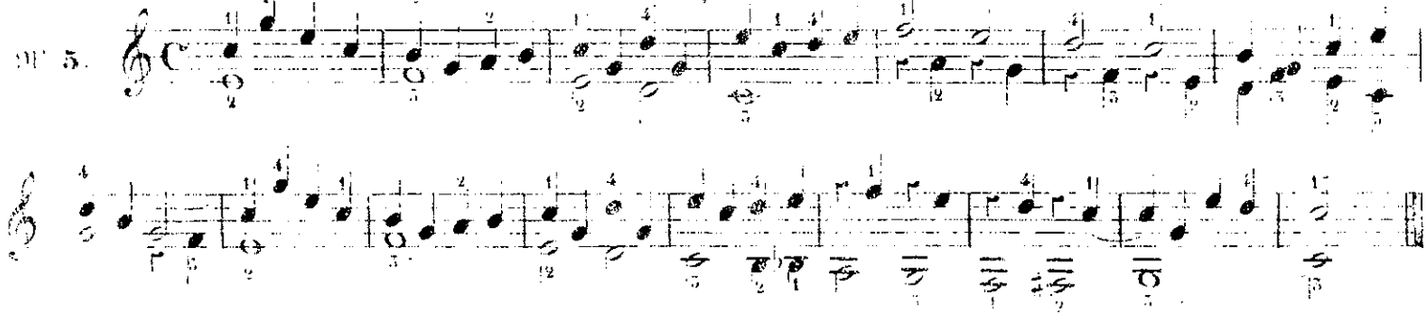
Para la mano derecha el pulgar se indica con una *p* el medio con una *m* y el anular con una *a*.



Nº 4.

3e LEÇON.

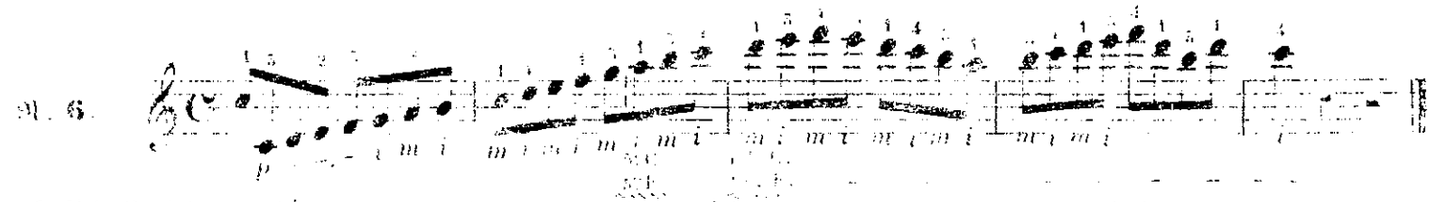
3a LECCION.



Nº 5.

GAMME.

ESCALA.

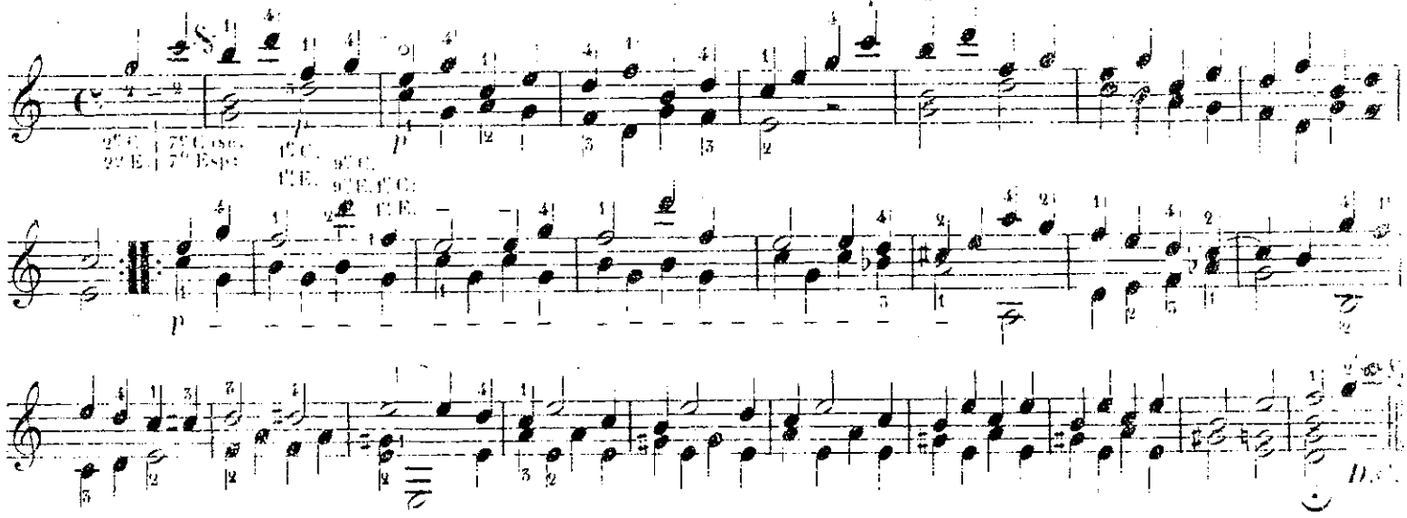


Nº 6.

Voir l'article intitulé *De la [illegible]* 2e PARTIE. [illegible] *De la calidad del Sonido* [illegible]

6 Attaquez toutes les notes doubles frappées ensemble avec le Pouce et l'Index.

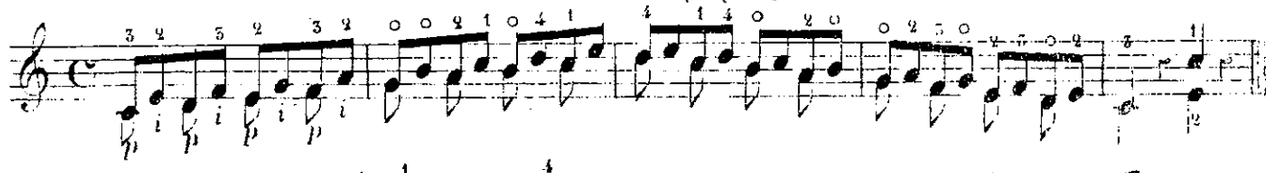
Ataquense todas las notas dobles hiriendo al mismo tiempo con el pulgar y el indice.



Beaucoup de passages et de traits sont attaqués avec le pouce et l'index seulement. Ex: **A** et **B**.

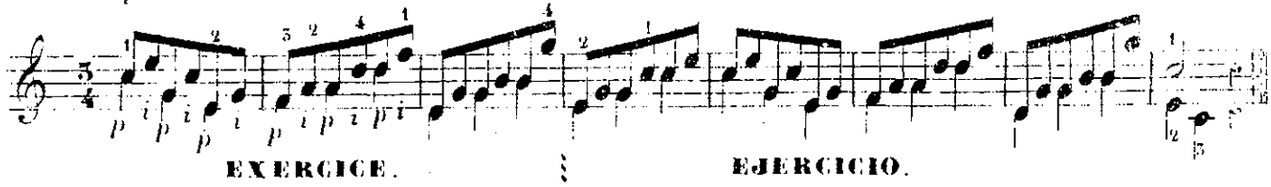
Muchos pasages y rasgueados se atacan solamente con el pulgar y el indice. Eg: **A** y **B**.

Ex: **A**.



N°. 7.

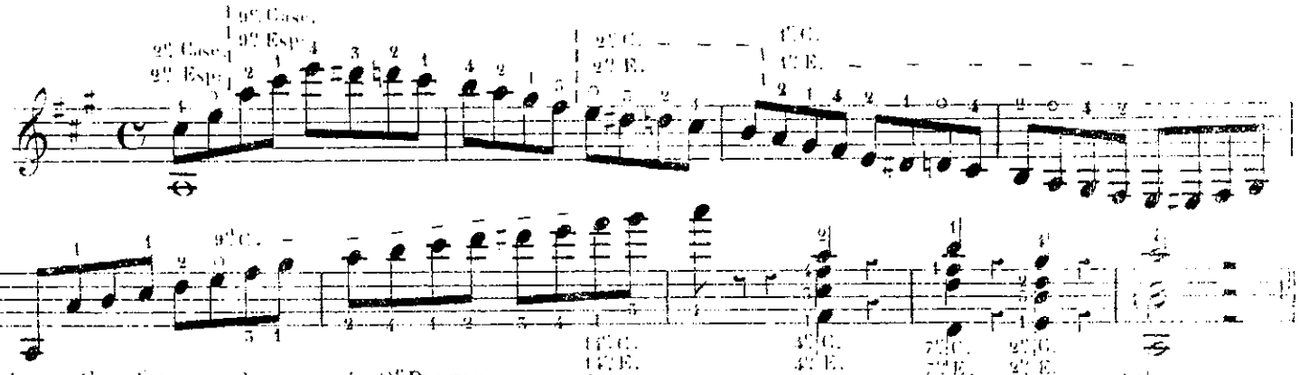
Ex: **B**.



EXERCICE.

EJERCICIO.

N°. 8.



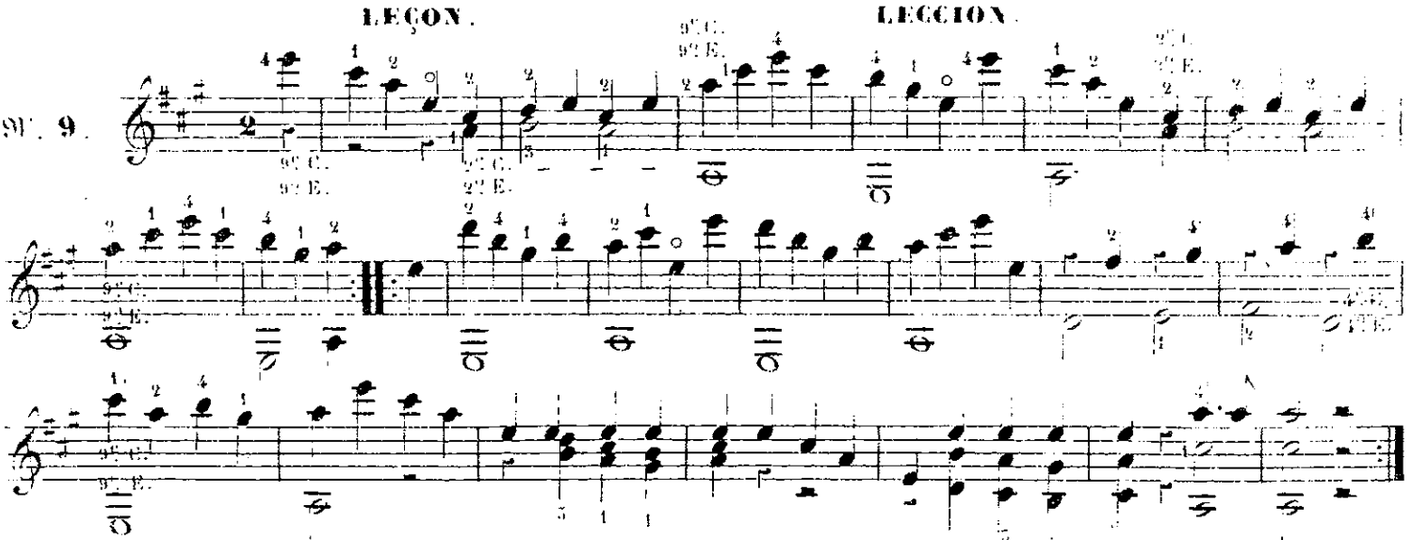
Voyez pour la manière d'attaquer les accords (2e. PARTIE page 19).

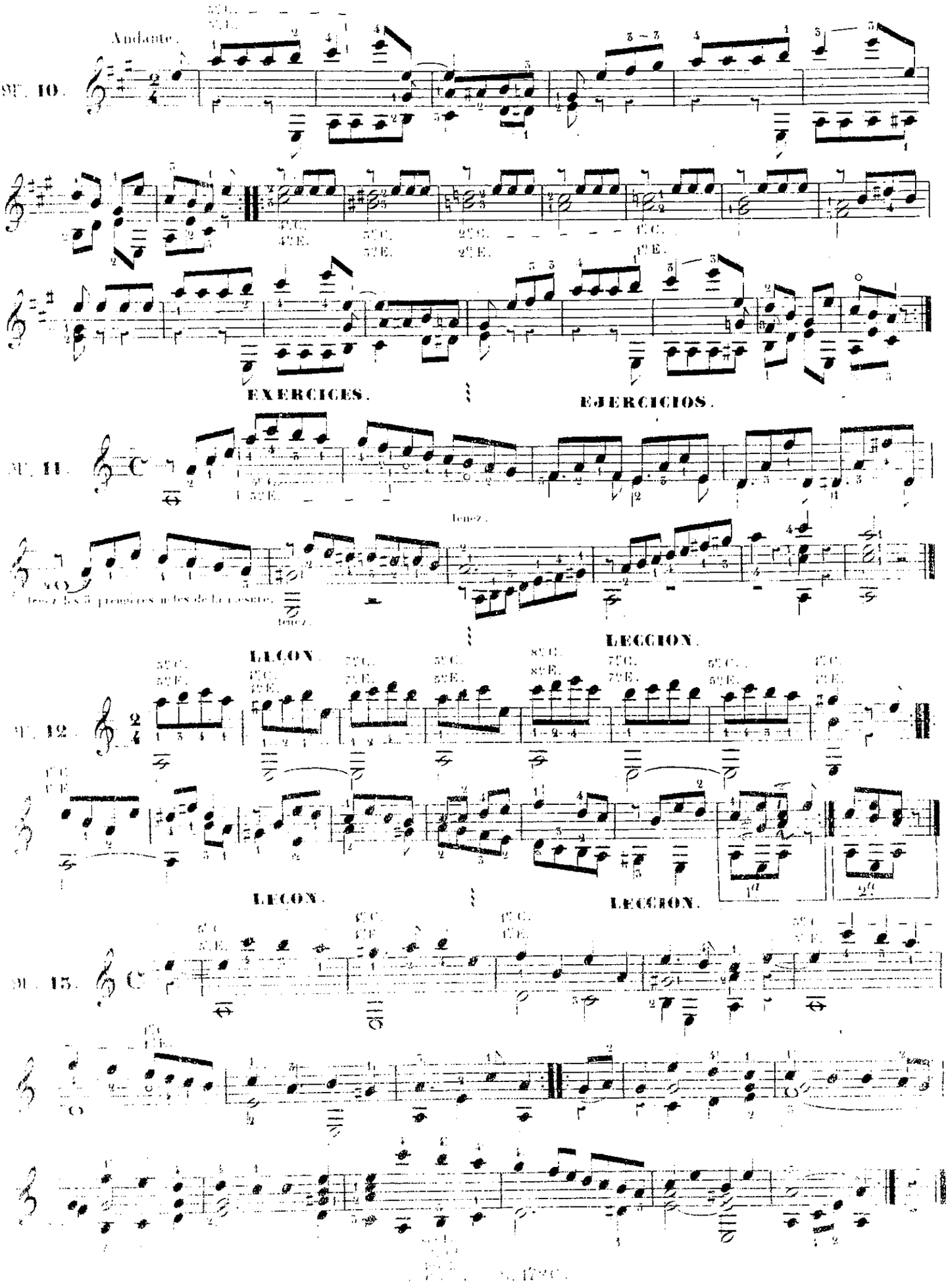
Vease para el modo de atacar los acordes (2ª. PARTE pag. 19).

LEÇON.

LECCION.

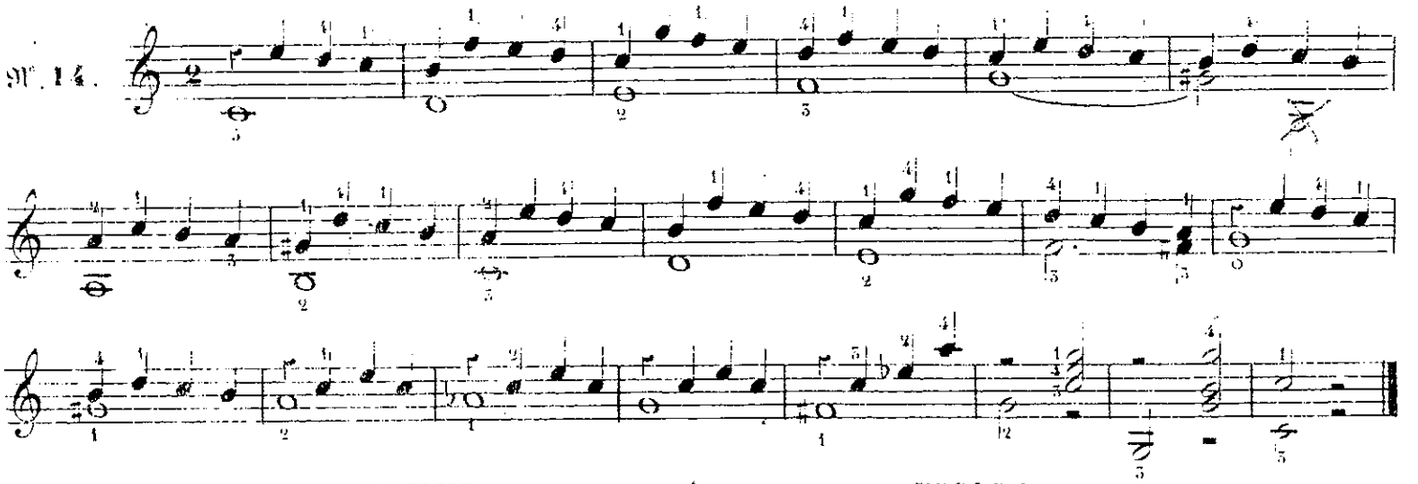
N°. 9.




Andante.
N°. 10.
EXERCICES.
EJERCICIOS.
N°. 11.
N°. 12.
LEÇON.
LECCION.
N°. 13.

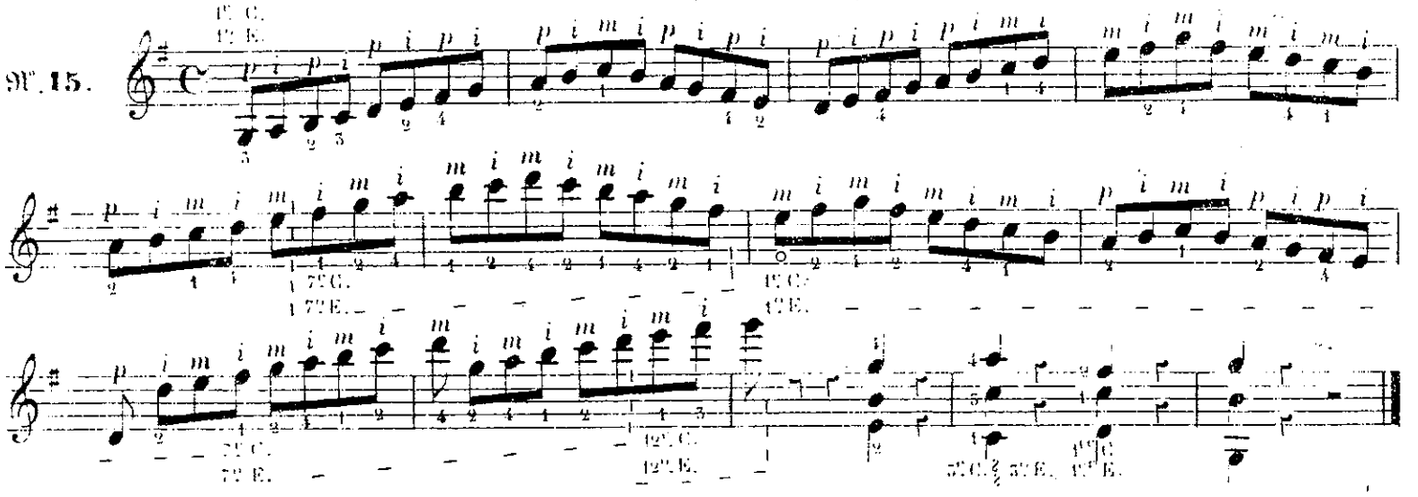
EXERCICE SUR LA GAMME. ⁞ EJERCICIO SOBRE LA ESCALA

N°. 14.



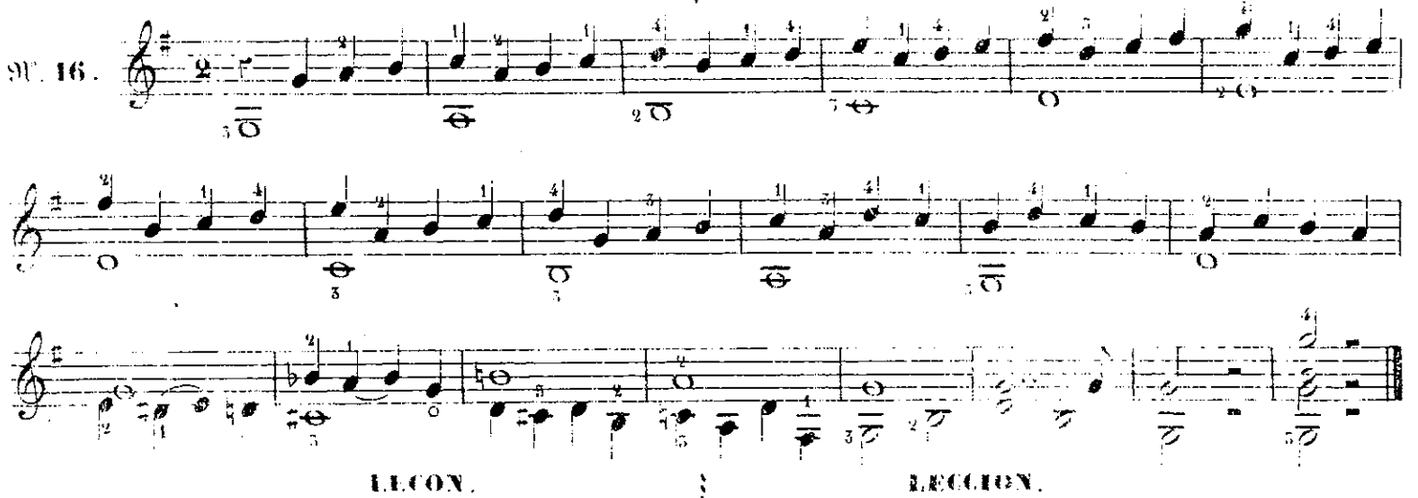
GAMME. ⁞ ESCALA.

N°. 15.



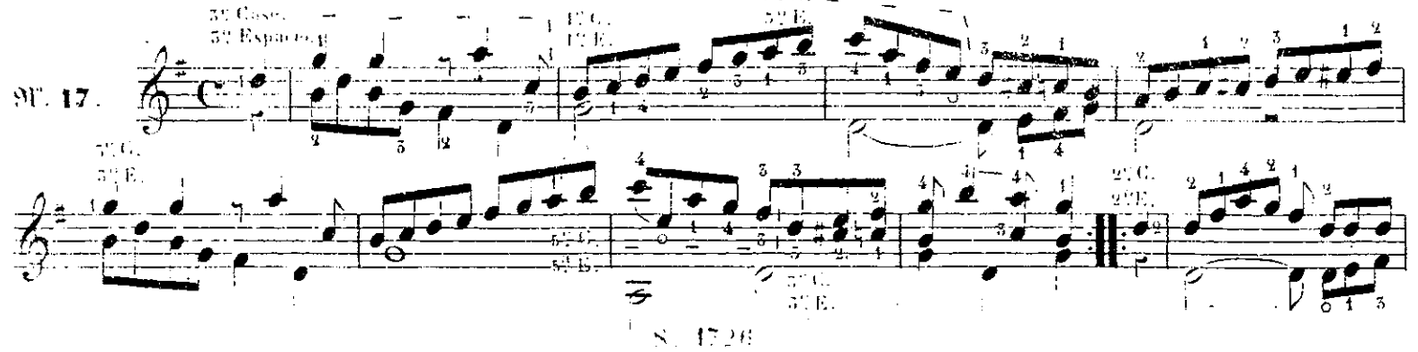
EXERCICE SUR LA GAMME. ⁞ EJERCICIO SOBRE LA ESCALA.

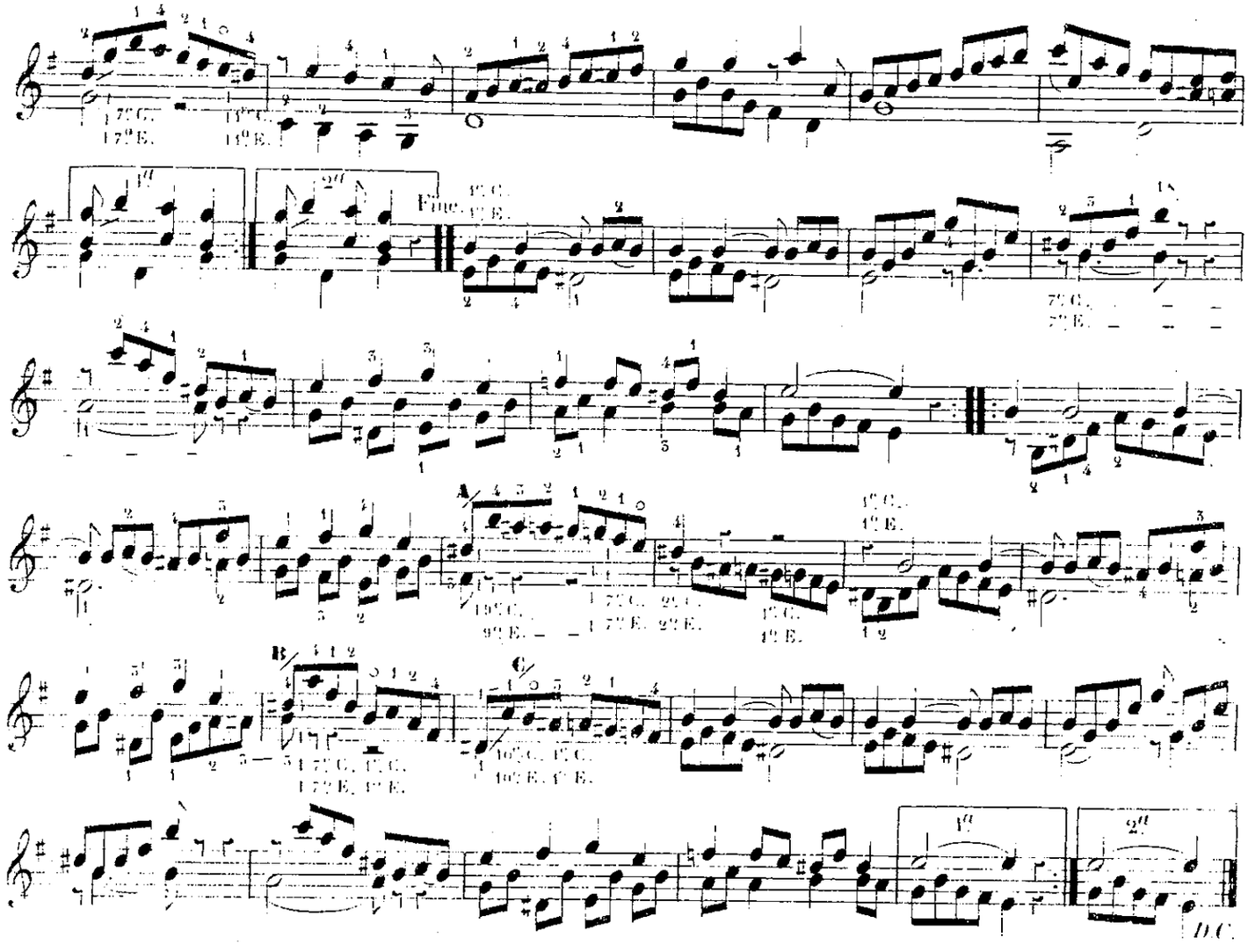
N°. 16.



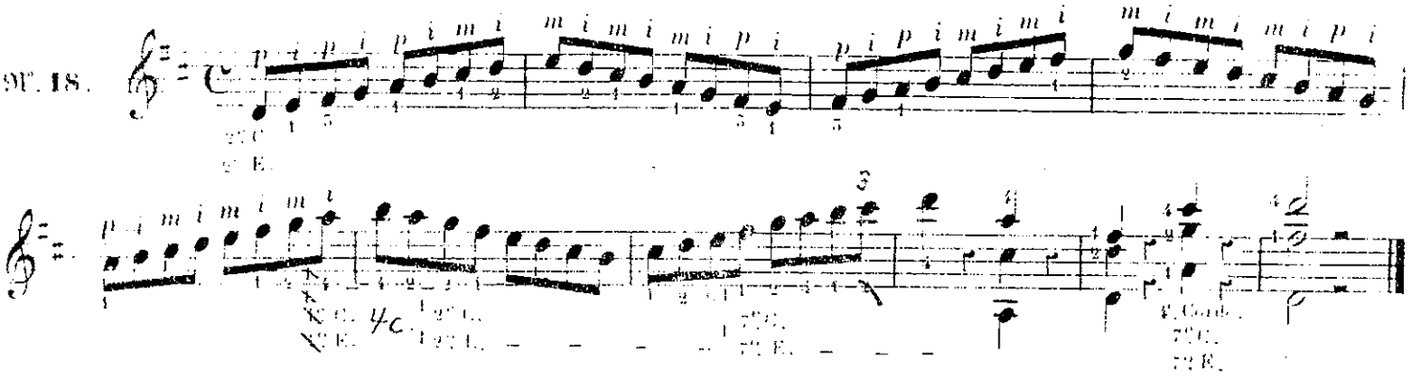
LEÇON. ⁞ LECCION.

N°. 17.





GAMME. **ESCALA.**



A B C. On appelle ce genre de coulé *Portamento* ou *Port de Voix*. Il se fait en glissant le doigt sur la même corde et en continuant à la comprimer afin de faire entendre une gamme Chromatique rapide.

A. Le quatrième doigt glisse de la 4e case à la 12e.

B. Le même doigt glisse de la 4me à la 10me case.

C. Le premier doigt glisse de la première case à la dixième.

A B C. Esta clase de ligado se llama *Portamento o Porta Voz*. Se egecuta corriendo el dedo sobre la misma cuerda y comprimiendola siempre afin de hacer oir una escala Cromatica rapida

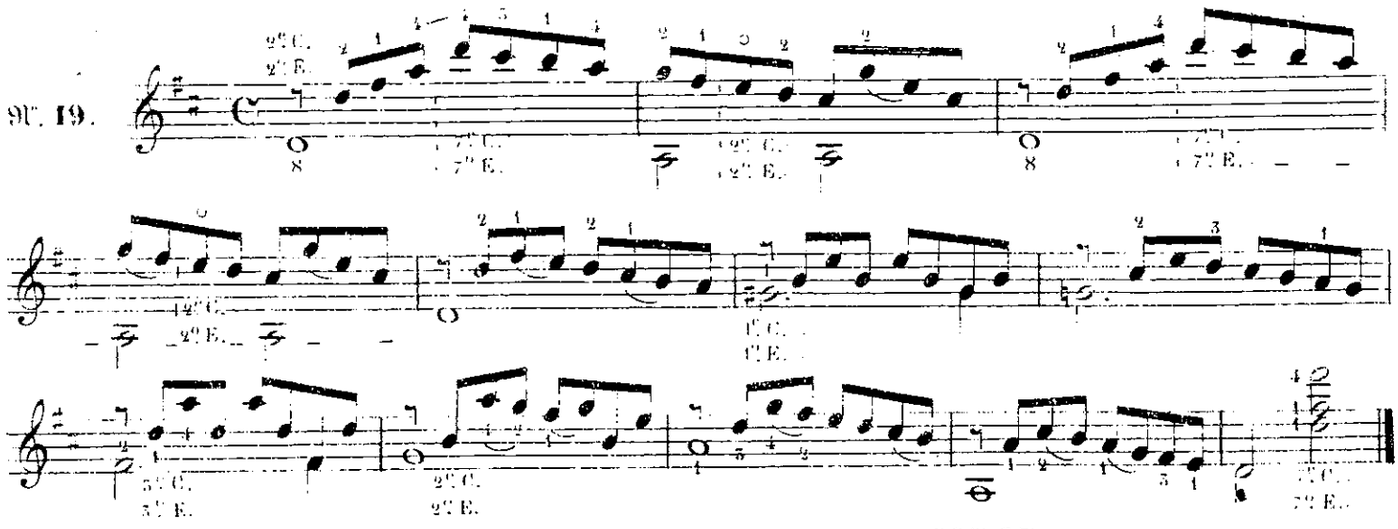
A. El cuarto dedo corre del 4° espacio al 12°.

B. El mismo dedo corre del 4° al 10° espacio

C. El primero dedo corre del 1° espacio al 10°.

EXERCICE. | EJERCICIO.

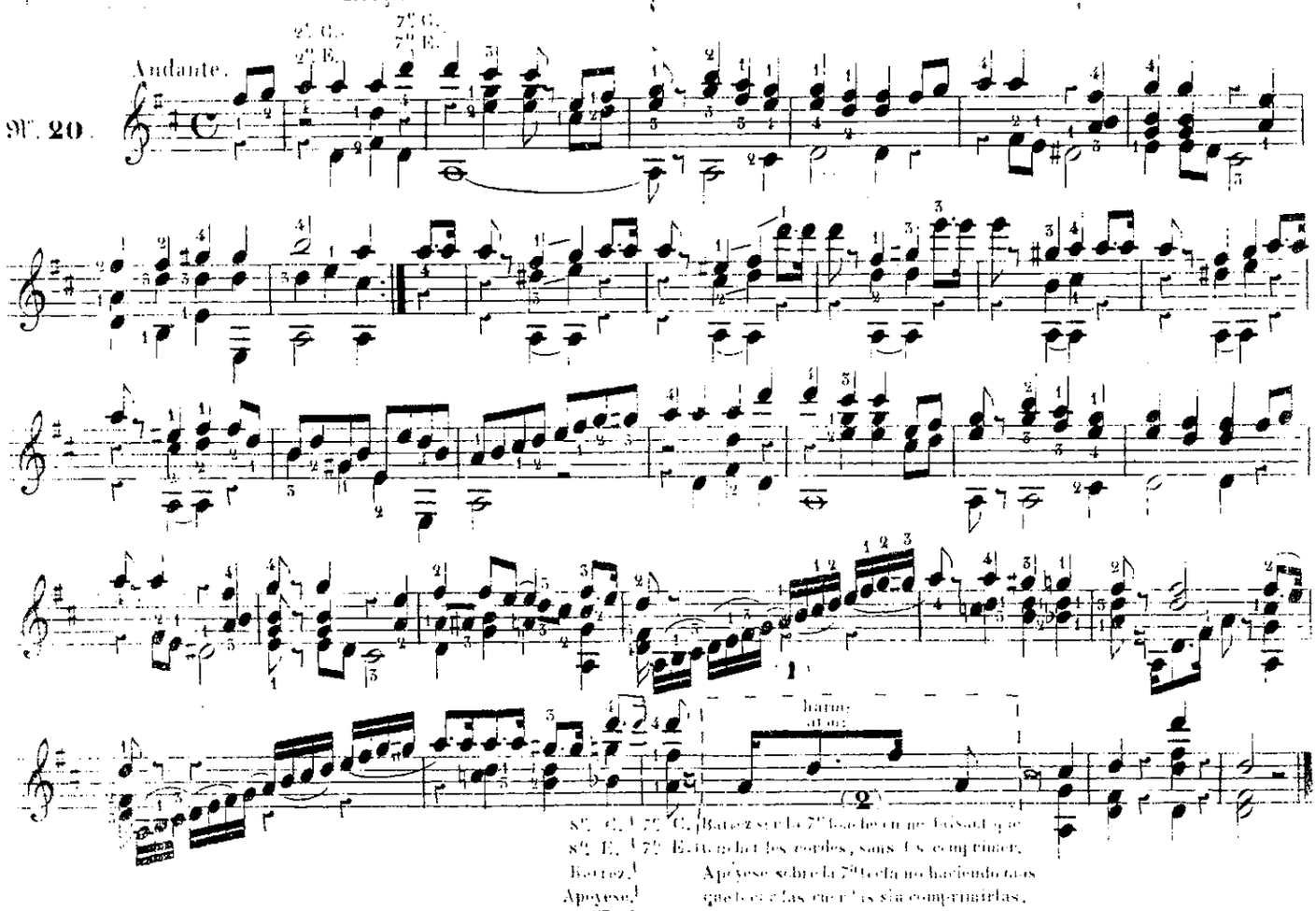
N°. 19.



LEÇON. | LECCION.

N°. 20.

Andante.



(1) Tandis que les doigts de la main gauche mettoiteront sur les cordes pour déterminer les sons, le pouce de la main droite placé au quart de la longueur des cordes, frappera légèrement chaque note à vide en glissant d'une corde à l'autre jusqu'à la Chantarelle. (*Voyez l'article: Considérations sur les traits, deuxième partie, page* 21)

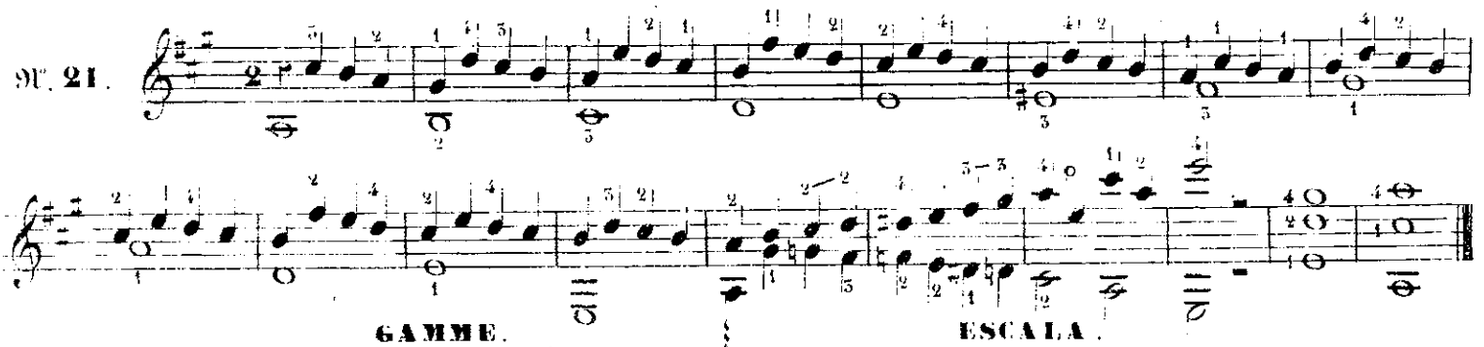
(2) (*Voyez l'article: Des sons harmoniques, quatrième partie page* 59)

(1) Mientras que los dedos de la mano izquierda aprietan las cuerdas para determinar los sonidos, el pulgar de la mano derecha, colocado en la cuata parte de la longitud de las cuerdas herirá ligeramente cada nota al aire corriendo de una cuerda a otra hasta la prima. (*Vease el articulo: Consideraciones sobre los rasgueados, segunda parte, pagina* 21.)

(2) (*Vease el articulo: De los sonidos armonicos, cuarta parte pagina* 59.)

EXERCICE SUR LA GAMME. ⁞ EJERCICIO SOBRE LA ESCALA.

N°. 21.



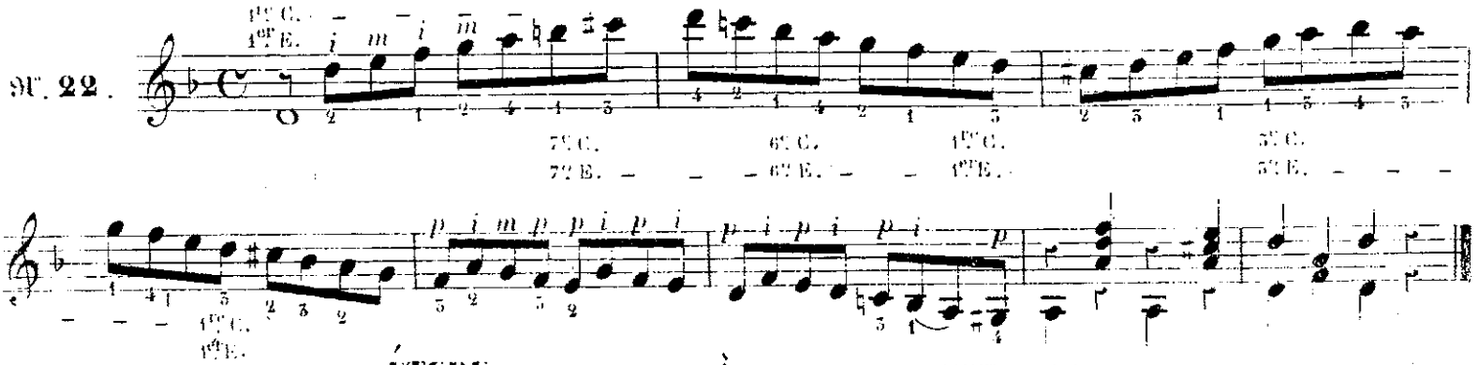
GAMME.

Dans les 2 premières mesures de cette gamme la main gauche devra embrasser les cinq cases.

ESCALA.

En los 2 primeros compases de esta escala la mano izquierda deberá abrazar los cinco espacios.

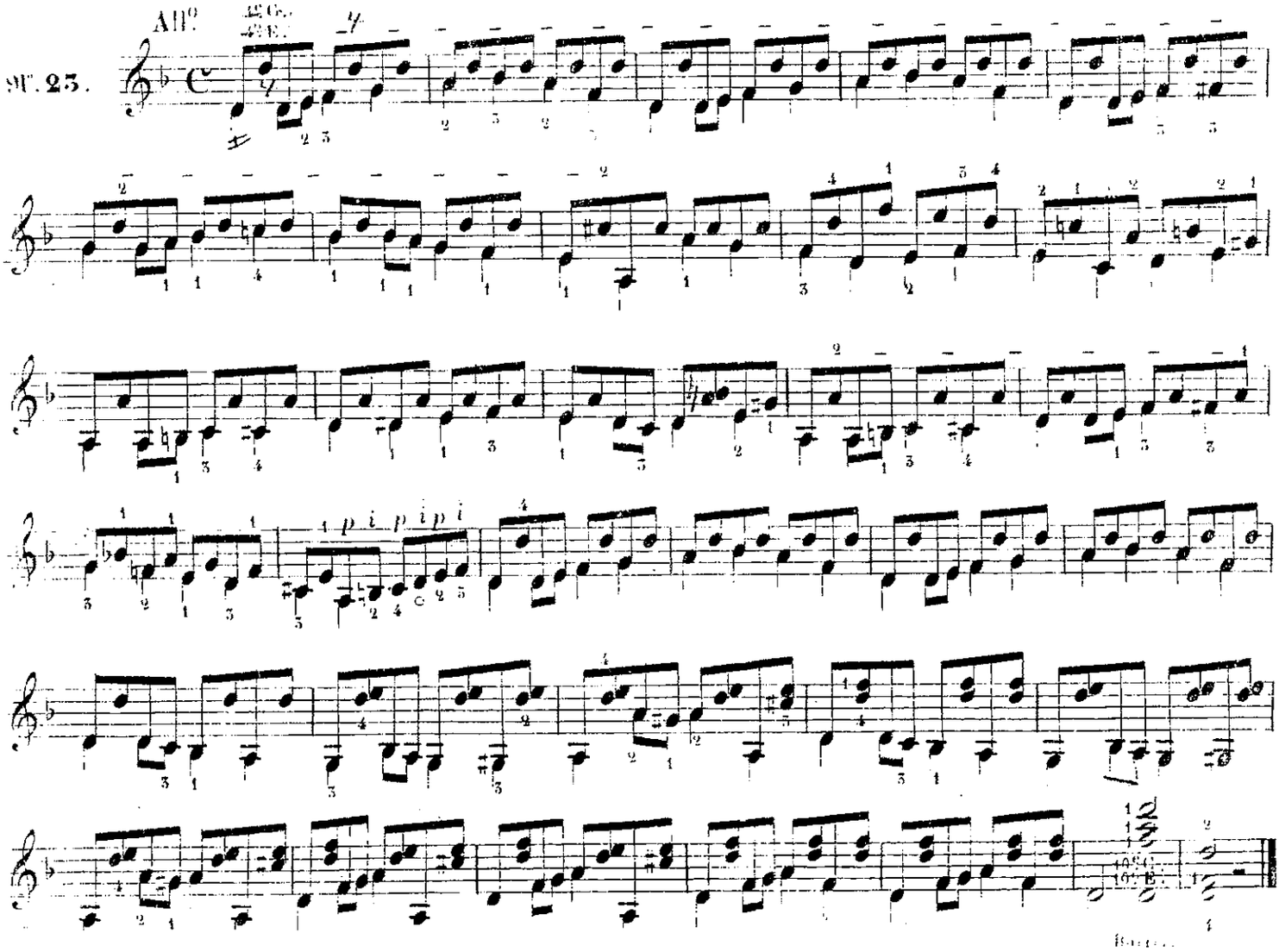
N°. 22.



ÉTUDE.

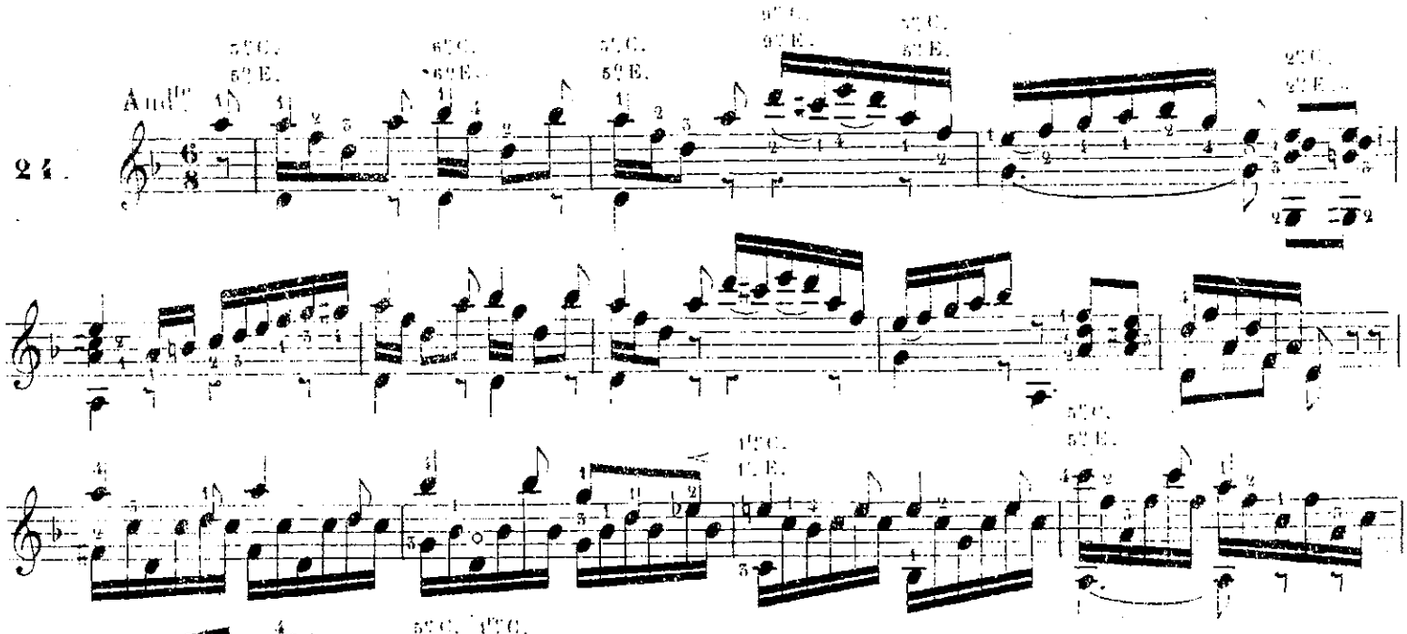
ESTUDIO.

N°. 23.



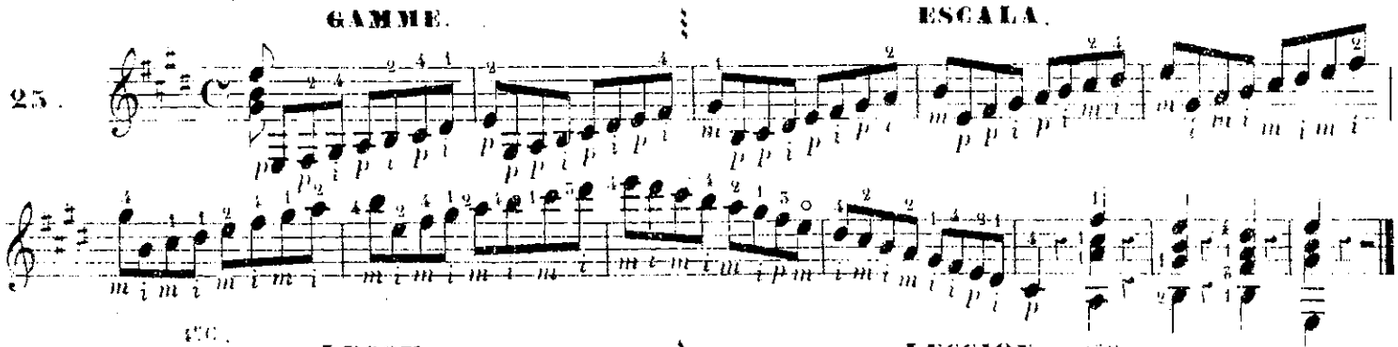
LEÇON. LECCION.

24.



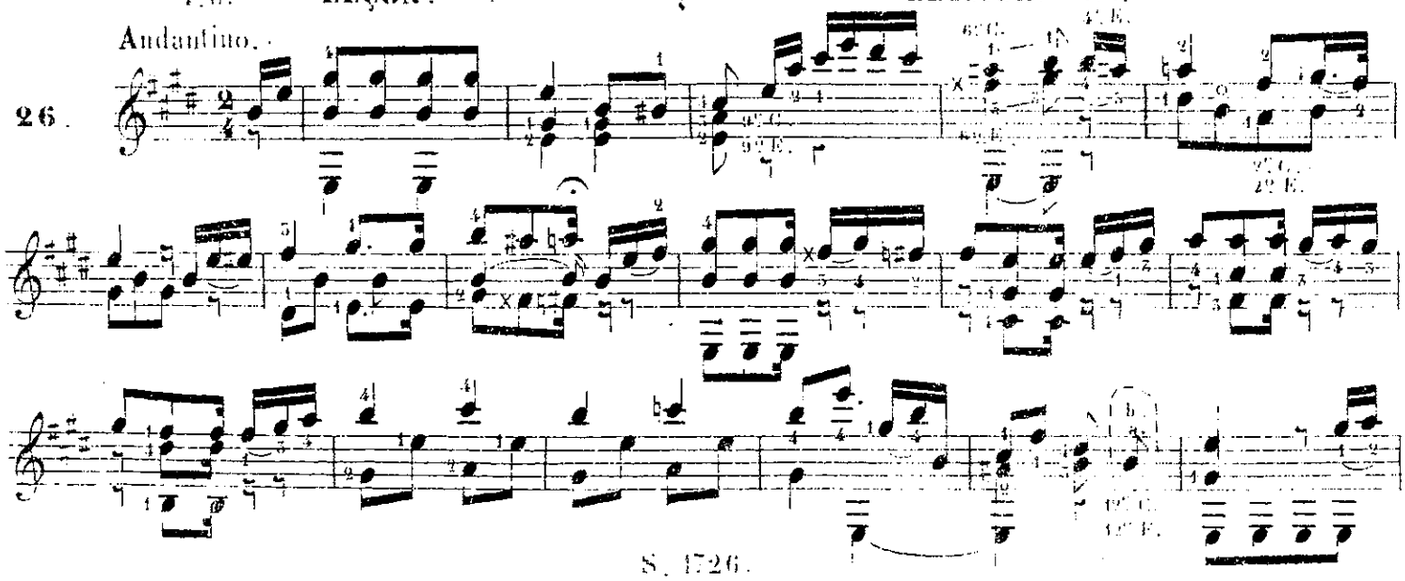
GAMME. ESCALA.

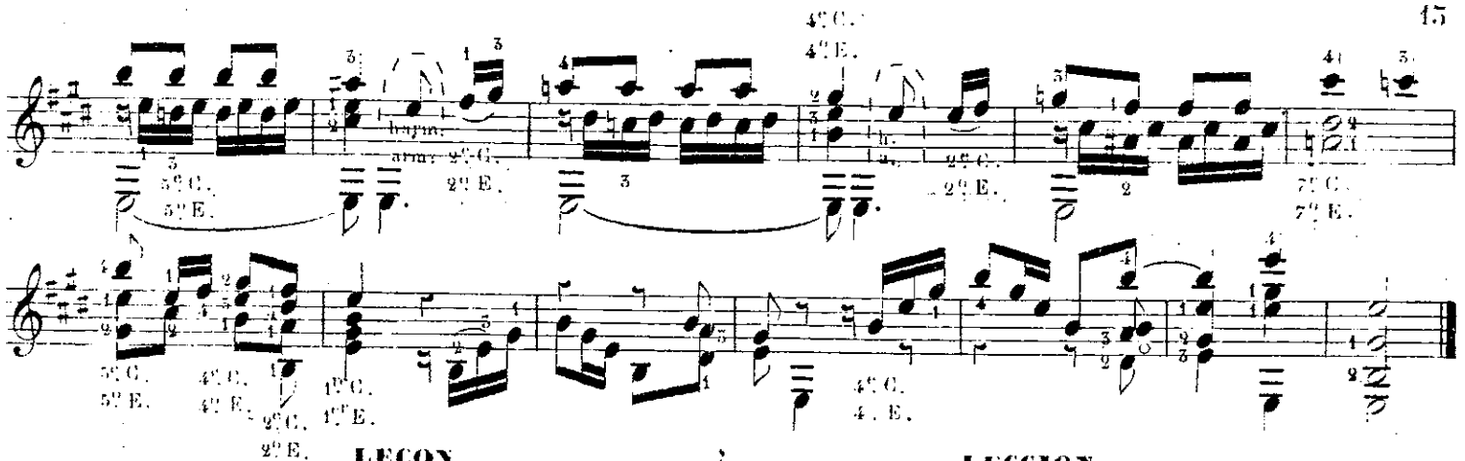
25.



LEÇON. LECCION.

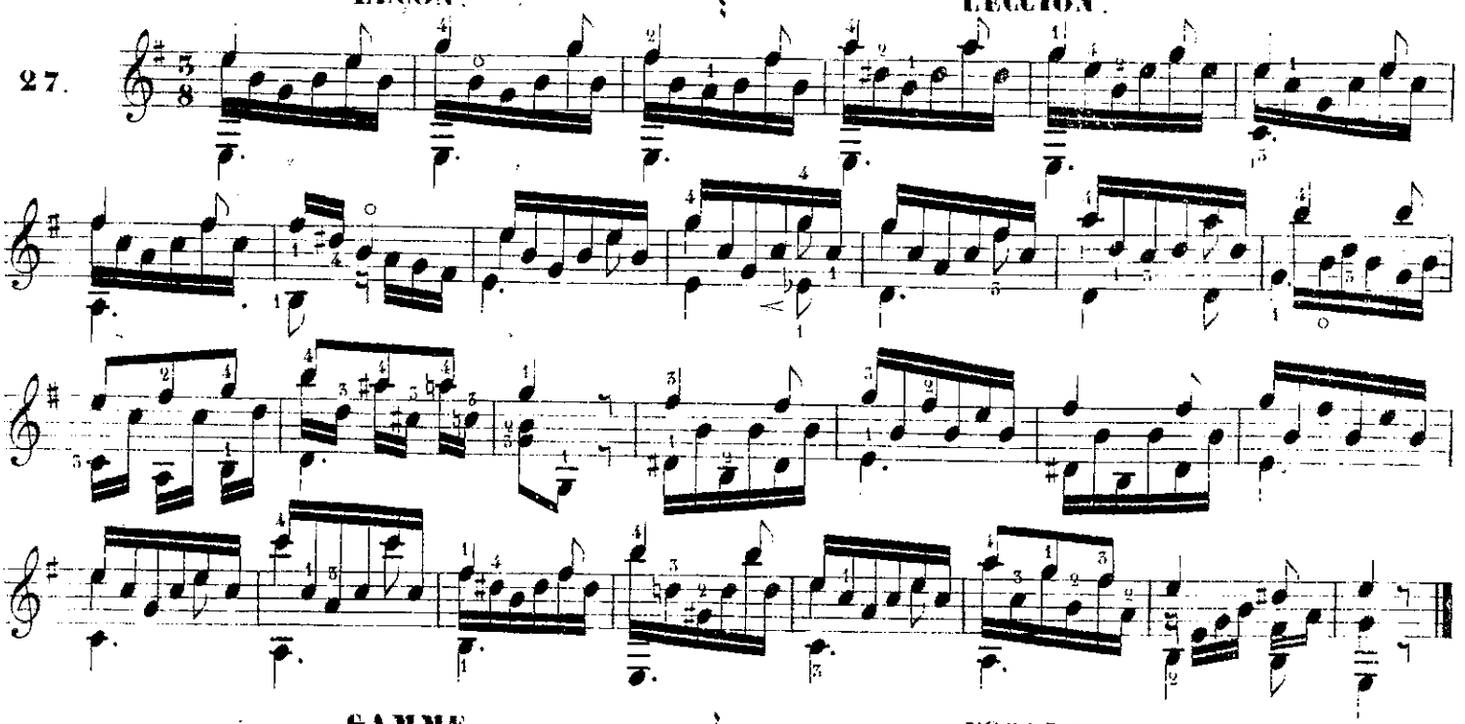
26.





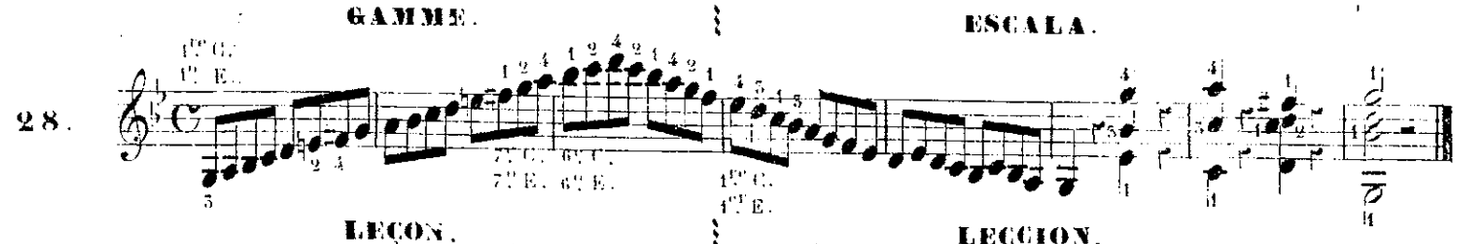
LEÇON. LECCION.

27.



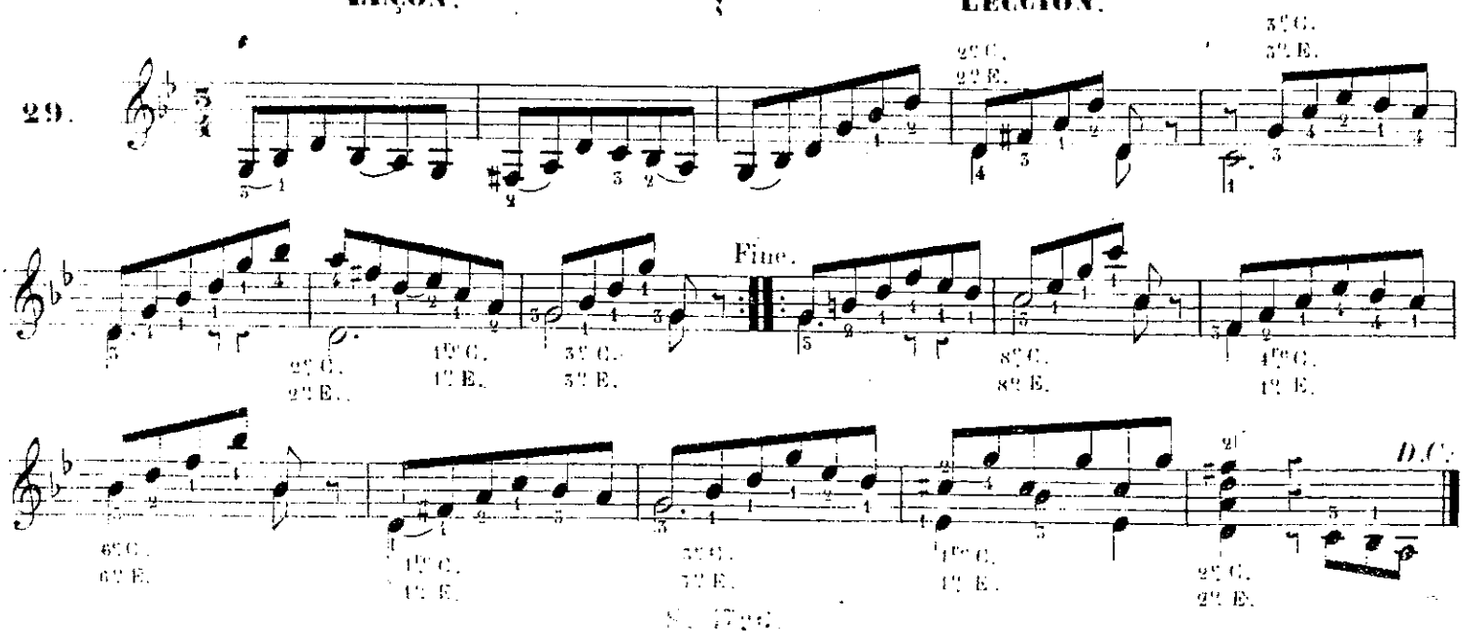
GAMME. ESCALA.

28.



LEÇON. LECCION.

29.



2ᵐᵉ PARTIE.

DE LA QUALITÉ DE SON ET DE L'IMITATION DE QUELQUES INSTRUMENTS.

Nous établissons pour place ordinaire de la main droite la dixième partie de la longueur de la corde en partant du Chevalet. C'est là que sa résistance étant presque aussi forte que l'impulsion que le doigt lui communique sans un grand effort, on en obtient un son clair et assez prolongé. Lorsque l'on veut que le son soit plus moëlleux et plus soutenu, on attaque la corde à la huitième partie et même au quart de sa longueur, en profitant de la courbe **A B** que forme la partie intérieure de la première phalange (*fig:* 8) pour que le son soit le résultat d'un frottement et non celui d'un pincé. Si l'on veut au contraire qu'il soit plus fort on doit attaquer plus près du chevalet en y mettant un peu plus de vigueur.

La pression des doigts de la main gauche devra être bien complète au moment d'attaquer, autrement les cordes ne rendraient qu'un son grinçant et d'une tonalité défectueuse.

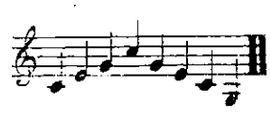
L'imitation de quelques instruments n'est jamais l'effet exclusif de la qualité du son ; il faut que le passage soit écrit comme il le serait dans une partition pour les instruments que l'on veut imiter.

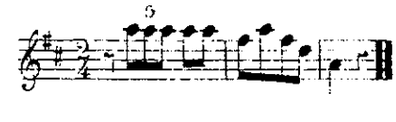
Pour rendre l'effet du Cor, on disposera une phrase à deux parties qui procèderont par 5ᵗᵉ 3ᶜᵉ et 6ᵗᵉ (*Exemples* 1 *et* 2) on devra éviter les sons à vide et attaquer les cordes à la sixième partie de leur étendue en les faisant fortement vibrer par l'action de la main gauche. (*Etude* 15)

Ex: 1.

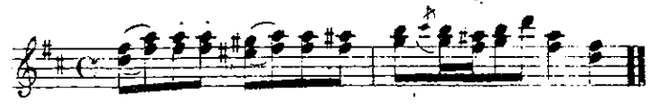
Ex: 2.

Les parties de Trompette ont une tournure musicale que l'on donne rarement à celles des autres instruments. Ce qui tient au caractère particulier de la trompette qui sert toujours à exprimer une pensée belliqueuse et martiale ; puis aussi à la disposition et aux bornes restreintes de ses intonations qui sont à peu près celles représentées dans l'exemple troisième, de manière qu'en disposant les sons par petites phrases dans le genre de l'exemple quatrième, en attaquant fortement la Chanterelle près du chavalet pour en tirer un son un peu nasal et en plaçant les doigts de la main gauche au milieu des cases pour que la corde joue un peu sur la touche au moment où elle est mise en vibration, on obtient un frisement de très courte durée qui imitera assez le timbre de la trompette. Il faut avoir grand soin de bien presser la corde sur la touche à chaque note attaquée, et de diminuer cette pression immédiatement après la production du son.

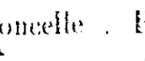
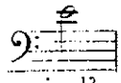
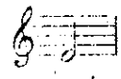
Ex: 3. 

Ex: 4. 

Les phrases imitatives de Hautbois sont beaucoup plus difficiles à rendre, car cet instrument n'est pas comme les précédents, borné dans ses formules et dans ses effets. Aussi ne doit on hasarder que de petites reprises en tierces entremélées de notes liées et détachées.

Ex: 5. 

« Comme le Hautbois a un son tout à fait nasal, *dit M.r SOR dans la première édition de sa mé-*
« *thode*, non seulement j'attaque la corde très près du chevalet, mais je courbe mes doigts et j'em-
« ploie le peu d'ongles que j'ai pour les attaquer : c'est le seul cas ou j'ai cru pouvoir m'en ser-
« vir sans inconvénient. De ma vie je n'ai entendu un guitariste dont le jeu fut supportable s'il
« jouait avec les ongles. »

On écrit la musique de Guitare en clé de Sol, bien que le diapason de cet instrument soit à peu près celui du Violoncelle. Par exemple le *Mi* Chanterelle figuré ainsi  est bien en réalité celui-ci  ou  ; la troisième cordé à vide est à l'unisson de la quatrième du Violon, et si l'on veut exécuter exactement une partie écrite pour la Flûte ou le Violon il faut la transposer à l'octave supérieure.

Ex: 6.

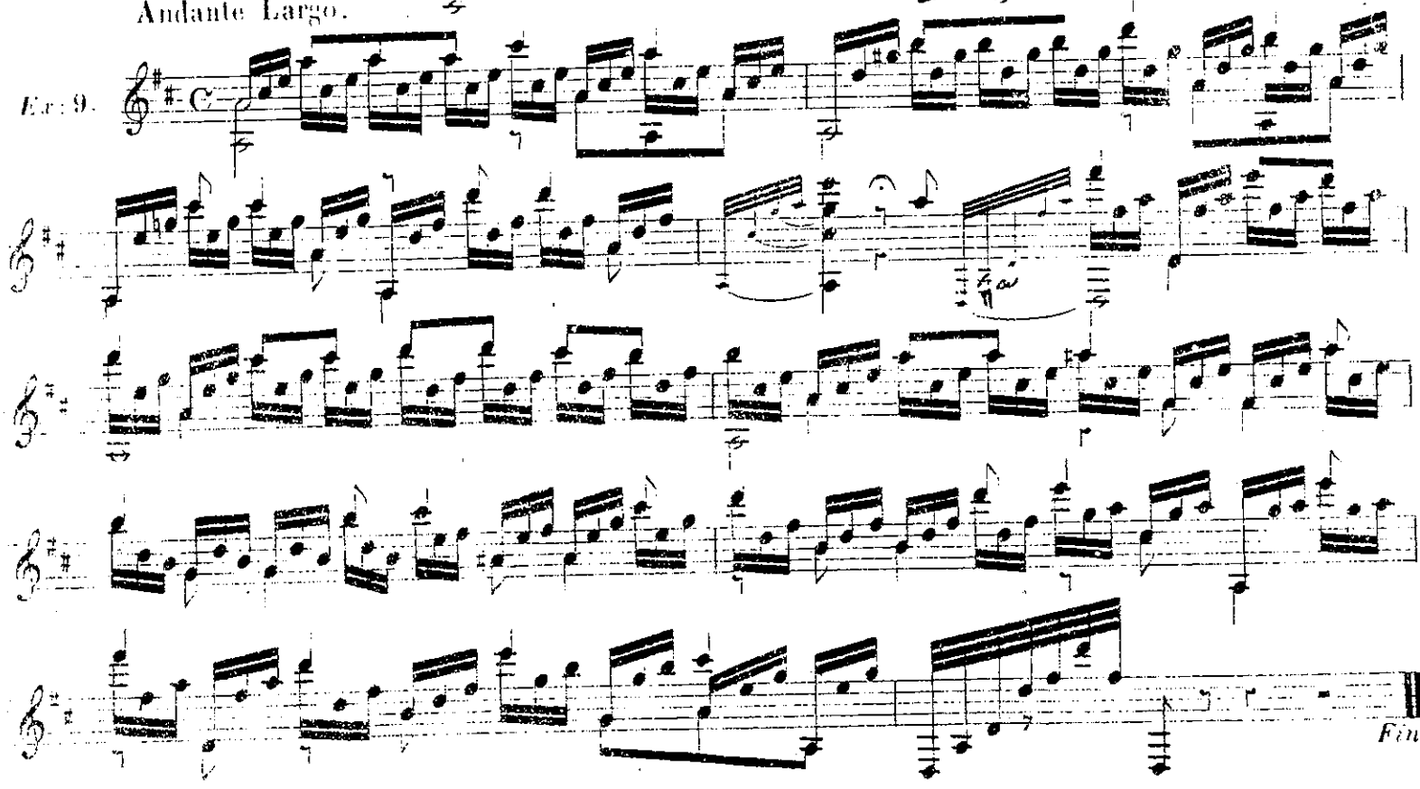
Ex: 7.

Enfin pour imiter la Harpe, instrument plus analogue à celui que nous traitons, il faut construire l'accord de manière à embrasser un grand intervalle, comme dans l'exemple huitième; attaquer la corde à moitié de la distance qui existe entre le chevalet et la 12.e case, et donner à la phrase musicale la texture et la couleur de celles qui s'exécutent le plus ordinairement sur cet instrument et qui paraissent être dans son domaine exclusif. (*Exemple* 9.e)

6.e Corde en Ré.

Ex: 8.

Andante Largo.

Ex: 9. 

Employées à propos et si l'on n'en abuse pas, ces différentes qualités de son produisent un excellent effet et donnent beaucoup de piquant à l'exécution de l'artiste qui sait s'en servir.

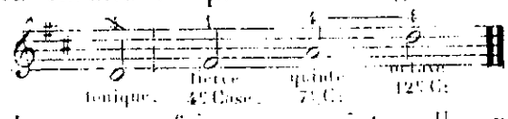
CONNAISSANCE DU MANCHE.

Chaque corde possède douze demi tons sur toute la longueur du manche. Les quatre doigts placés sur la même corde, de case en case, embrassent une tierce mineure ou trois demi tons. La Guitare étant accordée en Quartes, à l'exception des deuxième et troisième cordes qui sont à la tierce; il en résulte qu'après avoir parcouru les quatre sons chromatiques produits par la position successive des doigts à partie de la première case (*sans déranger la main*), le 5.me son sera la corde à vide qui suit immédiatement vers l'aigu, à l'exception de la troisième corde *Sol* sur laquelle il n'y a que trois cases à parcourir pour arriver à l'intonation de la corde voisine *Si*

L'Elève devra s'appliquer à reconnaître sur chaque corde la Tierce, la Quinte et l'Octave, rien n'est plus facile, prenons le *Ré* quatrième corde en le considérant comme Tonique

Posez le premier doigt à la quatrième case, vous aurez la tierce majeure: la main embrassant quatre cases vous laisserez tomber le quatrième doigt sur la même corde dans la septième case, vous obtiendrez la quinte *La*. Glissez ensuite le quatrième doigt dans la douzième case, vous aurez l'octave.

Ex: 10.

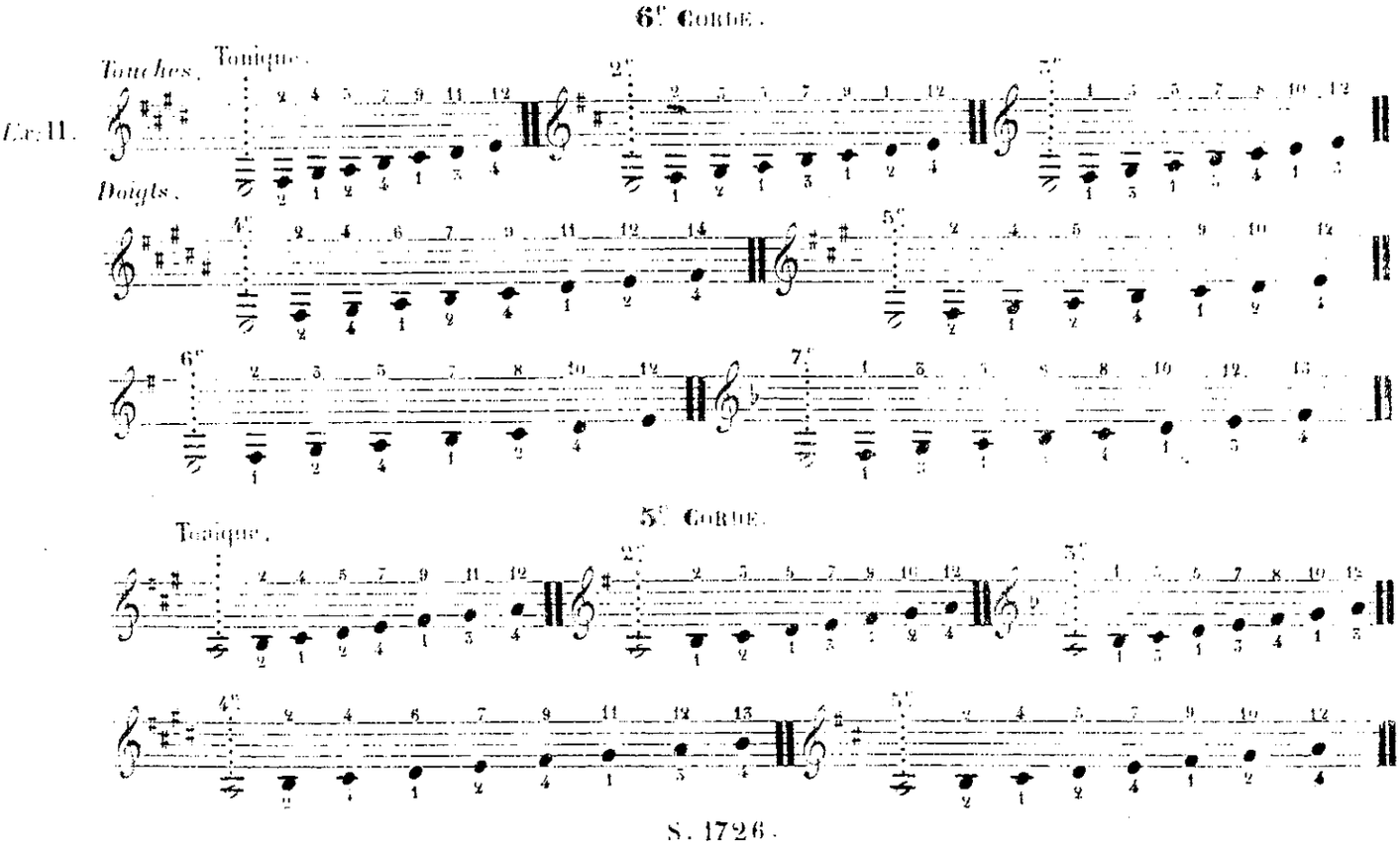


Répétez cette opération sur toutes les cordes et une fois que ces intervalles vous seront connus, il ne sera pas difficile de les remplir par les sons Diatoniques et Chromatiques.

DOIGTÉ SUR LA LONGUEUR DES CORDES.

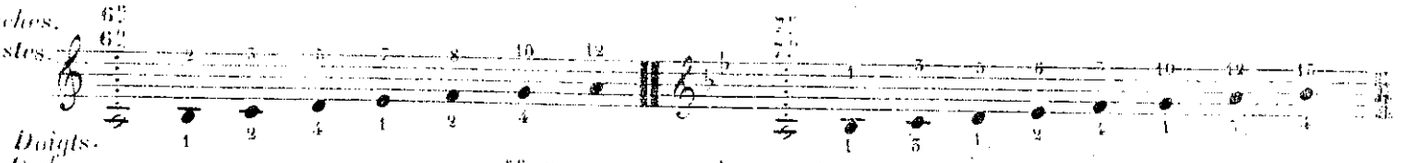
Il est très utile, pour se perfectionner dans la connaissance du manche, de s'habituer à parcourir les cordes dans toute leur longueur, en considérant la note à vide, soit comme tonique ou première intonation de la gamme, soit comme 2.me, 3.me, 4.me degré &.a en faisant les exercices suivants. (*Ex:* 11.)

Ex: 11.



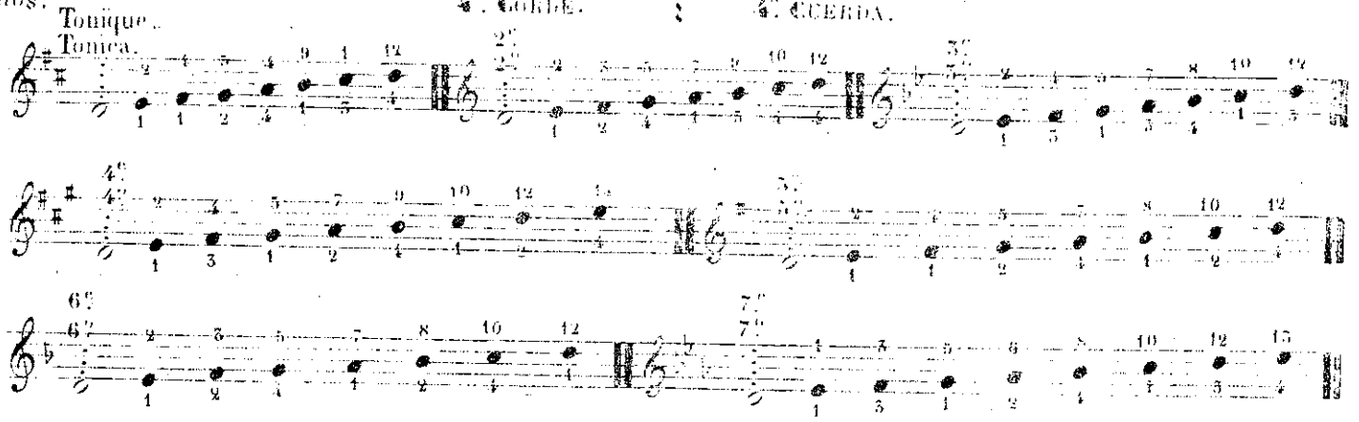
Touches.
Trastes.

Doigts.
Dedos.



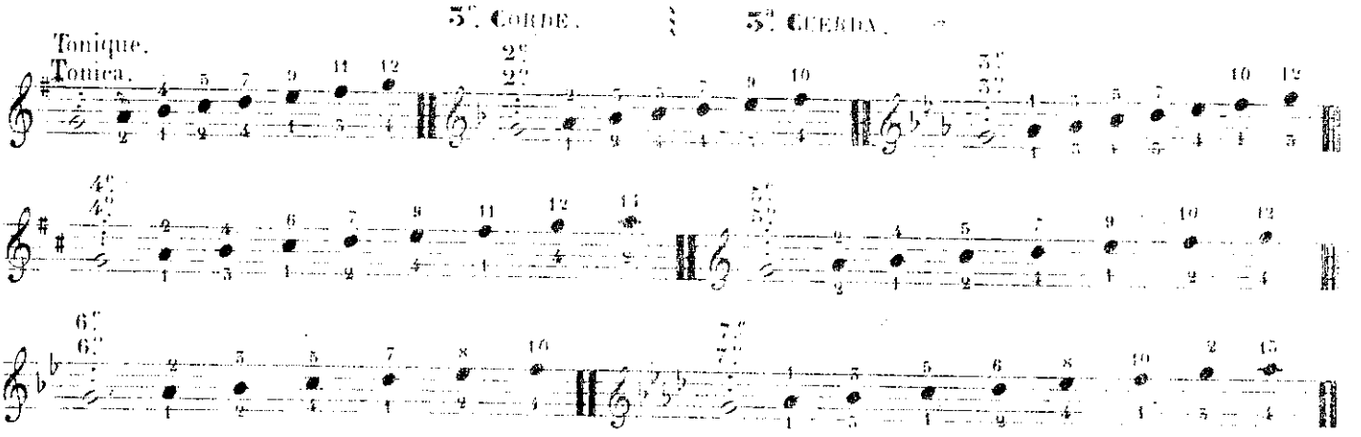
4e. CORDE. ⋮ 4ª. CUERDA.

Tonique.
Tonica.



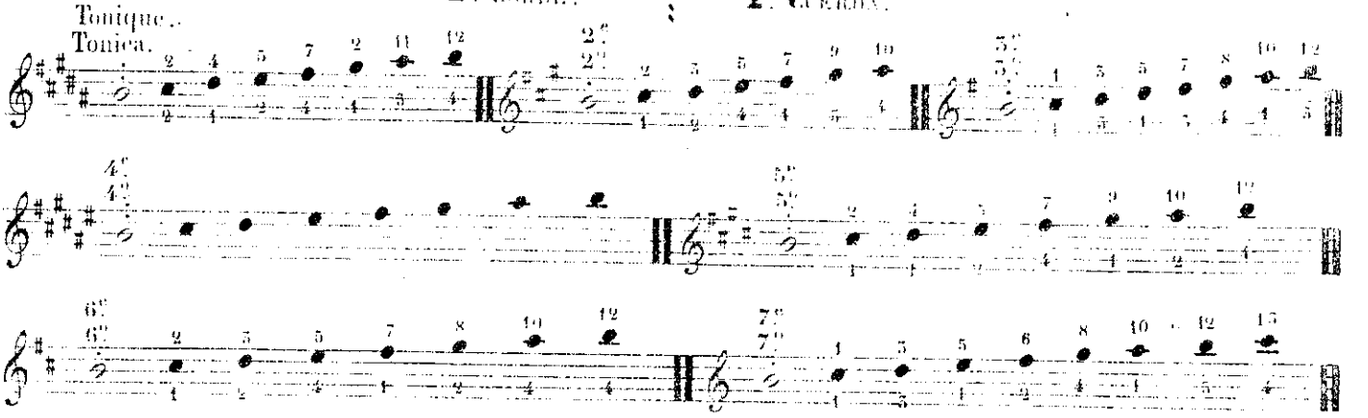
5e. CORDE. ⋮ 5ª. CUERDA.

Tonique.
Tonica.



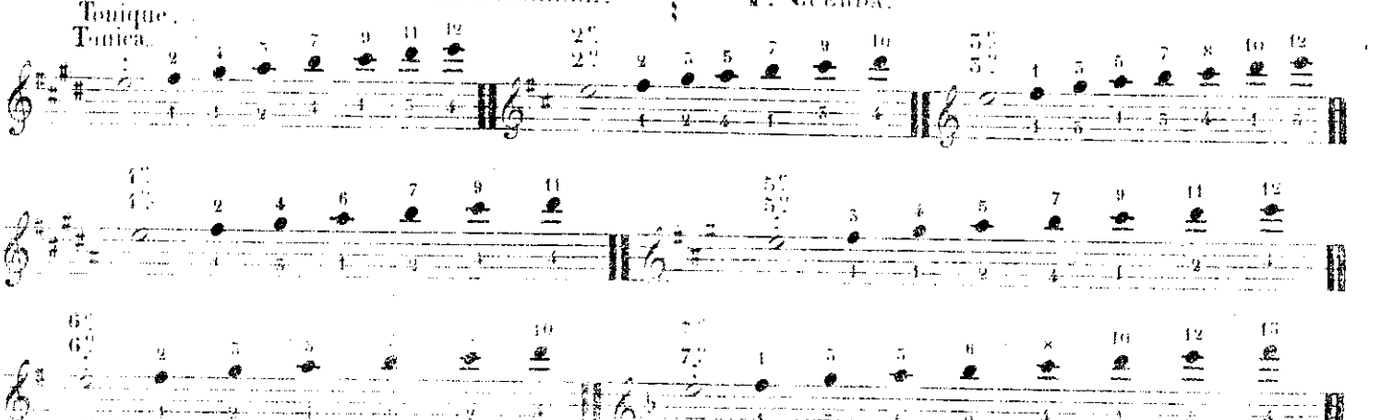
2e. CORDE. ⋮ 2ª. CUERDA.

Tonique.
Tonica.



CHANTERELLE. ⋮ 1re. CUERDA.

Tonique.
Tonica.

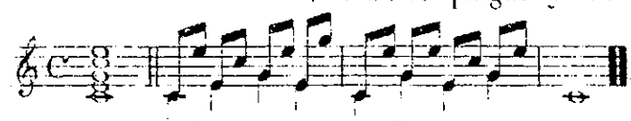


EMPLOI DES DOIGTS DE LA MAIN DROITE.

Nous avons exposé à l'article *Main Droite*, les motifs qui nous ont amené à exclure presque constamment l'emploi de l'annulaire ou quatrième doigt.

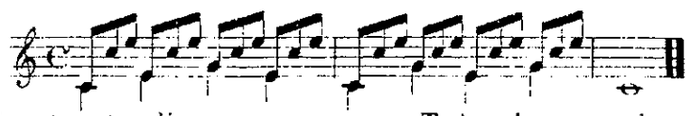
Pour exécuter l'Exemple 12, deux doigts suffisent : le pouce et l'index.

Ex.
Eg. 12.



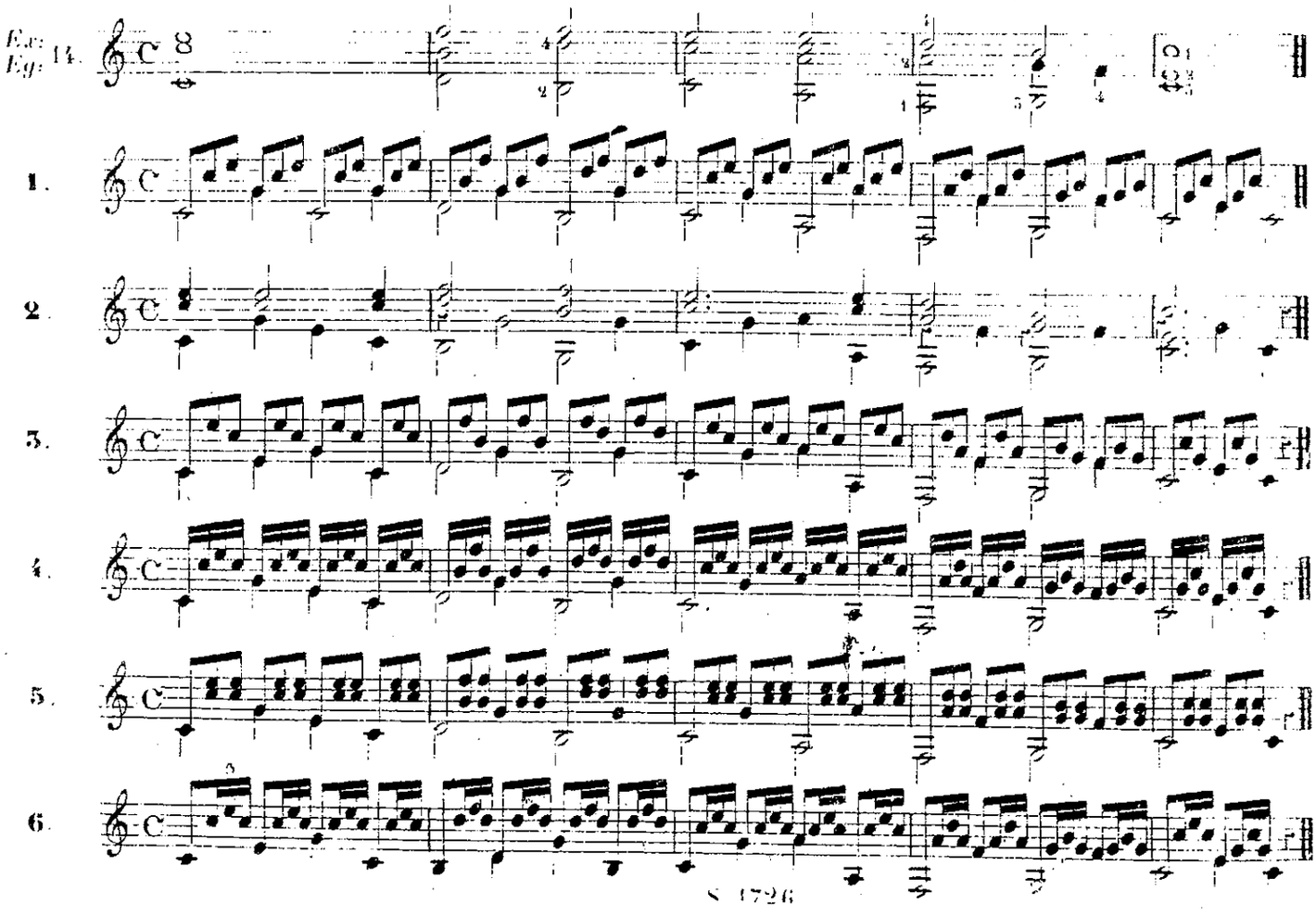
Dans celui-ci trois doigts sont employés dans leur ordre naturel.

Ex.
Eg. 13.



Tous les arpèges suivants s'expliquent trop bien d'eux mêmes pour qu'il soit nécessaire d'en faire l'analyse. Le N.º 2 offre pourtant une particularité : dans la première et la troisième mesure les quatre temps sont marqués par une basse frappée avec le pouce tandis que dans les 2.e, 4.e et 5.e mesures, la quinte est devenue partie intermédiaire, de Basse qu'elle était d'abord.

Ex.
Eg. 14.



USO DE LOS DEDOS DE LA MANO DERECHA.

En el articulo intitulado *Mano derecha* hemos espuesto los motivos que nos han hecho proscribir casi constantemente el uso del anular ó cuarto dedo.

Para ejecutar el Egemplo 12 bastan dos dedos, el pulgar y el indice.

En este se usan tres dedos en su órden natural.

Todos los arpegios siguientes se esplican demasiado bien por si mismos para que sea necesario analizarlos. El N.º 2 presenta sin embargo una particularidad: en el primero y tercer compas los cuatro tiempos estan marcados con un bajo tocado con el pulgar, mientras que en el 2.º, 4.º y 5.º compases, la quinta que era bajo al principio se ha convertido en parte intermedia.

Quatuor réduit en Arpèges. | Cuarteto reducido à Arpegios.

1er Violon. 1o. Violin. 2d Violon. 2o. Violin. Alto. Basse. Guitare. Guitarra.

Réduction textuelle d'un Trio. | Reduccion textual de un Terceto.

1er Violon. 1o. Violin. 2d Violon. 2o. Violin. Basse. Guitare. Guitarra.

Dans un passage à trois parties réelles, chaque doigt est affecté à l'une de ces parties. (*Ex*: 15.)

En un pasage de tres partes efectivas, cada dedo se destina à cada una de ellas. (*Eg*: 15.)

Ex: *Eg*: 15.

RÈGLE POUR LA MANIÈRE D'ATTAQUER LES ACCORDS

Pour l'exécution des accords, il faut exercer une pression égale avec les doigts de la main gauche et les placer très près de la touche inférieure; préparer ceux de la main droite contre les cordes avant d'attaquer et leur faire prendre l'ordre suivant: pouce, index, medium et annulaire lorsque l'emploi de ce dernier devient indispensable. — Après avoir mis les cordes en vibration [illegible] accord, il faut laisser la main

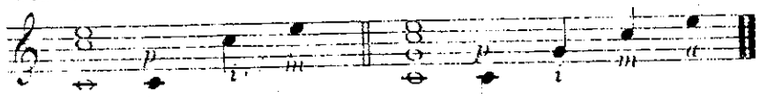
RÉGLA PARA EL MODO DE PULSAR LOS ACORDES

Para egecutar los acordes es necesario apretar igualmente con todos los dedos de la mano izquierdá colocandolos muy cerca del traste inferior preparar los de la mano derecha junto à las cuerdas antes de pulsarlas y en el órden siguiente; pulgar, indice, de corazon y anular cuando el uso de este último es indispensable. — Despues de hacer vibrar las cuerdas para formar un acorde es necesario dejar la mano inmóbil

immobile dans sa position au-dessus des cordes, sans la renverser ni l'enlever comme le font les personnes qui ont des habitudes vicieuses.

en su posicion sobre las cuerdas sin torcerla ni levantarla como lo hacen las personas que tienen malos resabios.

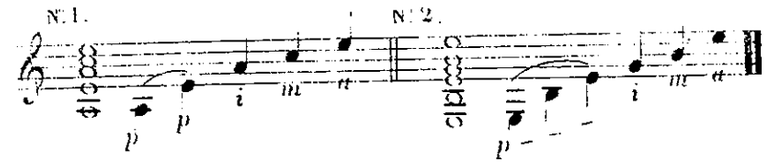
Ex: Eg: 16.



Si la seconde note au grave de l'accord se trouve ser la corde voisine de la basse et que l'accord dépasse quatre notes il faut glisser le pouce de la basse à la suivante. (Nº. 1.) Si l'accord est de six notes le pouce en attaquera trois (Nº. 2.)

Si la segunda nota grave del acorde se halla en la cuerda inmediata al bajo y si el acorde tiene mas de cuatro notas es necesario correr el pulgar del bajo à la siguiente. (Nº. 1.) Si el acorde tiene seis notas el pulgar pulsarà tres de ellas (Nº. 2.)

Ex: Eg: 17



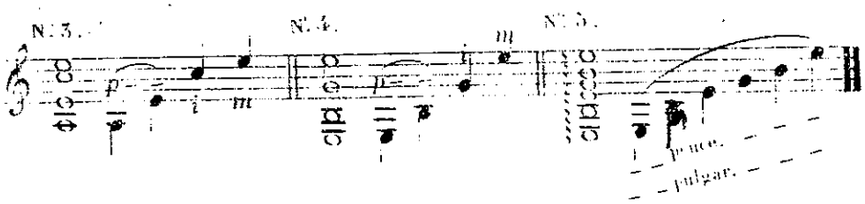
Lorsque deux cordes graves sont voisines et que les autres parties de l'accord sont éloignées on doit les attaquer selon la manière indiquée (Nºs. 3 et 4.)

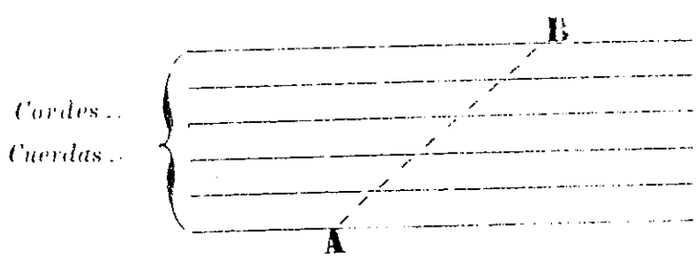
Dans certains cas exceptionnels, exigeant de la vigueur, on attaque les six cordes avec le pouce seul (Nº. 5.) en lui faisant décrire le mouvement indiqué par la ligne. (*fig:* A B.)

Cuando dos cuerdas graves se hallan inmediatas y las otras partes del acorde estan distantes deben pulsarse segun el modo que se indica (Nºs. 3 y 4.)

En ciertos casos escepcionales que exijen energia se pulsarán las seis cuerdas solo con el pulgar (Nº. 5) haciendole describir el movimiento indicado por la linea. (*fig* A B.)

Ex: Eg: 18.





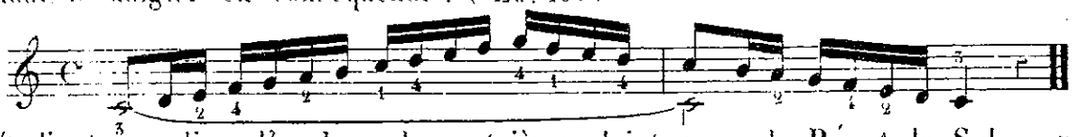
L'Elève devra exercer les accords très lentement d'abord afin que les doigts acquièrent une égalité parfaite et s'accoutument à tirer le meilleur son possible de l'instrument.

El Discipulo egecutará los acordes muy despacio al principio, à fin de que los dedos adquieran una perfecta igualdad y se acostumbren à sacar el mejor partido posible del instrumento.

CONSIDÉRATIONS SUR LES TRAITS ET LEUR DOIGTÉ.

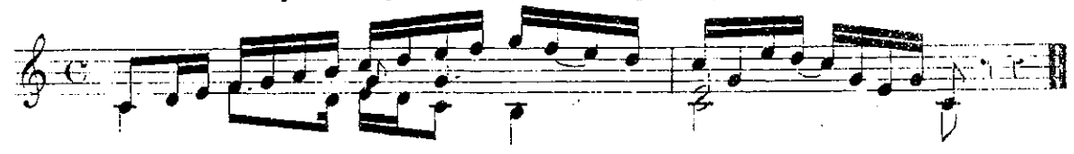
Lorsqu'on exécute un trait il ne faut pas perdre de vue qu'il peut être accompagné d'harmonie et il faut le doigter en conséquence. (*Ex:* 19.)

Ex: 19.



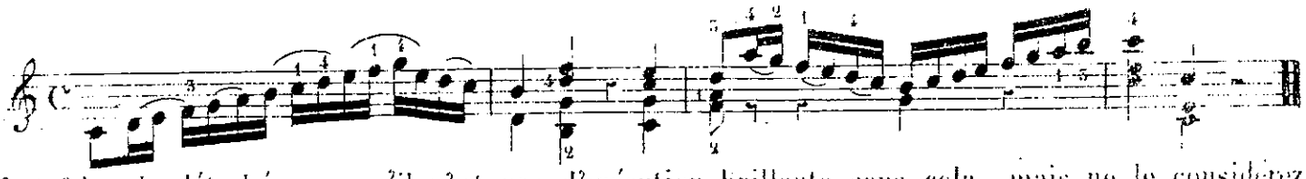
Si en l'étudiant, au lieu d'employer le quatrième doigt pour le Ré et le Sol, on s'était accoutumé, ainsi que le font la plupart des guitaristes, à se servir du troisième pour ces deux notes, on se trouverait fort emprunté pour exécuter le passage suivant. (*Ex:* 20.)

Ex: 20.



Dans le passage Exemple 21 on ne doit attaquer, en montant, que la première des notes liées et tenir les doigts de la main gauche dans une position telle que les phalanges extrêmes des doigts puissent tomber verticalement sur les cordes et produire le son par le martellement en les frappant d'aplomb Ex: 48. En descendant, préparez la note avec laquelle vous devez lier celle que vous allez attaquer: lorsque vous aurez frappé celle-ci, retirez à gauche le doigt qui la comprimait, en donnant une forte impulsion à la corde, qui ébranlée de nouveau par la seule action de la main gauche, produira le son que vous aviez préparé. (*Ex:* 21.)

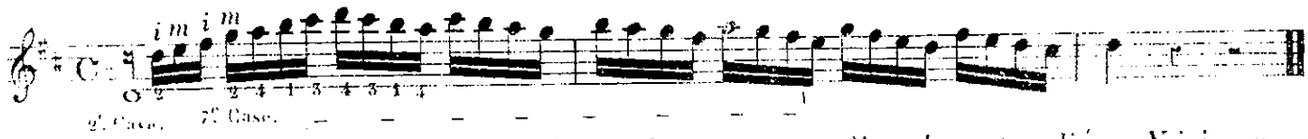
Ex: 21.



Il faut faire du détaché parcequ'il n'est pas d'exécution brillante sans cela, mais ne le considérez que comme un auxiliaire de la pensée musicale à laquelle il est appelé à donner du relief et du mordant.

Un trait tout en notes détachées qui se prolongerait trop, serait plat et sec. (*Ex:* 22.)

Ex: 22.

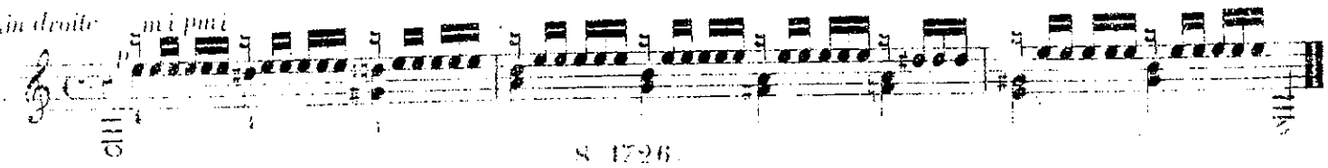


Ce serait donc manquer de goût que de ne le pas entremêler de notes liées. Voici comme il faudrait l'exécuter. (*Ex* 23.)

Ex. 23.

Un passage de notes redoublées, détachées rapidement, étant accompagné d'harmonie, est quelquefois d'un excellent effet, (*Voyez Ex:* 24.) Le doigté de celui-ci consiste, pour la main droite, à attaquer avec le pouce seul, les doubles cordes de l'harmonie ainsi que la première note de chaque groupe ou triolets, en faisant suivre cet ordre aux doigts: pouce, medium et index. (*Voyez les Etudes* N.os 13 et 20.)

Ex: 24.



3.me PARTIE.

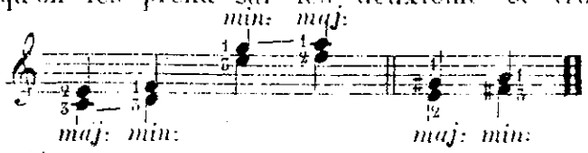
DES TIERCES DE LEUR NATURE ET DE LEUR DOIGTÉ.

Les Tierces sont majeures ou mineures, diminuées ou augmentées, mais comme ces dernières sont accidentelles nous ne nous en occuperons pas ici.

La Tierce majeure comprend deux tons ou cinq cases; la Tierce mineure trois demi tons ou quatre cases.

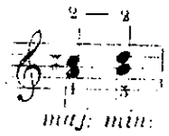
Lorsqu'on la prend sur deux cordes la tierce majeure embrasse deux cases et la tierce mineure trois, excepté lorsqu'on les prend sur les deuxième et troisième cordes.

Ex: 25.



Sur les deuxième et troisième cordes (*accordées en tierce majeure*) la Tierce majeure se fait dans la même case et la tierce mineure sur deux.

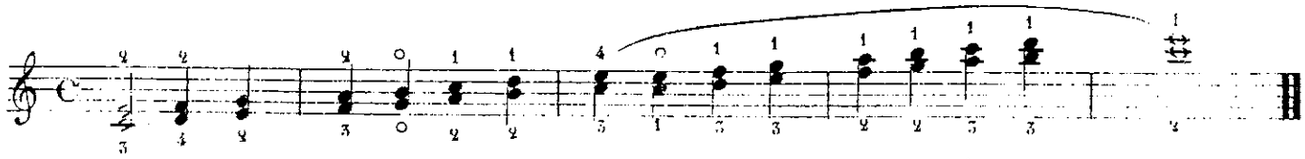
Ex: 26.



Les Tierces, en tant qu'elles se succèdent sur les mêmes cordes, s'enchaînent consécutivement en glissant un et deux doigts sans quitter la corde. (*Ex:* 27 et 28.)

Dans l'exemple 28, cette gamme devant être faite entièrement sur la seconde et la troisième cordes, le second doigt glisse cinq fois sur la troisième, tandis que le premier et le troisième se succèdent alternativement sur la deuxième corde selon que la tierce est majeure ou mineure.

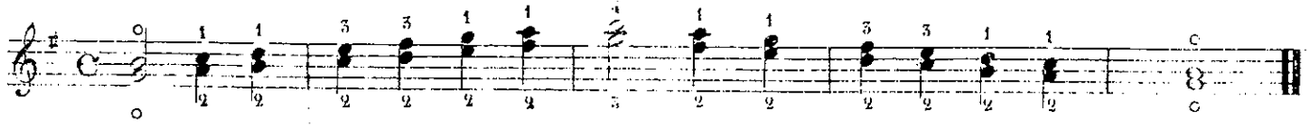
Ex: 27.



FORMULE DES TIERCES.

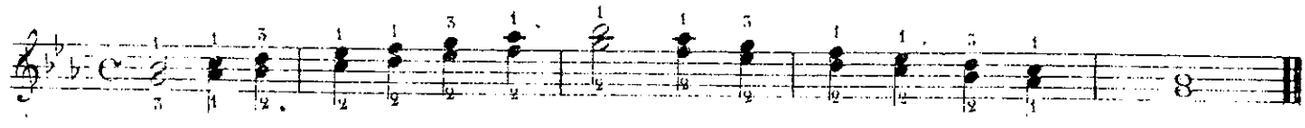
Doigts.	1.er demi Ton.	1 Ton.	1 Ton.	1 Ton.	1 1/2 Ton.	1 Ton.	1 Ton.	1.
	2.e Ton	3 Ton	3 1/2 Ton	2 Ton	2 Ton	3 Ton	3 1/2 Ton.	2
Tierces.	maj:	min:	min:	maj:	maj:	min:	min:	maj:

Ex: 28.



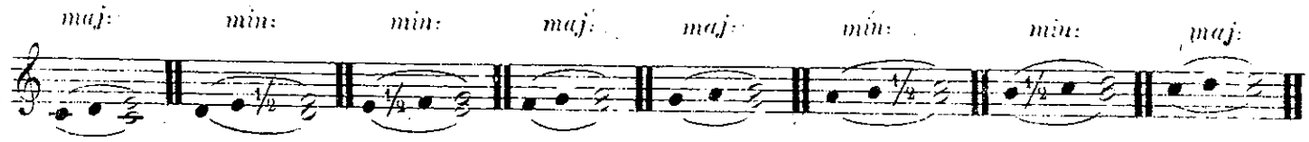
Dans l'exemple 29 en *Mi bémol*, étant obligé de prendre le *Si* sur la troisième corde, on trouve sa tierce inférieure *Sol* sur la quatrième; la tierce majeure suivante se fait à la première case en barrant et à partir de celle-ci le second doigt glissera sur la troisième corde sans la quitter. Le doigté ne diffère de celui de la gamme précédente que par l'effet de l'armature de la clé, qui a changé la nature de quelques intervalles.

Ex: 29.



ORDRE DES TIERCES MAJEURES ET MINEURES DANS L'ÉCHELLE DE LA GAMME.

Ex: 30.



Pour se familiariser complètement avec les tierces! et surtout apprendre à les faire dans tous les tons, voici l'exercice que nous prescrirons: il consiste à prendre une corde à vide que vous considèrerez d'abord comme tonique puis comme deuxième, troisième degré &ª. Cette note vous servira de point de départ dans chacun des tons de l'Echelle que vous allez parcourir. (*Ex:* 51.)

Para familiarizarse enteramente con las terceras y sobre todo para aprender á hacerlas en todos los tonos prescribimos el siguiente egercicio. Consiste en tomar una cuerda al aire que se considerará primero como tónica, y despues como segundo, tercer grado &ª. Esta nota servirá de punto de partida en cada uno de los tonos de la escala que va á recorrerse. (*Eg:* 51.)

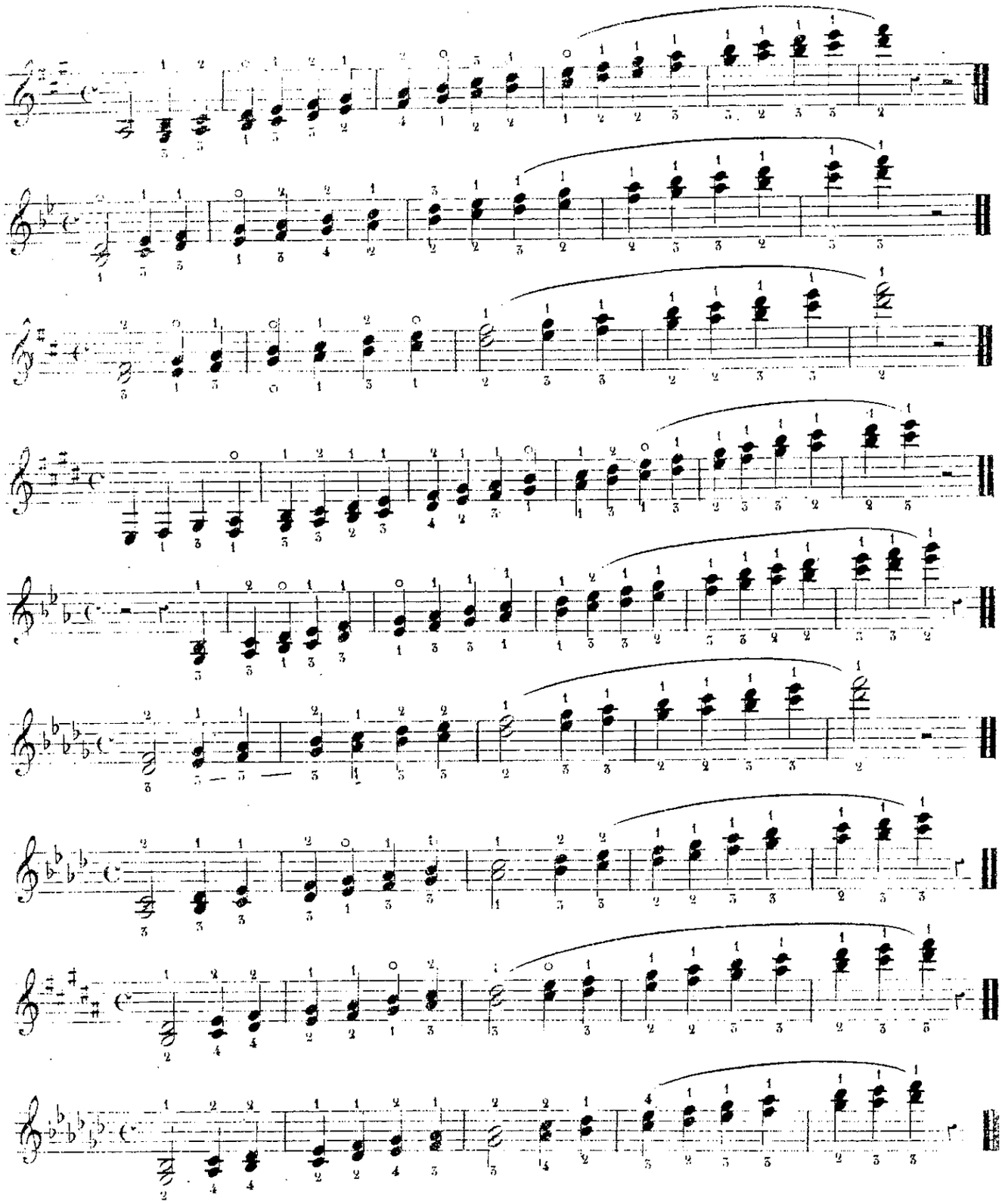
Ex: *Eg:* 51.

Tonique. Tónica. 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8

Une fois qu'il se sera rendu compte des gammes contenues dans l'Ex: 51, l'élève trouvera peu de difficulté à jouer celles de l'*Ex:* 52.

Una vez que el discipulo haya aprendido á hacer las escalas contenidas en el *Eg:* 51, le será facil egecutar las del *Eg:* 52.

Ex: *Eg:* 52.



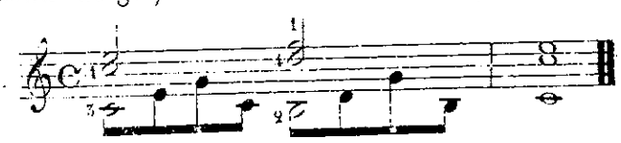
Il ne nous reste qu'à constater quelques exceptions de doigté.

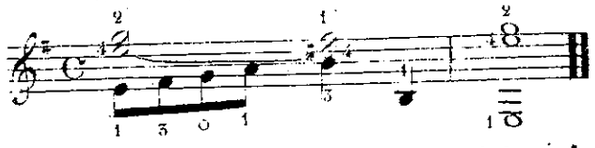
La Tierce mineure qui se doigte généralement par les premier et troisième doigts, se fait quelques fois du premier et du quatrième si elle est accompagnée d'une basse qui exige

Réstanos solo hacer notar algunas escepciones del uso de los dedos.

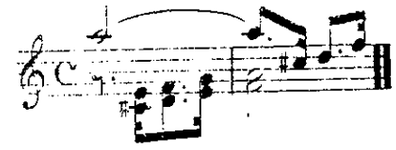
La Tercera menor que se egecuta por lo regular con el primero y tercer dedos se hace à veces con el primero y el cuarto si va acompañada de un bajo que haya de hacerse con

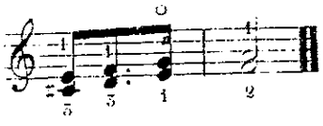
le second doigt ; et du second et du quatrième si la basse exige le premier. (*Ex:* 33 et 34)

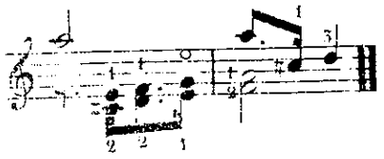
Ex: 33. 

Ex: 34. 

Lorsque les tierces se trouvent au grave il est quelquefois nécessaire d'employer le doigté $\frac{1}{2}$ pour une tierce mineure, si le quatrième doigt se trouve employé à une grande distance du premier, car le troisième étant plus court et plus faible que le second, il vaut mieux que le second s'écarte du premier, plutôt que le troisième du quatrième ; Etude N°. 17. (*Ex:* 35, 36 et 37.)

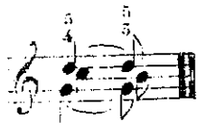
Ex: 35. 

Ex: 36. 

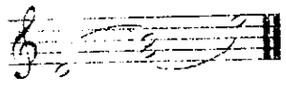
Ex: 37. 

DES SIXTES.

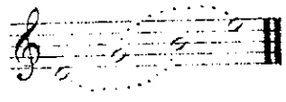
Tous les accords plaqués contiennent une tierce au moins, ou une sixte, à l'exception de celui de quarte et quinte qui ne doit être considéré que comme un retard de tierce. (*Ex:* 38.)

Ex: 38. 

Deux cordes immédiates donnent une quarte et une tierce majeure. Celles qui donnent une tierce majeure se trouvent chacune former une quarte avec l'autre corde voisine. (*Ex:* 39.)

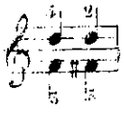
Ex: 39. 

Or en laissant une corde intermédiaire, ces quatre cordes forment déjà par leur manière d'être accordées deux sixtes majeures. (*Ex:* 40.)

Ex: 40. 

Par conséquent si l'on attaque ensemble la quatrième et la seconde cordes, la troisième et la première à vide ou en les comprimant à la même case, elles produiront toujours des sixtes majeures ; et en faisant monter la note basse d'un demi ton, c'est-à-dire en l'avançant d'une case vers l'aigu, on obtient une 6te mineure.

maj: min:

Ex: 41. 

L'étude des Sixtes est de la plus grande facilité pour quiconque connait un peu la musique comme science des sons. Il sait que la gamme, y compris l'octave renferme deux intervalles moitié moins grands que les autres ; ces intervalles sont de la troisième à la quatrième intonation et de la septième à la huitième. La Sixte devant embrasser six intonations, doit comprendre tantôt l'un et tantôt les deux intervalles moins grands, selon les notes de la gamme qui la formeront : ainsi en ayant l'ordre de la gamme comme point de comparaison, on ne peut jamais se tromper sur la nature des sixtes : celle qui renfermera un seul des intervalles mineurs (*demi ton*) sera majeure ; celle qui en renfermera deux sera mineure. (1) (*Ex:* 42.)

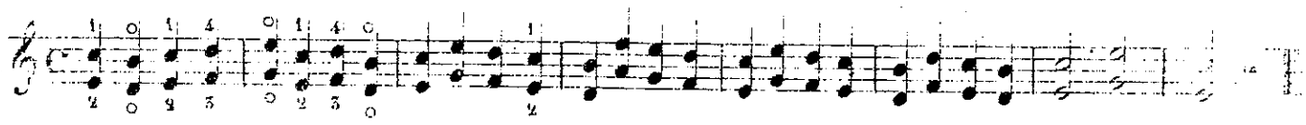
Ex: 42.

(1) [illegible] celle qui renfermera un intervalle mineur, et la tierce majeure celle q[illegible] n'aura point. (Voyez l'Ex: 39.)

On peut sans que la main gauche fasse le plus léger mouvement et par la seule action des doigts, faire une longue suite de sixtes. (*Ex.* 43.)

Solo con la accion de los dedos y sin que la mano izquierda haga el menor movimiento, puede hacerse una larga serie de sestas. (*Ej.* 43.)

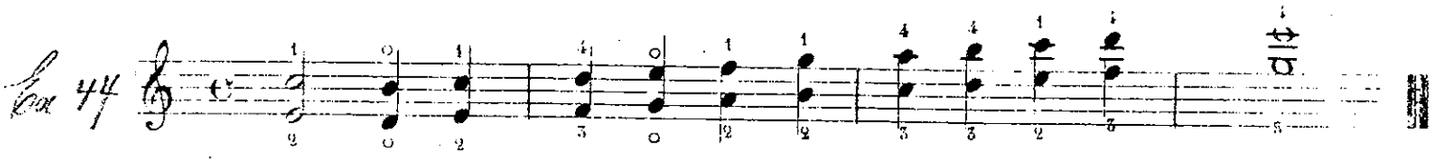
Ex. / *Ej.* 43.



Pour parcourir l'étendue du manche en sixtes la même règle d'enchaînement est observée pour cet intervalle que pour les Tierces: c'est de glisser un ou deux doigts d'un intervalle à l'autre sans quitter la corde. Voyez Ex 44 à partir du 6me au 10me intervalle et du 11me au 12me. Les exercices suivants donneront la pratique des tierces et des sixtes. (Etude 9e. 19.)

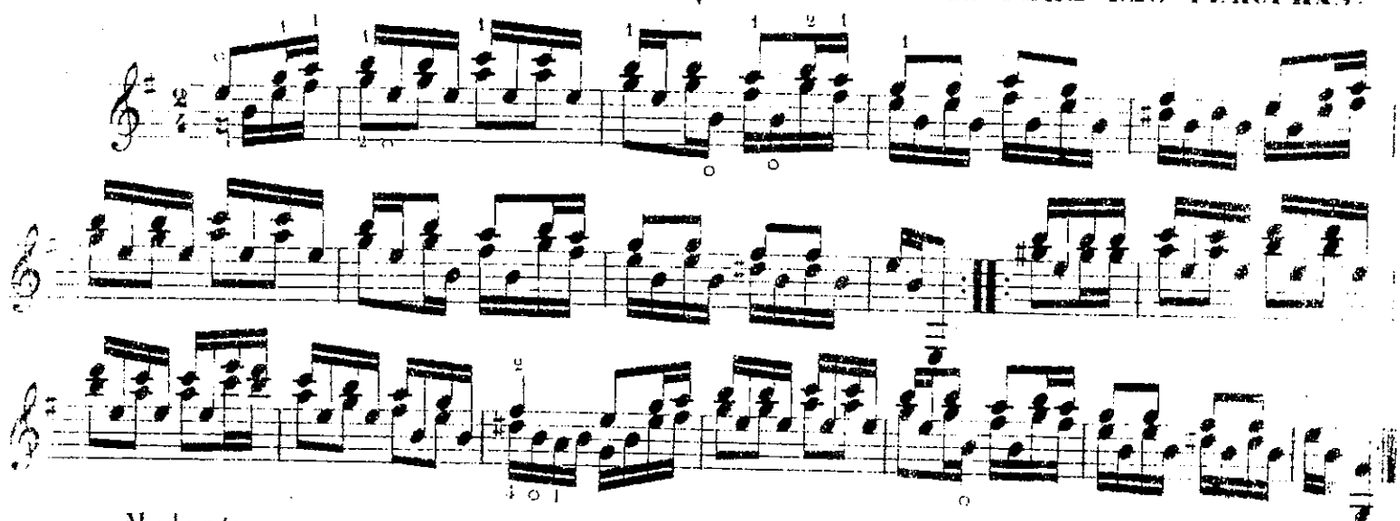
Para recorrer toda la estension del mástil en sestas se observará la misma regla de encadenamiento así para este intérvalo como para las Terceras; es decir correr uno ó dos dedos de un intérvalo á otro sin dejar la cuerda. Vease el ejemplo 44 desde el 6º hasta el 10º intervalo y desde el 11º hasta el 12º. Los siguientes egercicios enseñarán la practica de las terceras y de las sestas. (Estudio 9e. 19)

Ex 44

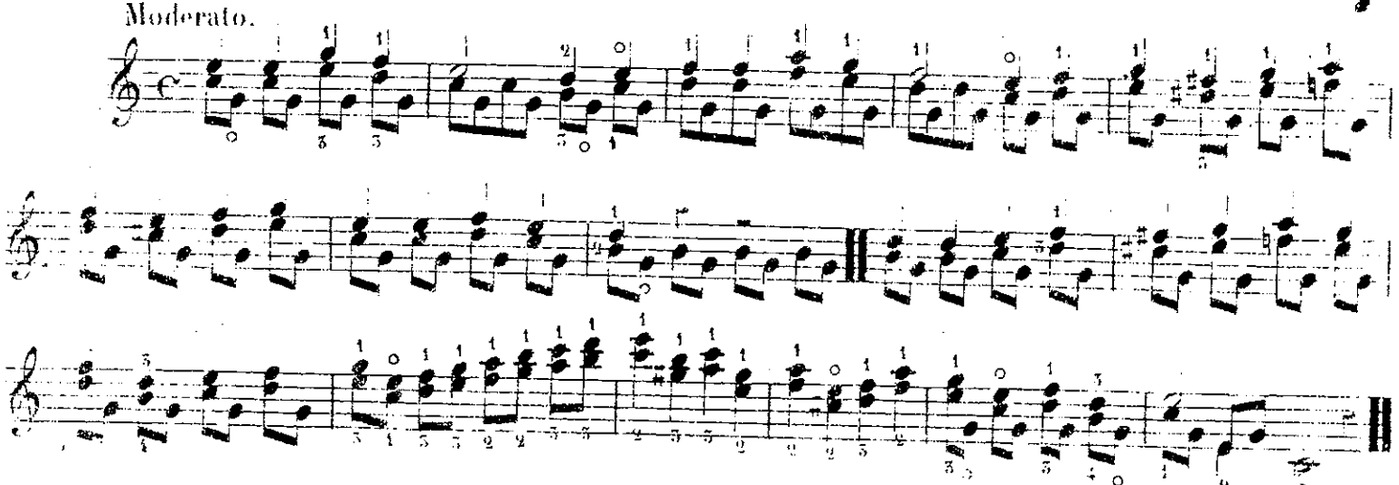


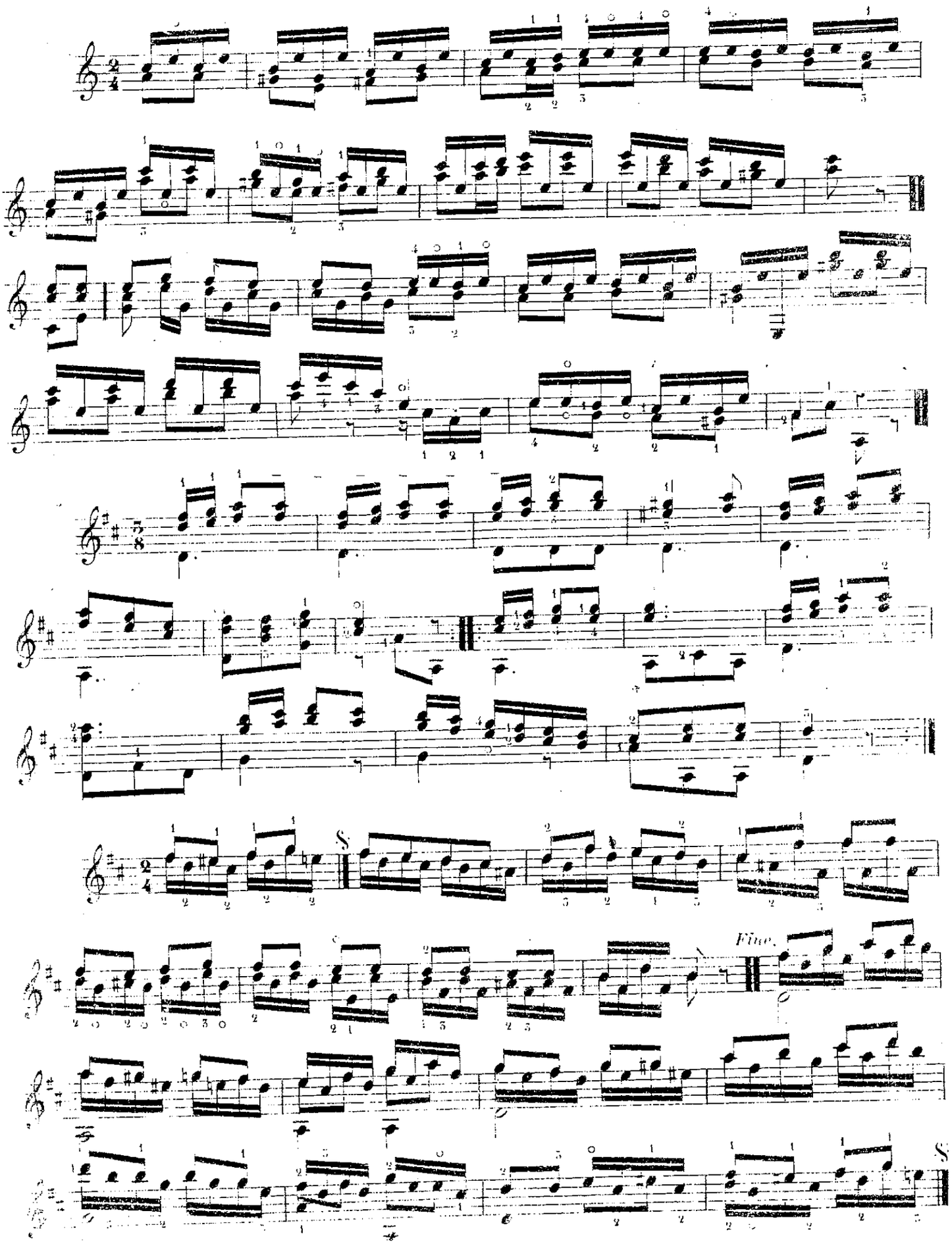
EXERCICES POUR LES TIERCES.

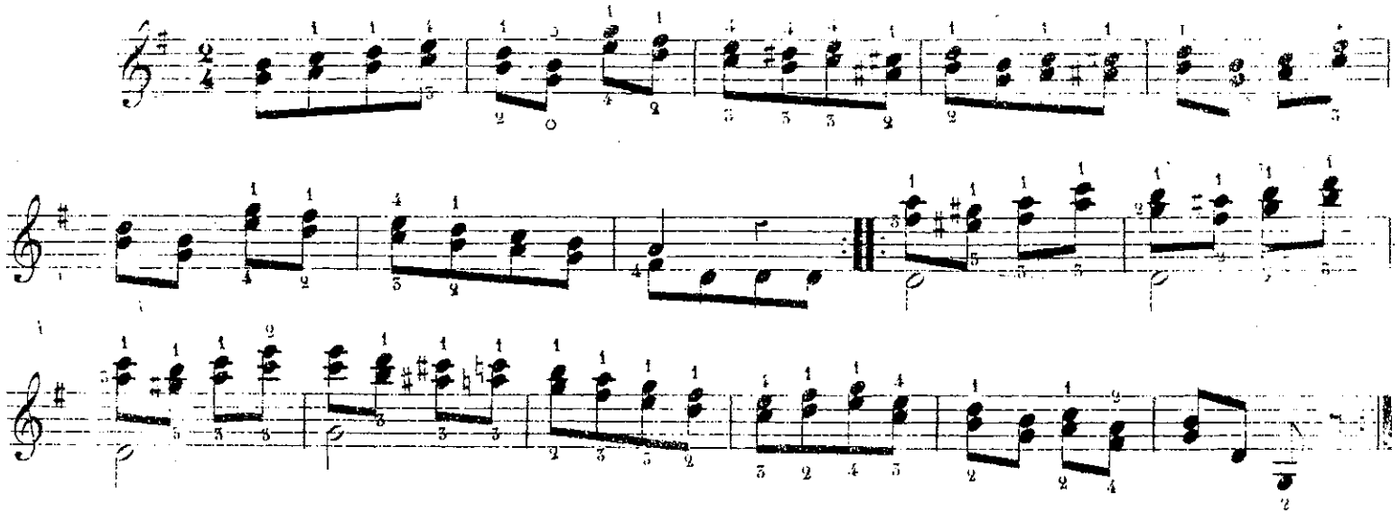
EGERCICIOS PARA LAS TERCERAS.



Moderato.

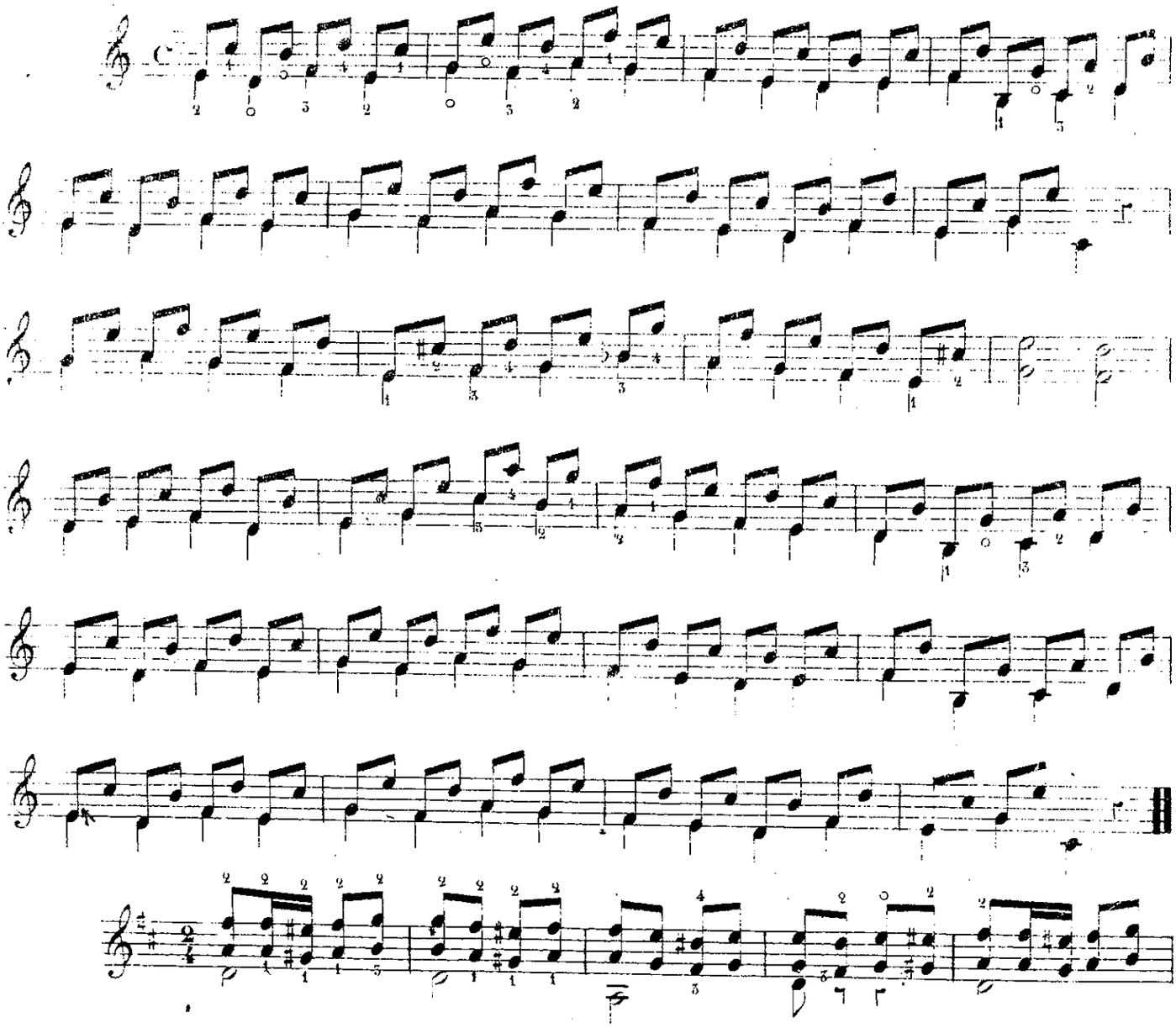


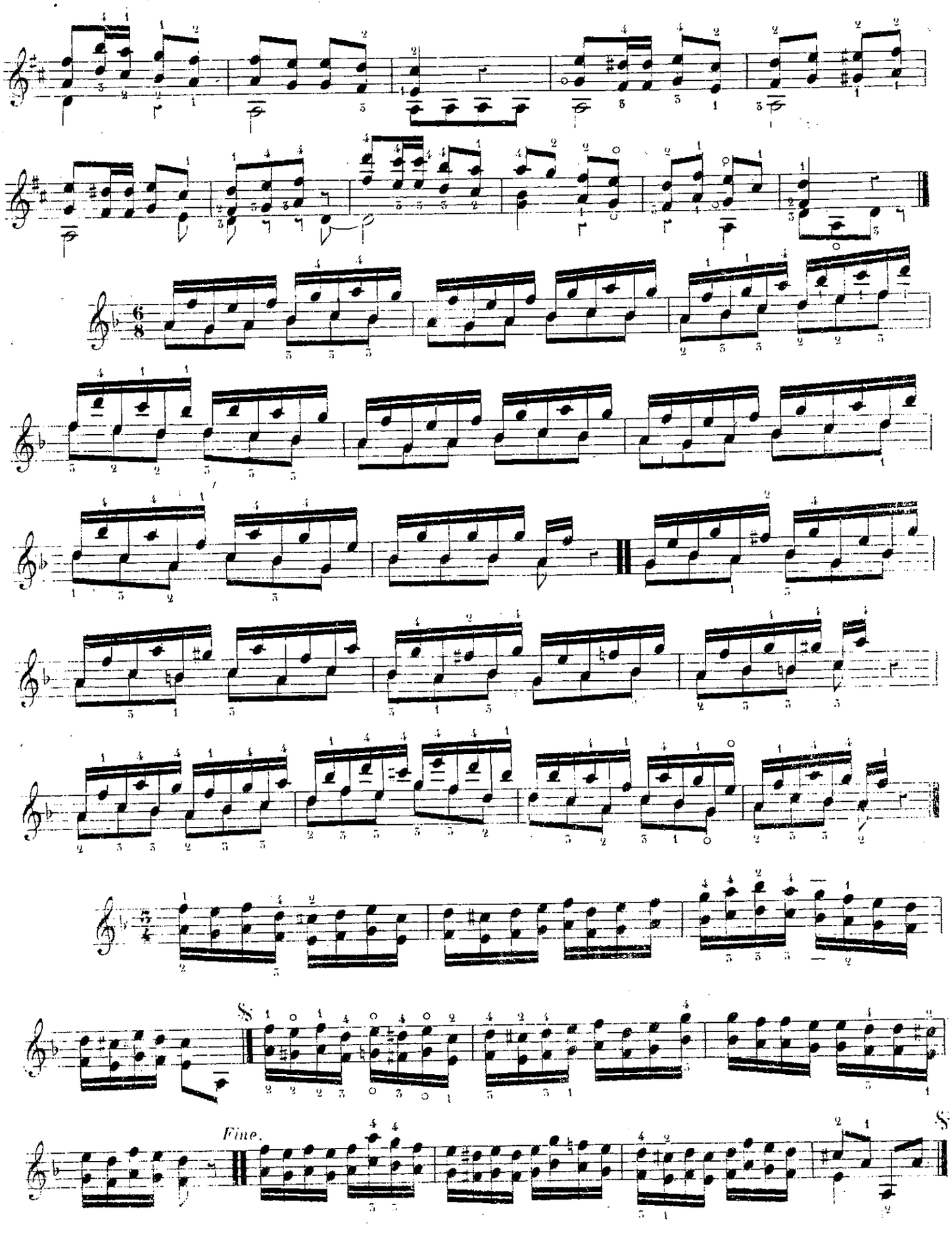

Fine.

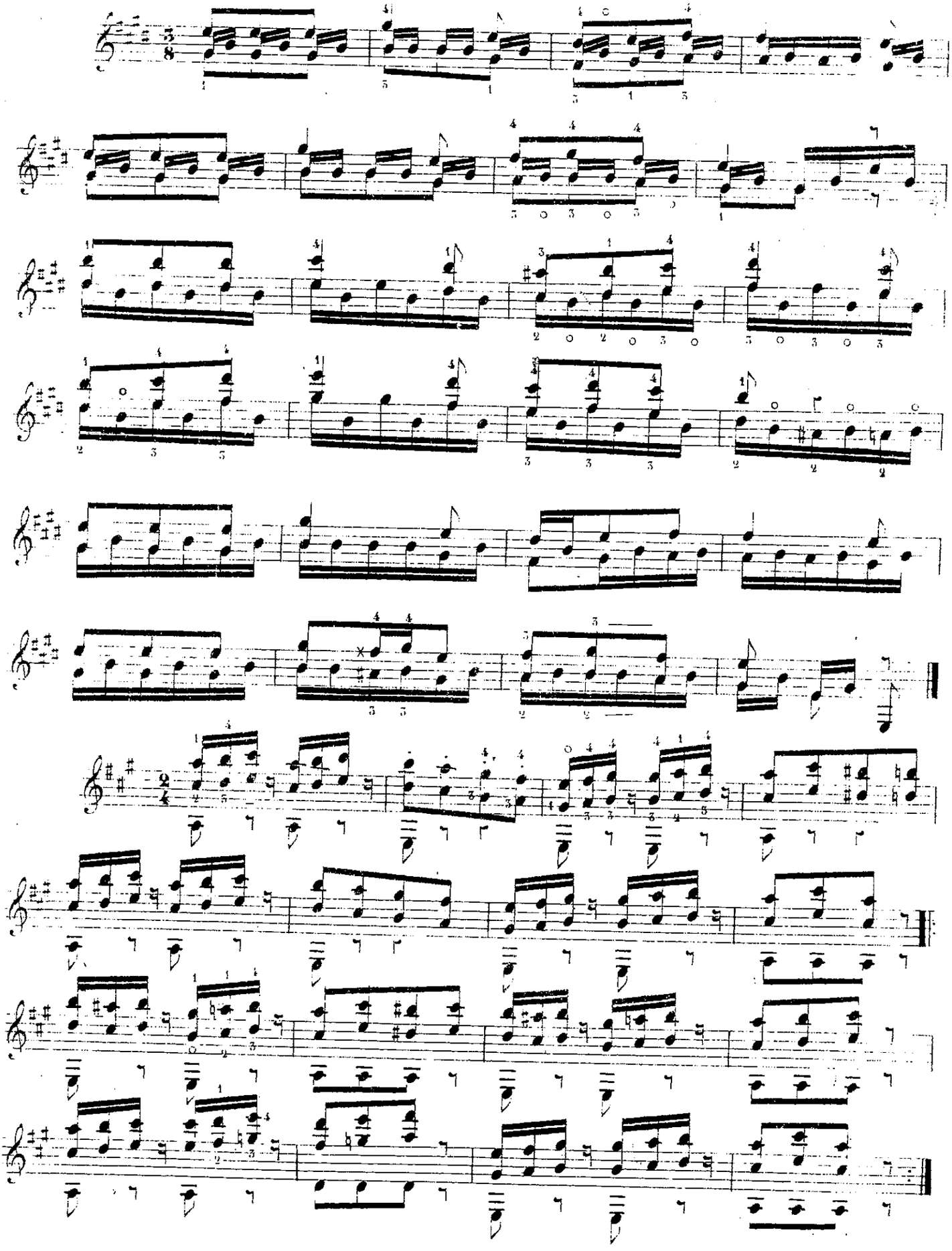


EXERCICES EN SIXTES.

EGERCICIOS EN SESTAS.




S
Fine.
S



ÉTUDE SUR LES TIERCES ET LES SIXTES

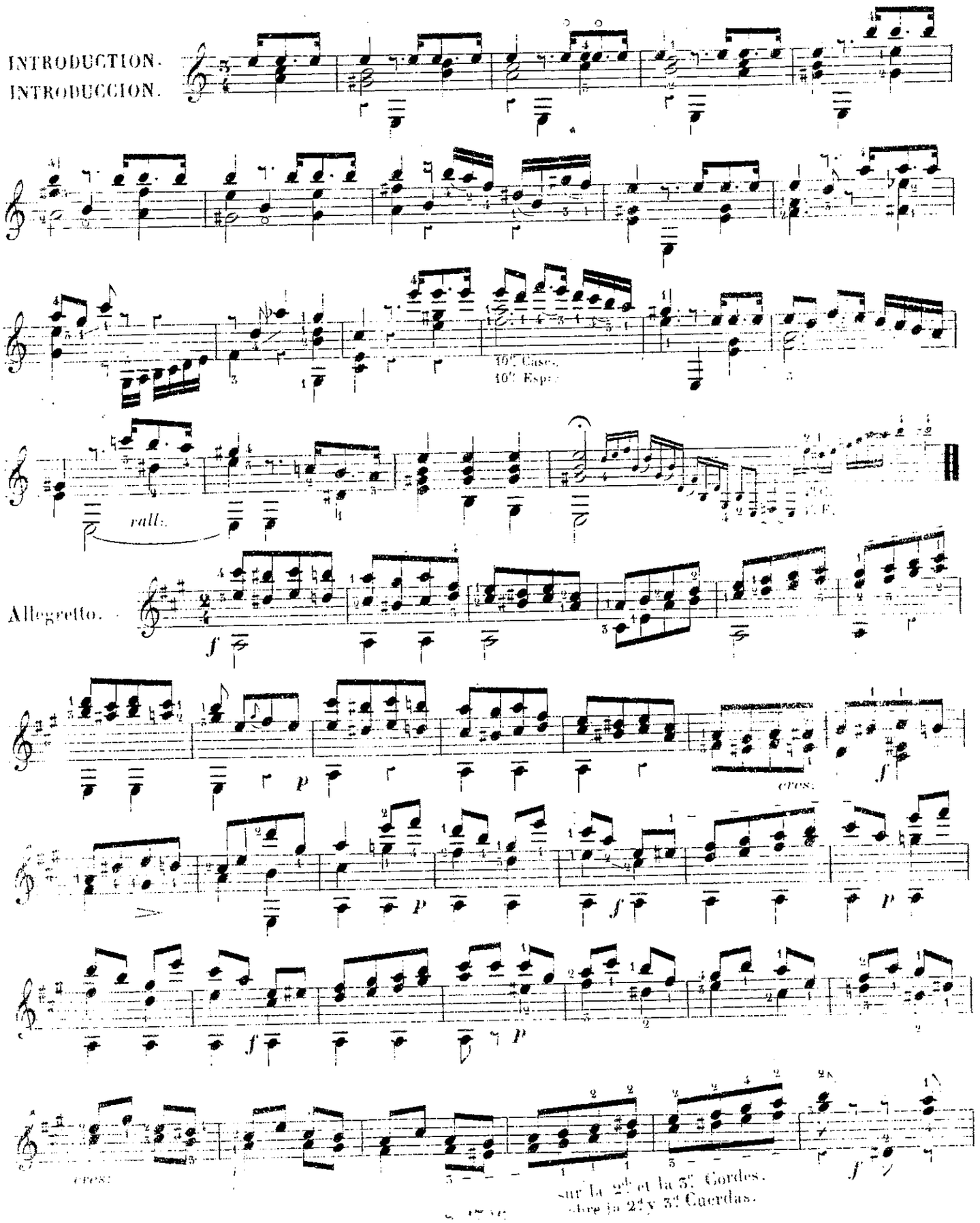
Pour servir de résumé aux Exercices précédents

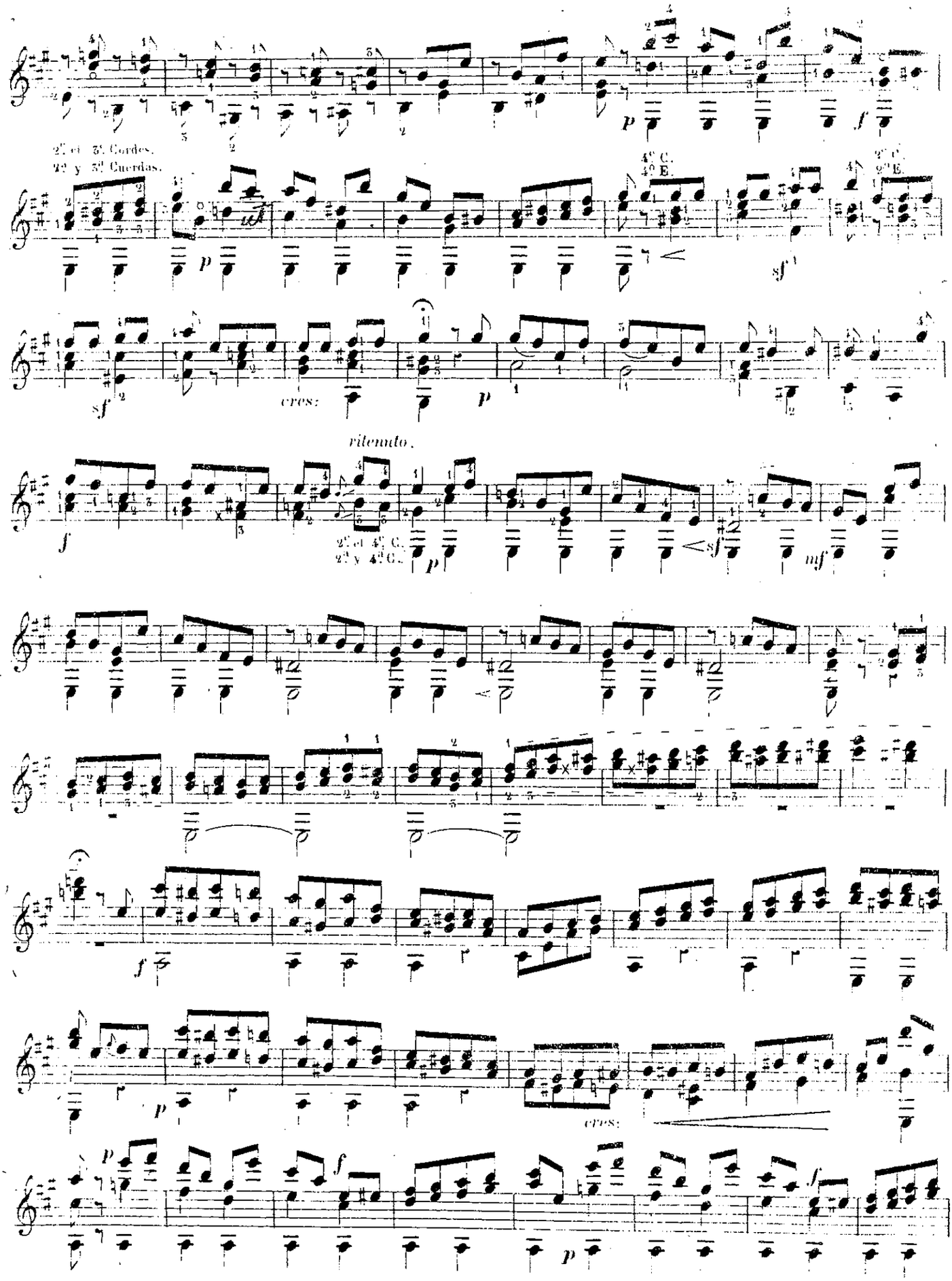
Par N. COSTE.

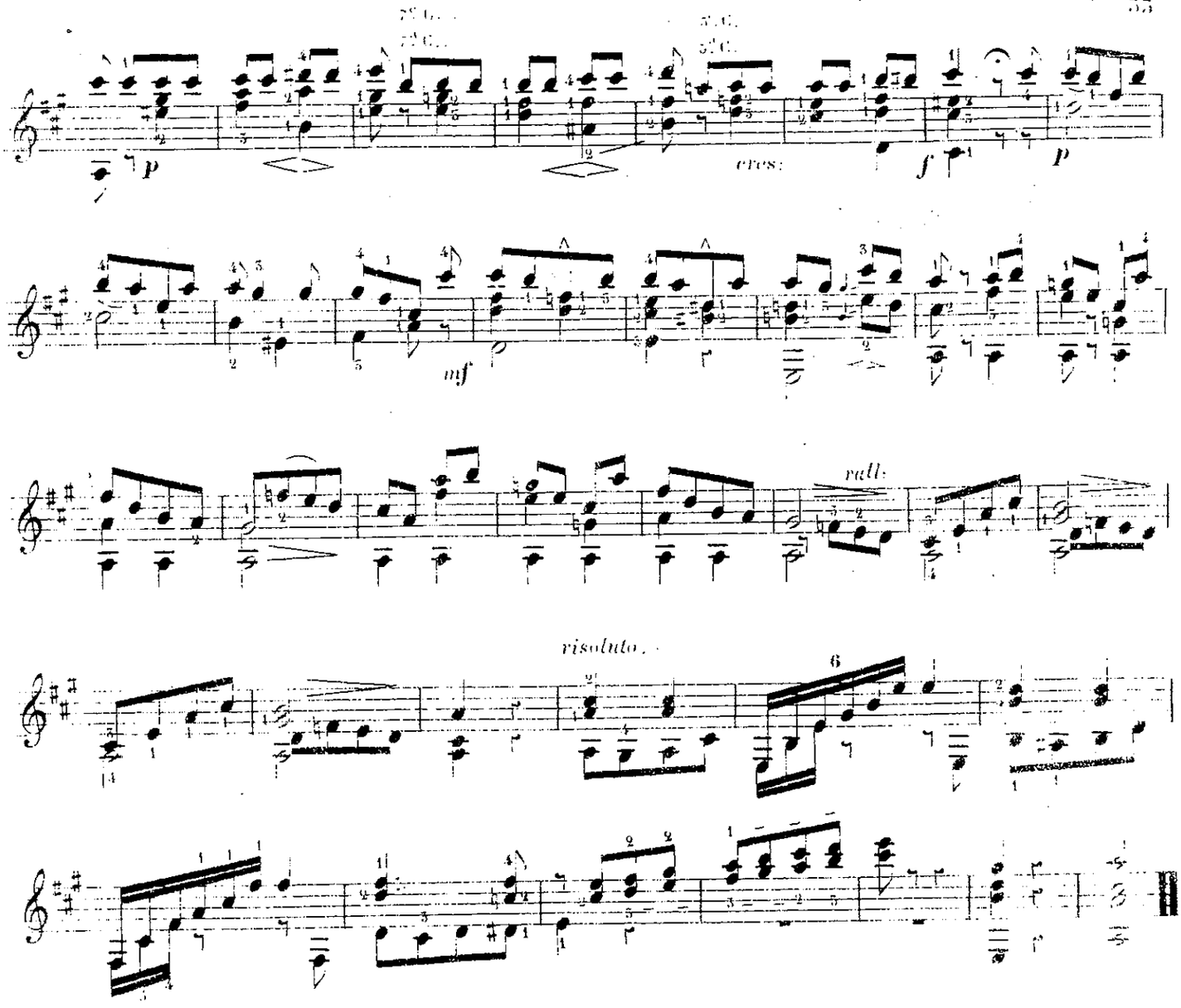
ESTUDIO SOBRE LAS TERCERAS Y SESTAS

Que servirá de resumen de los estudios precedentes

Por N. COSTE.



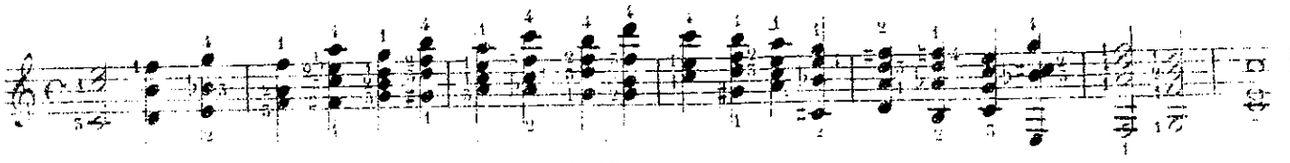

2ª et 3ª Cordes.
2ª y 3ª Cuerdas.
4ª C.
4ª E.
2ª C.
2ª E.
cres:
ritenuto.
2ª et 4ª C.
2ª y 4ª C.
cres:



L'Elève trouvera à l'Exemple 45 la pratique de cette vérité que tout accord renferme au moins un des intervalles que nous venons de traiter. En effet, prenez une tierce au hasard, ajoutez-y un intervalle quelconque, l'accord formé par ce complément auquel pourront venir s'adjoindre encore d'autres sons, prendra son nom de la nature des intervalles qu'il renfermera et sera prêt à entrer en ligne dans une suite d'accords. (Voyez l'Etude N°. 14 pour la prise des accords.)

El Egemplo 45 demuestra que todos los acordes contienen cuando menos uno de los intérvalos de que acabamos de hablar. En efecto, tómese una tercera, por suerte, y añádasele un intervalo cualquiera, el acorde formado con este complemento, al cual podran añadirse tambien otros sonidos, tomará su nombre de la clase de los intérvalos que contenga y podrá formar parte de una série de acordes. (Véase el Estudio número 14 para tomar los acordes.)

Ex. Eg. 45.



4ème PARTIE.

GAMME DANS TOUS LES TONS,

Considérés dans leurs rapports avec l'accord parfait.

Les courbes ou liaisons au-dessus de la portée servent à indiquer le rang que chaque intonation de l'accord parfait occupe dans la gamme et les liaisons ponctuées les cordes à employer.

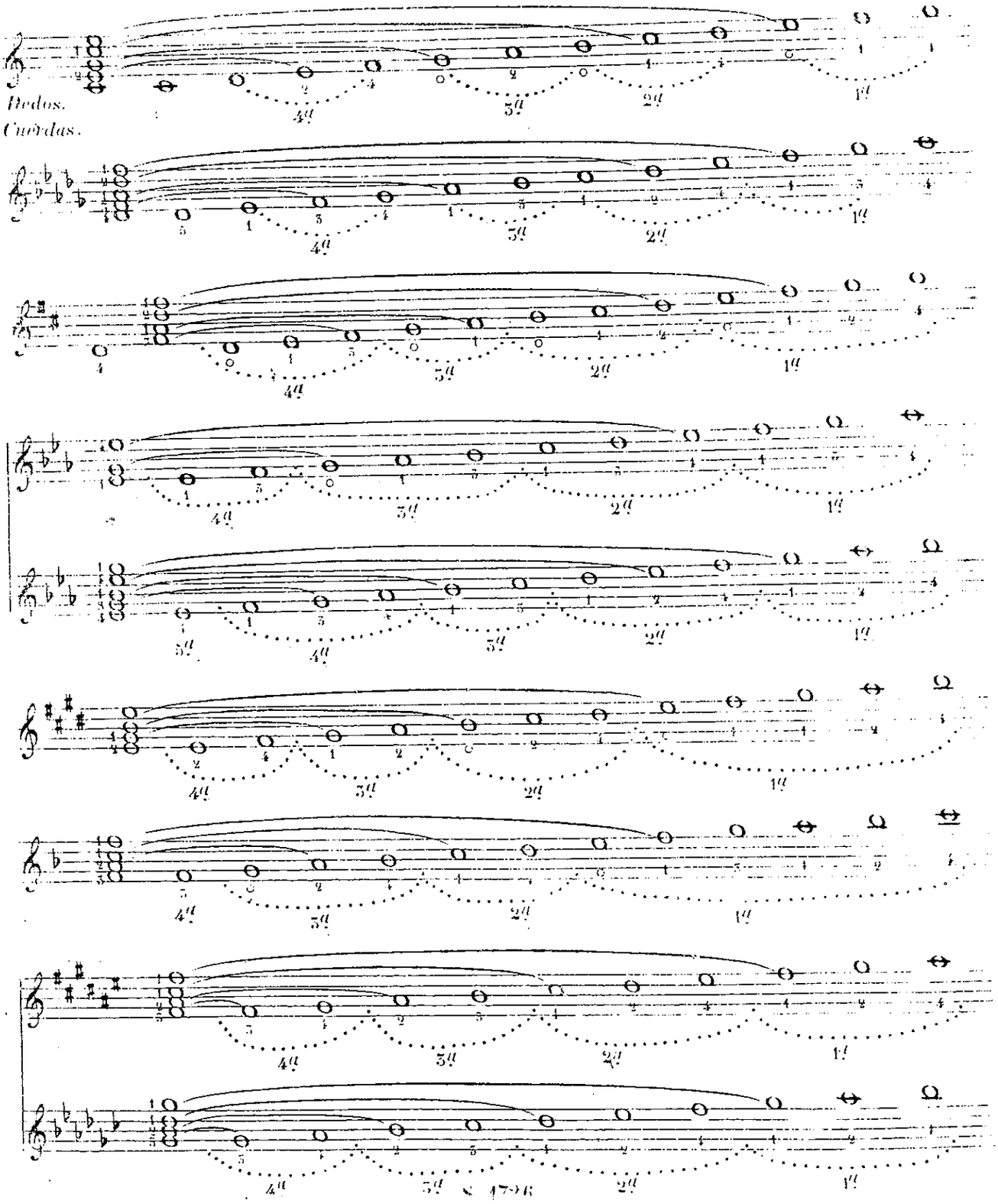
4ª PARTE.

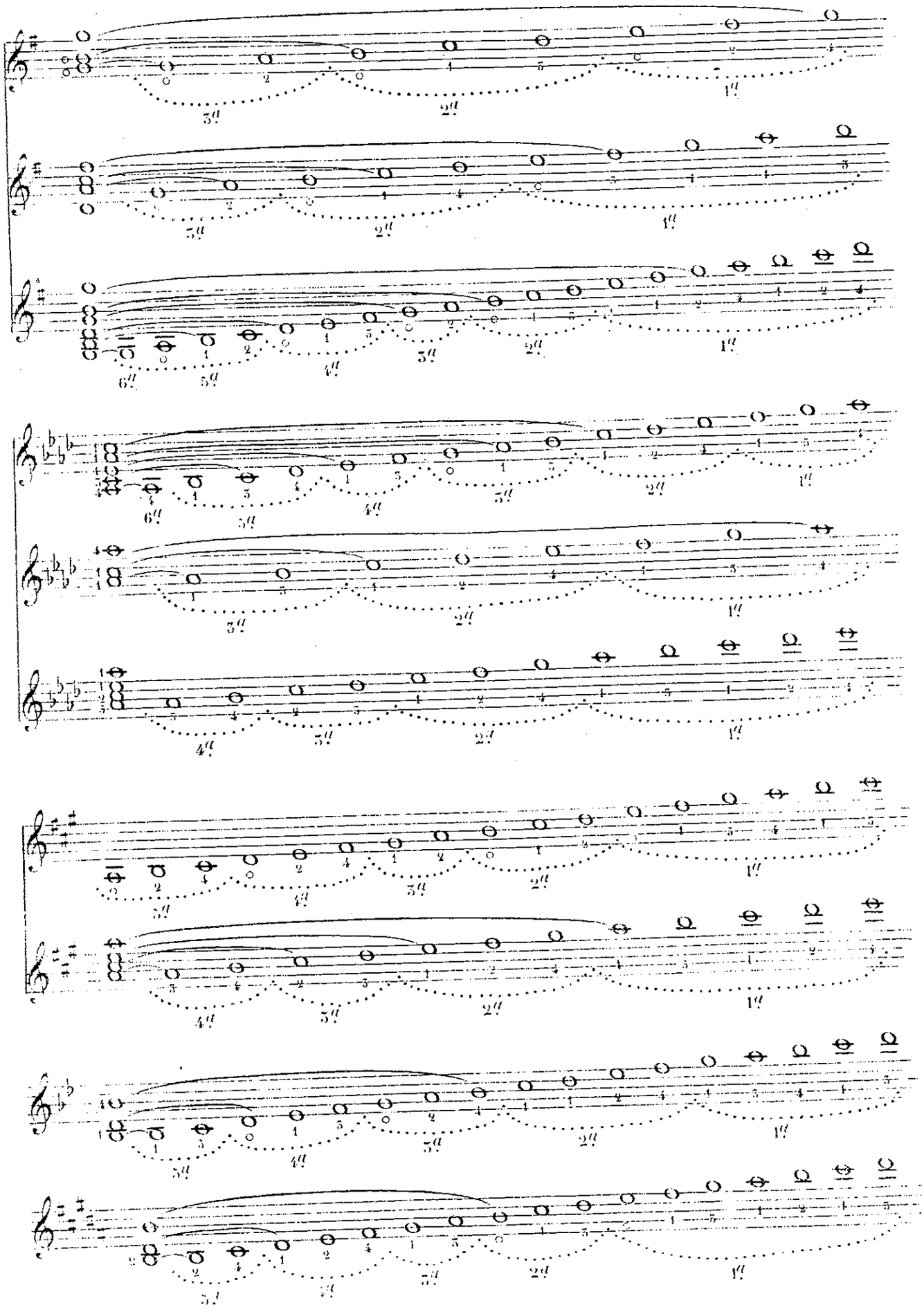
ESCALAS EN TODOS LOS TONOS,

Consideradas en sus relaciones con el acorde perfecto.

Las líneas curvas ó ligados que se hallan sobre la pauta sirven para indicar el lugar que cada entonacion del acorde perfecto ocupa en la escala, y las que están por debajo indican los dedos que deben usarse.

Ex. 46.
Ej.
Doigts. *Dedos.*
Cordes. *Cuerdas.*



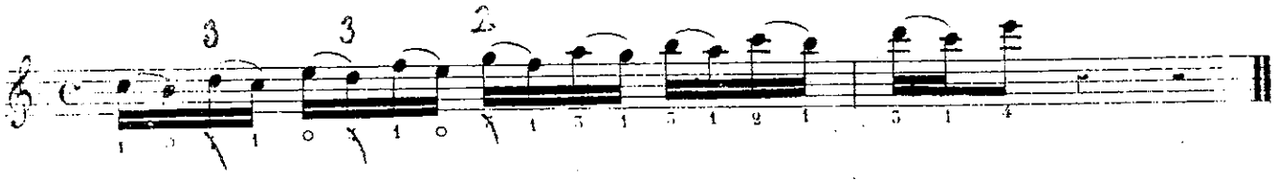


Tout élève ayant apris le Solfège et qui est familiarisé avec les principes de musique, doit savoir que pour transformer le majeur en mineur il faut ajouter trois bémols à la clé ou supprimer trois dièses. Or, cette transformation, il devra la faire subir à toutes les gammes, afin de les jouer dans le mode mineur. Seulement l'armature de la clé ne sera guère que fictive, puisque dans la gamme mineure ascendante, la tierce seule descend d'un demi ton tandis que toutes les autres notes restent ce qu'elles étaient dans le mode majeur.

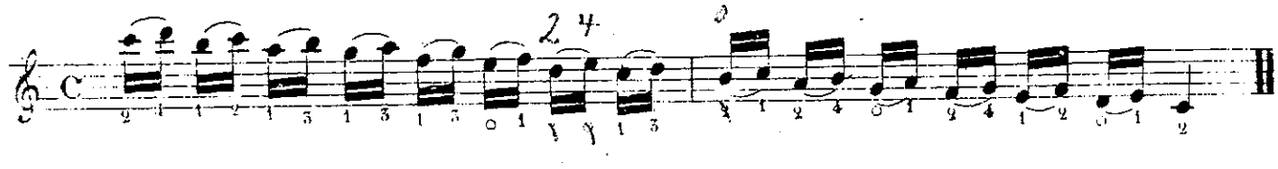
Le but de ces gammes n'est pas précisément d'exercer les doigts, l'auteur a eu une pensée plus profonde. Il a voulu initier l'élève au doigté de la mélodie et le préparer ainsi à l'exécution de ses Oeuvres, où la mélodie et l'harmonie sont inséparables.

L'étude des Exemples 47, 48, 49, 50 et 51 familiarisera l'Elève avec les traits mélodiques et le préparera à l'exécution des ornements, en donnant à la main gauche la souplesse et la légèreté nécessaires. (Voyez la démonstration de l'Ex: 21.)

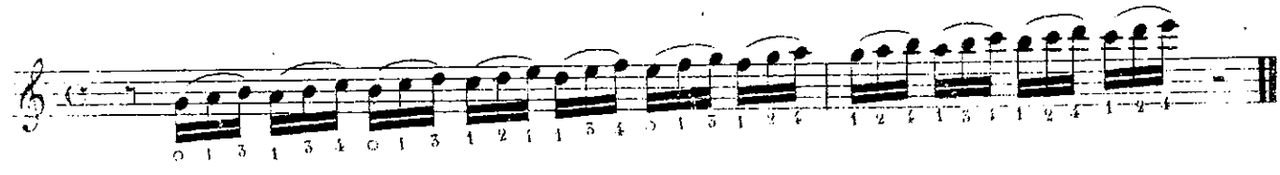
47.



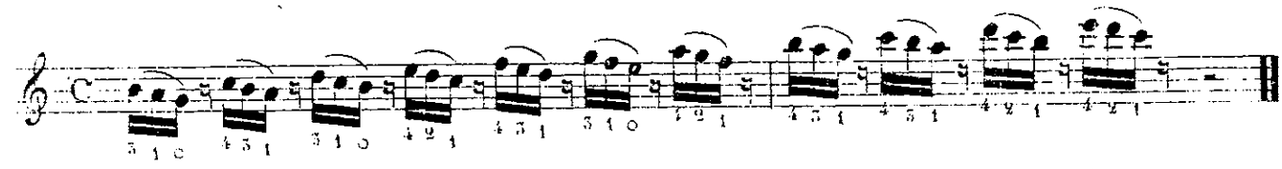
48.



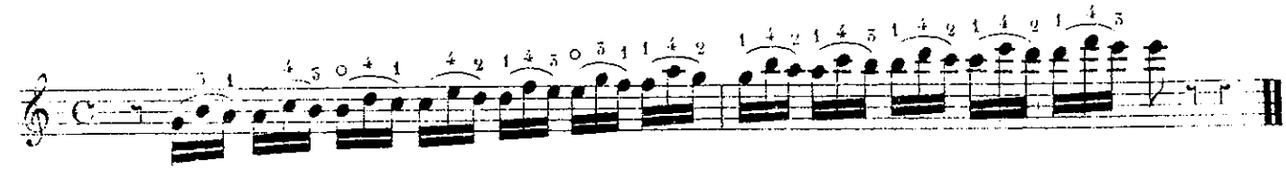
49.



50.

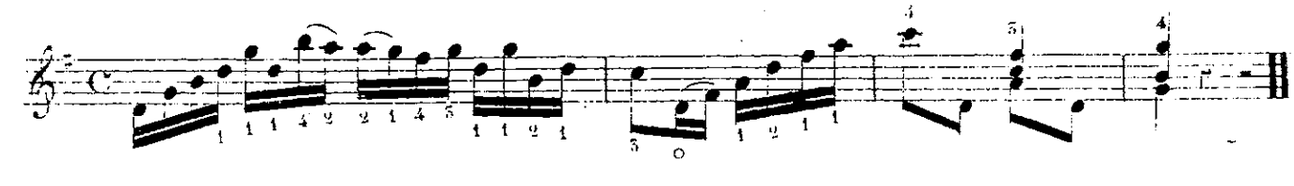


51.



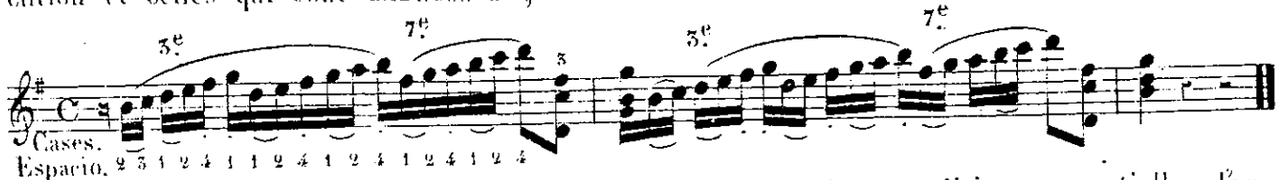
L'Exemple 52 est un trait qui commence par les trois cordes à vide *Ré*, *Sol* et *Si*. Toute la première mesure doit être faite sans que la main se déplace et en embrassant une tierce majeure, c'est-à-dire cinq cases. Le doigté indique la manière de l'exécuter.

52.



Dans l'Exemple 53 la première partie du trait se fait à la troisième case et sans déplacer la main, en embrassant cinq touches, puis en portant le premier doigt à la 7me case, où la position comprendra une tierce mineure. Les liaisons au-dessus des notes servent à indiquer l'égalité dans l'exécution et celles qui sont au-dessous, la manière d'articuler.

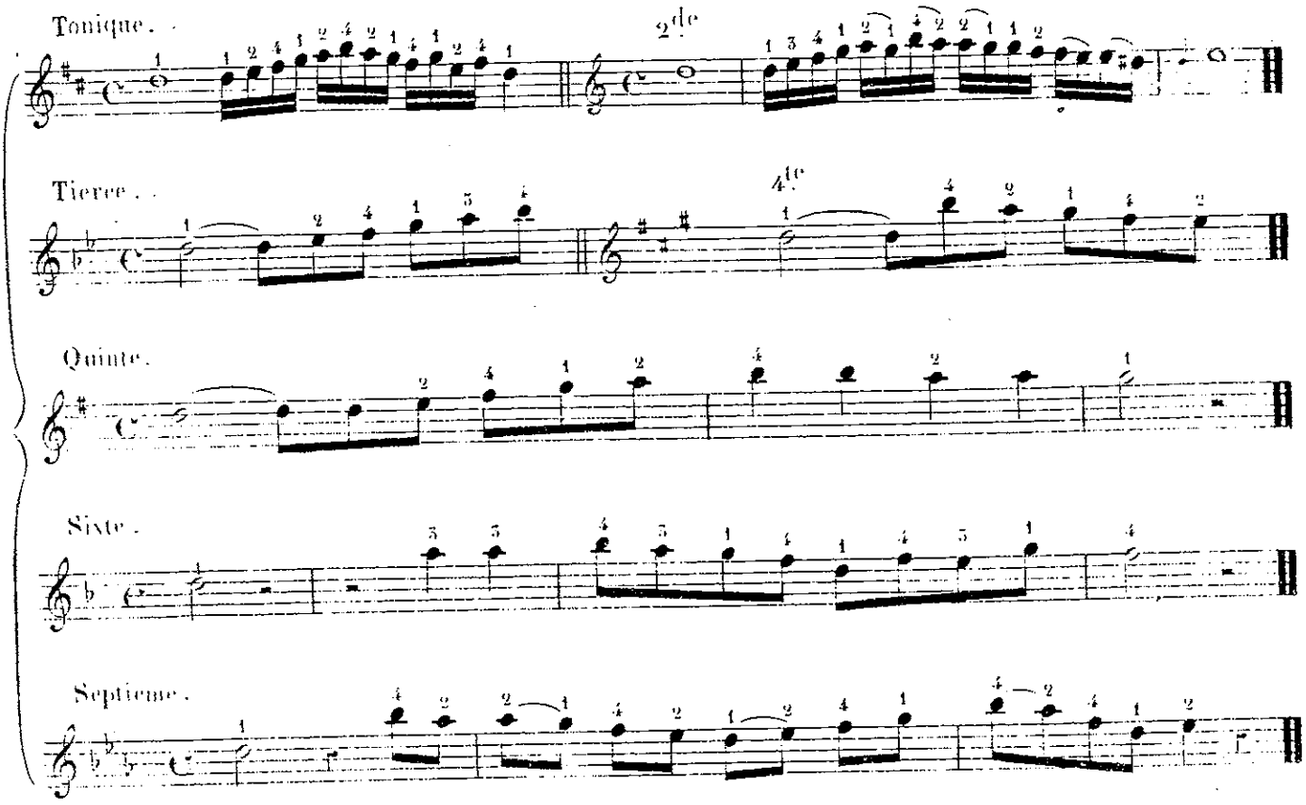
Ex. 53.



Je ne saurais trop recommander ici ce principe qui est une des conditions essentielles d'une bonne exécution : que la main gauche ne doit jamais varier dans sa position en parcourant le manche ; elle doit être à la neuvième case et à toutes les autres ce qu'elle était à la première : le pouce sous le milieu du manche en face du second doigt, le premier doigt dominant les six cordes et toujours prêt à barrer ; les autres doigts également espacés, embrassant quatre cases et présentant leur première phalange d'aplomb et très rapprochée des cordes pour que leur extrémité ait à faire le moins de chemin possible pour arriver aux cordes et les comprimer.

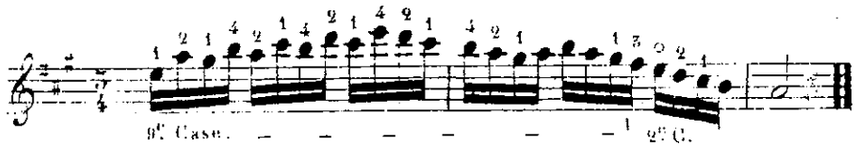
En posant le premier doigt sur la seconde corde dans la première case venue, vous trouverez en étendant le quatrième doigt sur la Chanterelle la sixte mineure de la note que vous tenez déjà. En allongeant le quatrième doigt d'une case, vous obtiendrez la sixte majeure. On peut donc établir une position fixe pour exécuter sur ces deux cordes un trait mélodique qui ne renfermerait que le nombre de sons contenus dans l'intervalle d'une sixte. En conservant le même son pour point de départ, le trait de la mélodie peut varier beaucoup, changer l'ordre d'intonation de la première note relativement à la gamme et fournir une infinité de combinaisons. (*Ex.* 54)

Ex. 54.



Dans un trait rapide il faut généralement rester à une position fixe jusqu'au moment où le passage de la corde à vide (si le ton le comporte) permette le déplacement de la main sans qu'il y ait de solution de continuité dans le trait. (*Ex*: 55.)

Ex: 55.



Mais dans une Mélodie, il faut employer la chanterelle de préférence et autant que possible: aussi vaut il mieux prendre le *Sol* naturel sur la chanterelle à la troisième case qu'à la huitième sur la seconde et à bien plus forte raison que sur la troisième à la douzième case, le son y étant bien plus prolongé que sur ces deux cordes car chacun comprendra cette vérité: que deux cordes donnant la même intonation, c'est la plus longue qui vibrera le plus longtemps.

Voyez les Etudes 7, 11 et 26 dans lesquelles règne un chant soutenu qui se fait presqu'entièrement sur la chanterelle. La vibracion y est continuée sans aucun effort et par la seule pression des doigts; en ayant soin seulement d'attaquer la basse et les notes intermédiaires avec beaucoup de ménagement, de manière à ce que les vibrations de la partie chantante ne soient jamais absorbées par l'accompagnement.

DES SONS HARMONIQUES

On appelle ainsi les sons formés par le contact d'un corps avec certains points d'une corde tendue qui est mise en vibration.

Ces sons se trouvent aux différents noeuds de vibration de la corde, c'est à dire, à la moitié, au tiers, au quart de sa longueur et aux autres subdivisions afférentes au corps sonore. Ils correspondent sur le manche aux 5.me, 4.me, 5.me, 7.me, 9.me et 12.me touches.

Pour les obtenir: posez l'extrémité du doigt sur la corde, sans la presser autrement que pour l'empêcher d'osciller sous le doigt lorsqu'elle est attaquée; laissez le doigt sur la corde jusqu'à ce que le son soit bien formé, après quoi vous pourrez la laisser vibrer en toute liberté: l'effet sera produit.

Plus vous vous rapprochez du Sillet, plus les sons harmoniques augmentent d'acuité; ce qui prouverait que c'est la partie qui se trouve entre le doigt et le Sillet qui produit le son. Le même phénomène se répete sur l'autre moitié de la corde: plus vous éloignez la main gauche de la douzième touche en la rapprochant du chevalet et plus les sons deviennent aigus. Au reste on se sert peu de ces derniers, attendu que c'est la reproduction exacte de ceux que l'on trouve sur le manche, à égale distance de la moitié de la longueur de la corde. (12.e *touche*)

Les sons harmoniques qui sortent le mieux se trouvent sur les douzième, septième et cinquième touches. Les autres ne sortent bien que sur un bon instrument monté de cordes justes.

Tous les doigts ne sont pas également bien conformés pour faire résonner les sons harmoniques. Ceux qui les font mieux sortir sont le troisième doigt pour la main gauche et le pouce pour la main droite. Le son harmonique se produit une 8.ve au dessus de la note ecrite.

Sons Harmoniques produits sur une même corde.

Soit le Ré quatrième Corde.

à la 12.me touche		1.e 8.ve	*Ré*
à la 9.me	la double	10.me	*Fa♯*
à la 7.me	la double	5.te	*La*
à la 5.me	la double	8.ve	*Ré*
à la 4.me	la double	10.me	*Fa*
un peu au dessous de la 5.e	la triple	5.te	*La*
un peu au dessus de la 5.e	la triple	7.me min:	*Do♮*

Voyez le Tableau *Ex:* 56.

Sonidos Armónicos producidos en la misma cuerda.

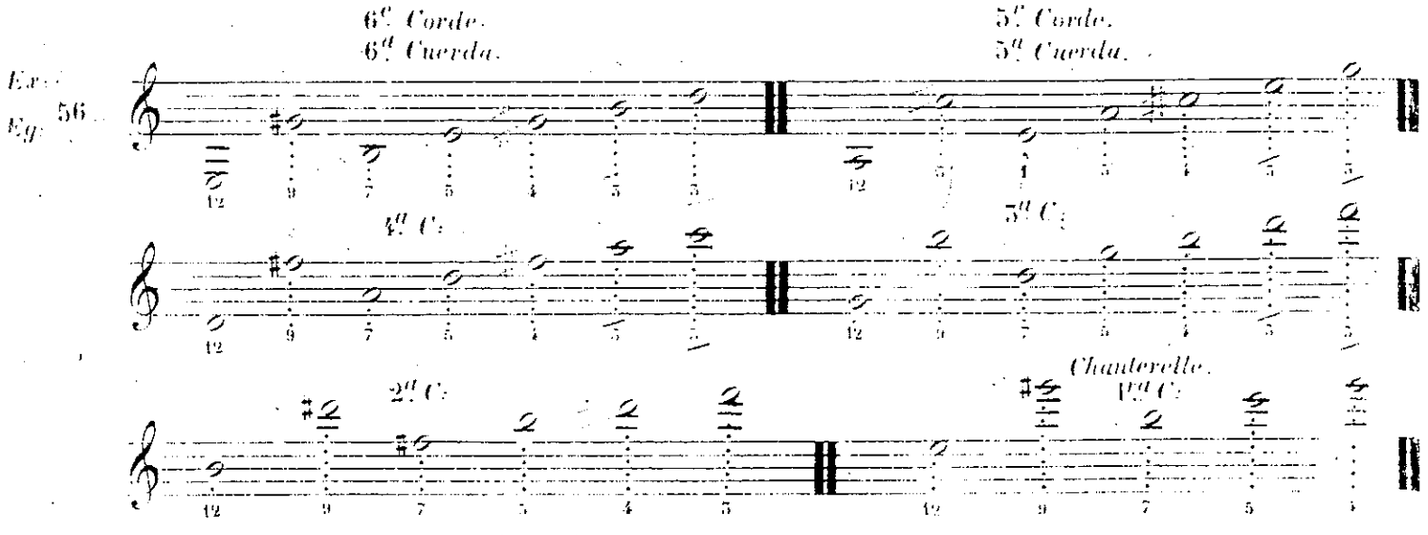
o sea en el Ré cuarta cuerda.

en el 12.o traste		la 8.a	*Ré*
en el 9.o	la doble	10.a	*Fa♯*
en el 7.o	la doble	5.a	*La*
en el 5.o	la doble	8.a	*Ré*
en el 4.o	la doble	10.a	*Fa*
un poco mas abajo de la 5.a	la triple	5.ta	*La*
un poco mas arriba de la 5.a	la triple	7.a men:	*Do♮*

Vease el Cuadro *Eg:* 56.

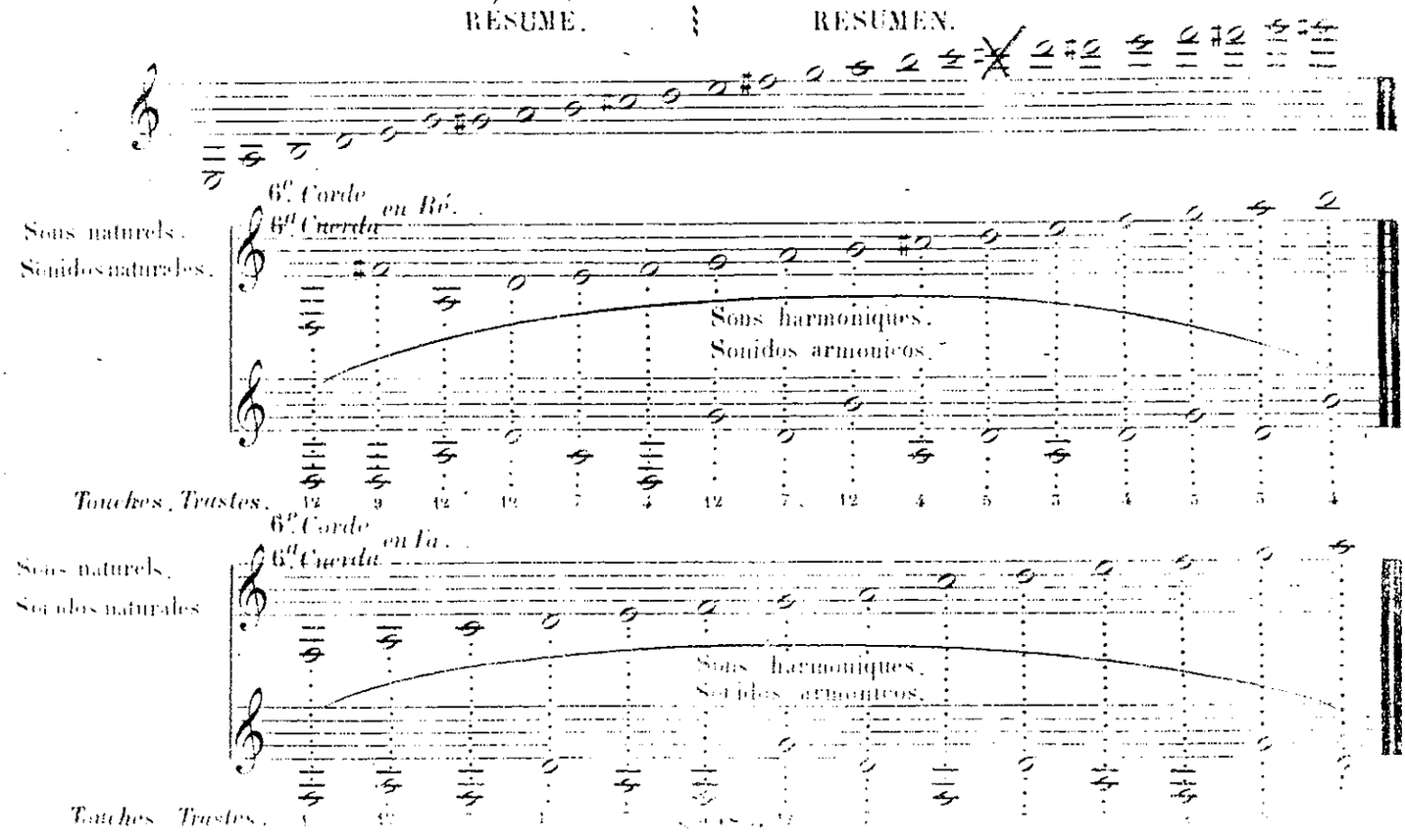
TABLEAU DES SONS HARMONIQUES.

CUADRO DE LOS SONIDOS ARMONICOS.



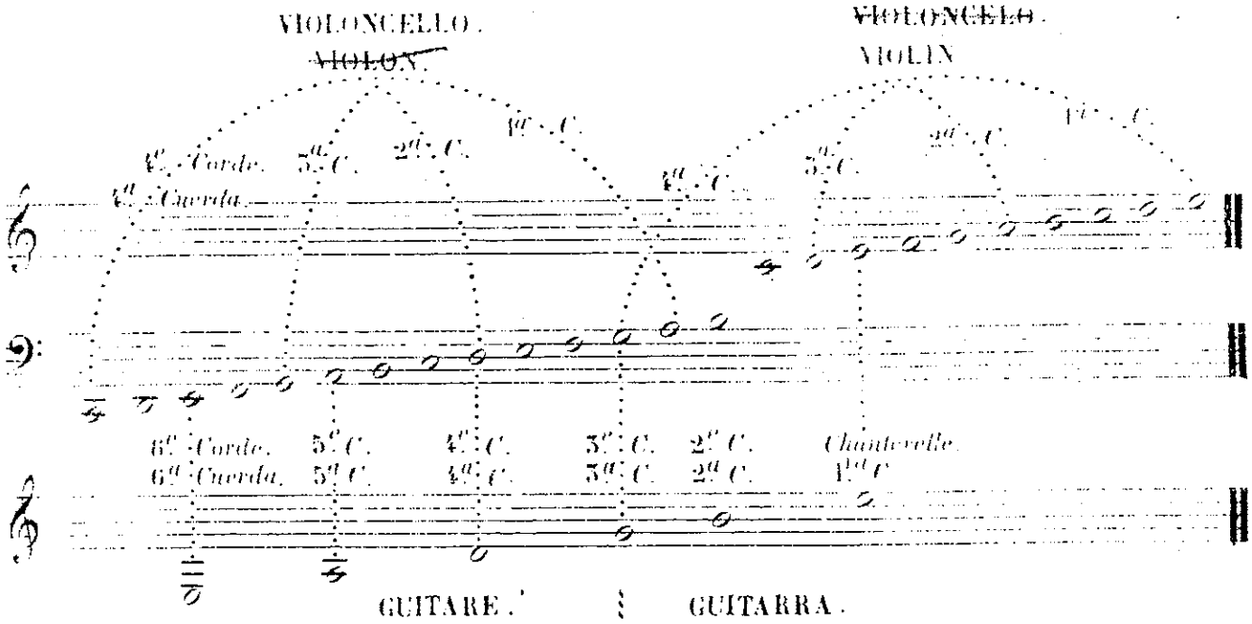
RÉSUMÉ.

RESUMEN.



RAPPORT DES DEUX CLEFS.

VIOLONCELLO.
~~VIOLON.~~

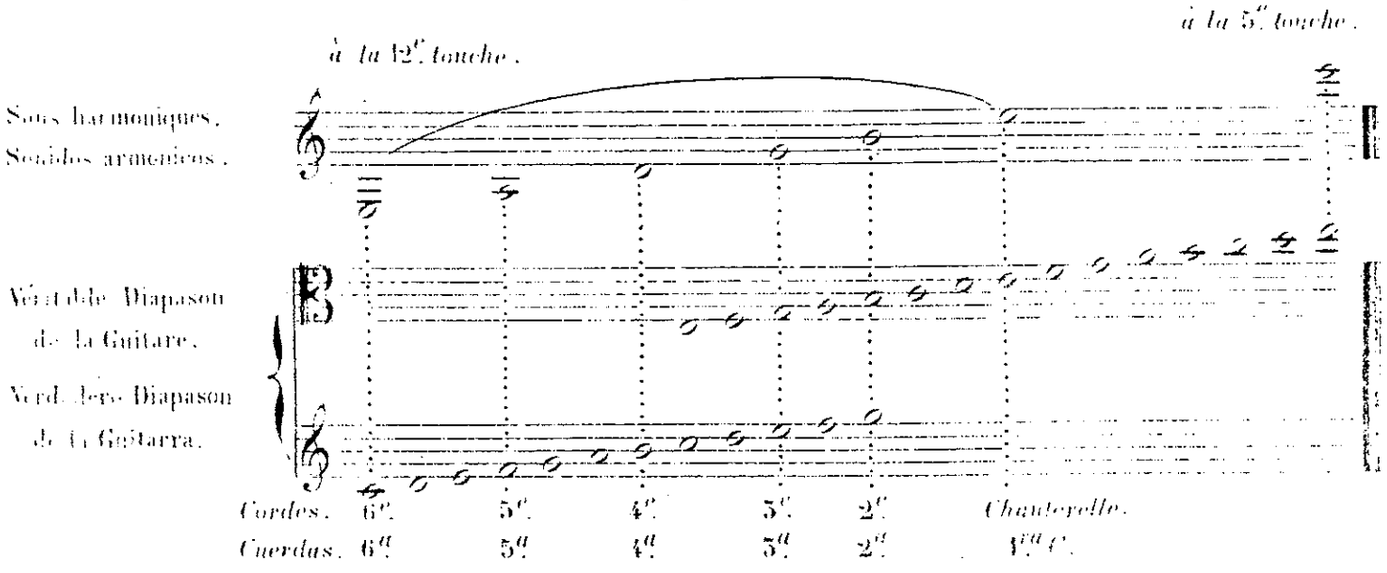


GUITARE.

RELACION DE LAS DOS LLAVES.

~~VIOLONCELO.~~
VIOLIN

GUITARRA.



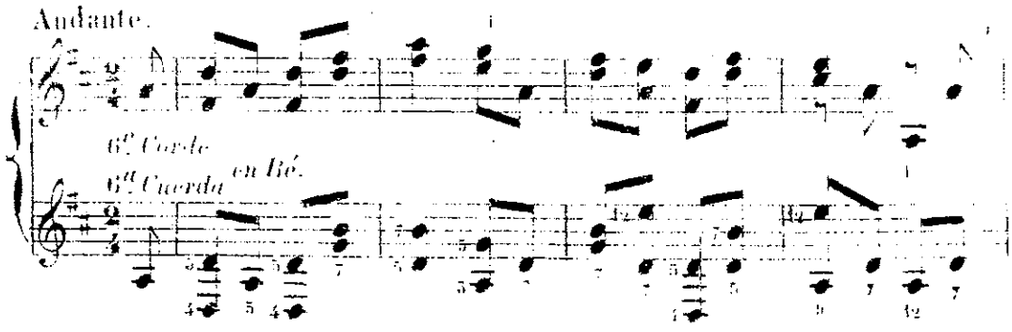
On peut exécuter des passages en sons harmoniques et même des morceaux tout entiers à 2 et même à 3 parties sans le secours des sons naturels. (*Ex.* 57.) La première portée indique le résultat à obtenir et la seconde le doigté de la main gauche.

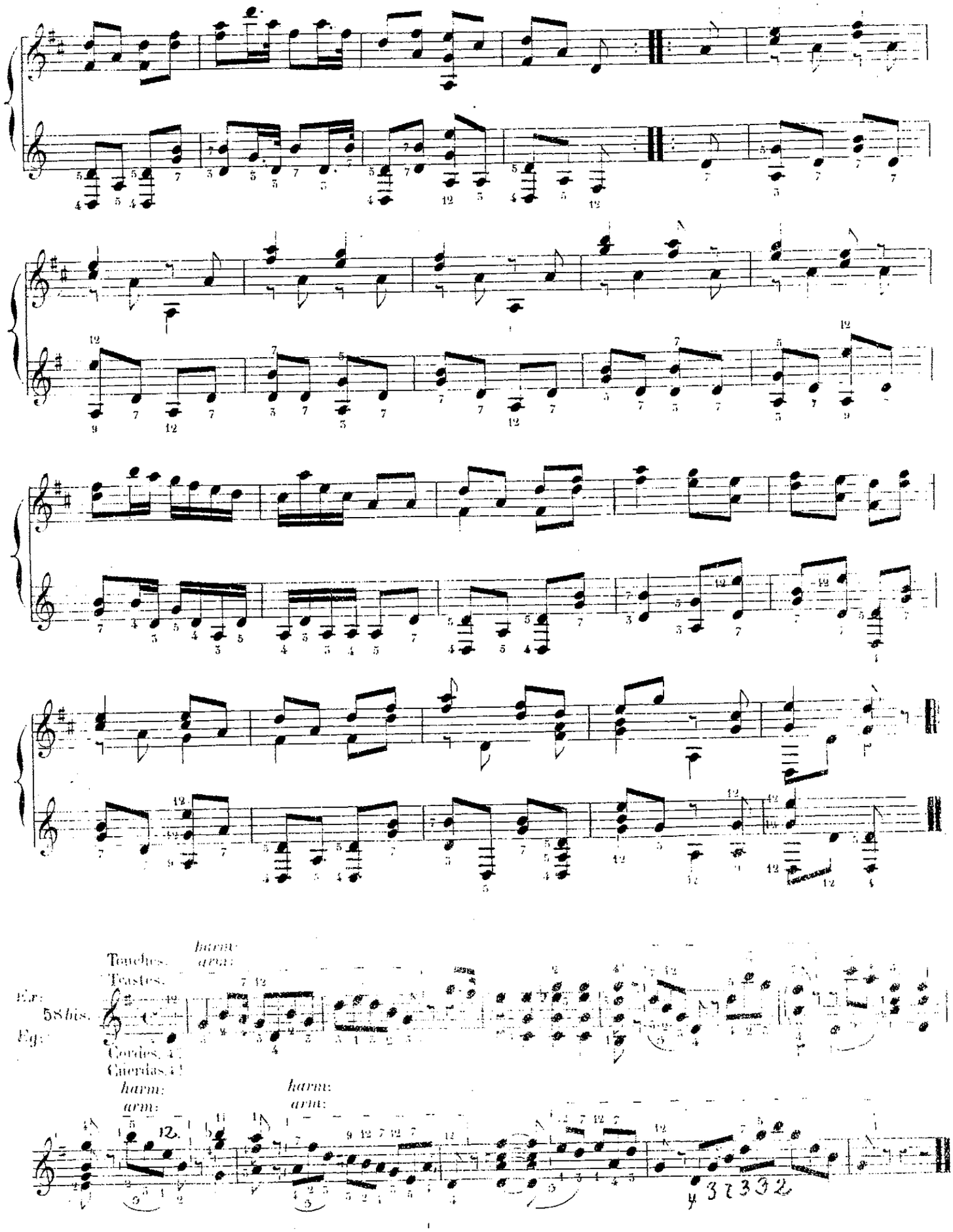
Pueden egecutarse algunos pasages en sonidos armónicos y hasta piezas enteras de dos y tres partes sin necesidad de los sonidos naturales. (*Eg.* 57.) La 1ª pauta indica el resultado que debe obtenerse y la 2ª el uso de los dedos de la mano izquierda.

Ex. 57.
Eg.

Résultat à produire.

Opération en sons harmoniques.

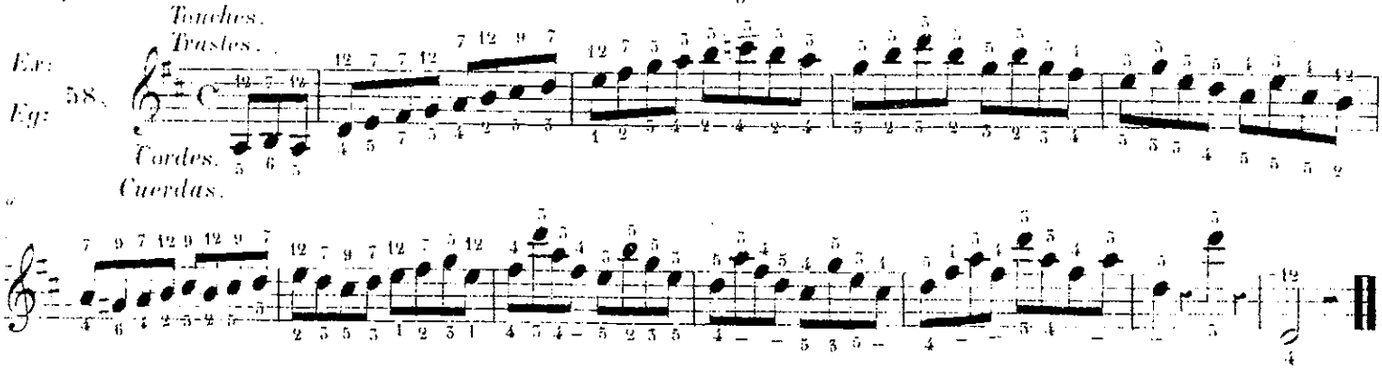



Touches.
Teastes.
Ex:
58 bis.
Eg:
Cordes.
Cuerdas.
harm:
arm:
harm:
arm:
harm:
arm:

Quelques auteurs écrivent les sons harmoniques comme les sons naturels en indiquant la touche et la corde sur lesquelles ils doivent être pris. *Ex:* 58.

Algunos autores escriben los sonidos armonicos como los sonidos naturales, indicando el traste y la cuerda en que deben tomarse. *Eg:* 58.

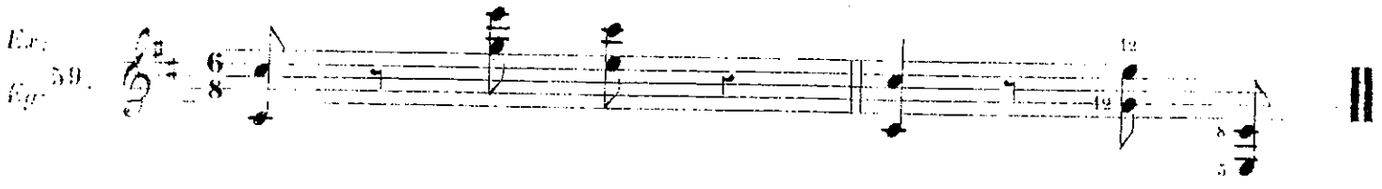
Ex: *Eg:* 58.



Le Fa se fait sur la 7.e corde mais à son défaut on le remplacera par le Ré 4.e

El Fa se hace en la 7.a cuerda pero en su defecto debe remplazarse con el Ré en la 4.a

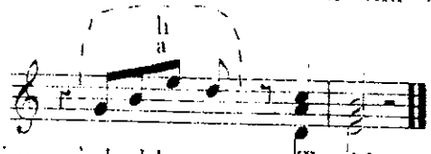
Ex: *Eg:* 59.



D'autres auteurs ne donnent même aucune indication de doigté et se contentent de surmonter les sons harmoniques d'une *h* et de les encadrer d'une ligne ponctuée. *Ex:* 60.

Otros autores no dan indicacion alguna del uso de los dedos y se contentan con poner un *a* encima de los sonidos armónicos rodeándolos con una linea de puntos. *Eg:* 60.

Ex: *Eg:* 60.

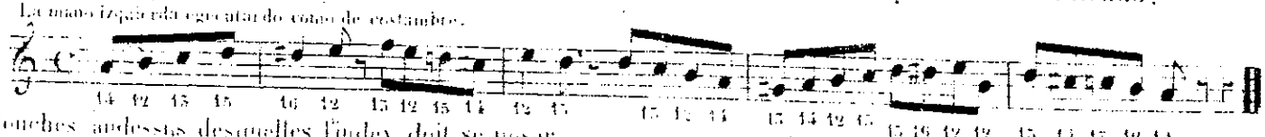


On fait aussi des sons harmoniques à double doigté en posant les doigts comme d'habitude et en laissant toujours un intervalle de douze cases entre la main gauche qui pose les sons et l'index de la main droite qui les forme en se posant légèrement sur la corde tandis que le pouce l'attaque. On peut par ce moyen faire une suite de demi tons, ce qui serait de toute impossibilité en employant la manière précédente.

Tambien se hacen sonidos armónicos con doble uso de los dedos colocando estos como de costumbre y dejando siempre un intérvalo de doce espacios entre la mano izquierda que indica los sonidos y el indice de la mano dereche que los forma apoyando se ligeramente sobre la cuerda mientras que el pulgar la pulsa. Por este medio puede hacerse una serie de semi tonos lo cual seria materialmente imposible de la otra manera que hemos indicado.

Ex: *Eg:* 61.

La main gauche doigtant comme à l'ordinaire.
La mano izquierda egecutando como de costumbre.



Touches audessus desquelles l'index doit se poser.
Trastes sobre los cuales debe colocarse el indice.

On peut aussi employer le procédé du Violon, consistant à poser le 1er doigt sur la note que l'on veut faire entendre (c'est-à-dire sur son octave basse) on étend ensuite le quatrième doigt jusqu'à la quarte de la note que l'on tient avec le 1er doigt posez le doigt sur la corde à la touche supérieure de cette quarte, attaquez et votre son sera formé. (*Voyez Exemple 59 tiré des variations de la Molinara de Sor.*

Il faut employer les sons harmoniques sobrement par petites phrases dialoguant avec les sons naturels de l'instrument, et choisir surtout ceux qui sortent avec le plus de clarté. (*Voyez le N.° 58 bis.*)

Nous donnons comme exemple la pièce d'étude ci-après qui n'a point été faite dans le but d'y faire intervenir les sons harmoniques mais où ils sont venus s'intercaler naturellement.

Puede tambien usarse el mismo método que en el Violin el cual consiste en colocar el 1er dedo sobre la nota que se quiere hacer oir (es decir en su octava baja). Se estiende en seguida el 4.º dedo hasta la cuarta de la nota que se sujeta con el 1er dedo: colóquese el dedo sobre el traste superior de esta cuarta, púlsese y el sonido quedará formado. (*Véase el Egemplo 59 sacado de las variaciones de la Molinera de Sor.*)

Es necesario ser muy sóbrio en el uso de los sonidos armónicos empleandolos en pequeñas frases dialogadas con los sonidos naturales del instrumento, y eligiendo con preferencia los que salen con mas claridad. —— Damos como egemplo la siguiente pieza de estudio la cual no ha sido compuesta con el objeto de hacer entrar en ella los sonidos armónicos sino que estos han venido á intercalarse naturalmente.

RÊVERIE NOCTURNE.

Pièce d'Etude avec des sons harmoniques.

N. COSTE.

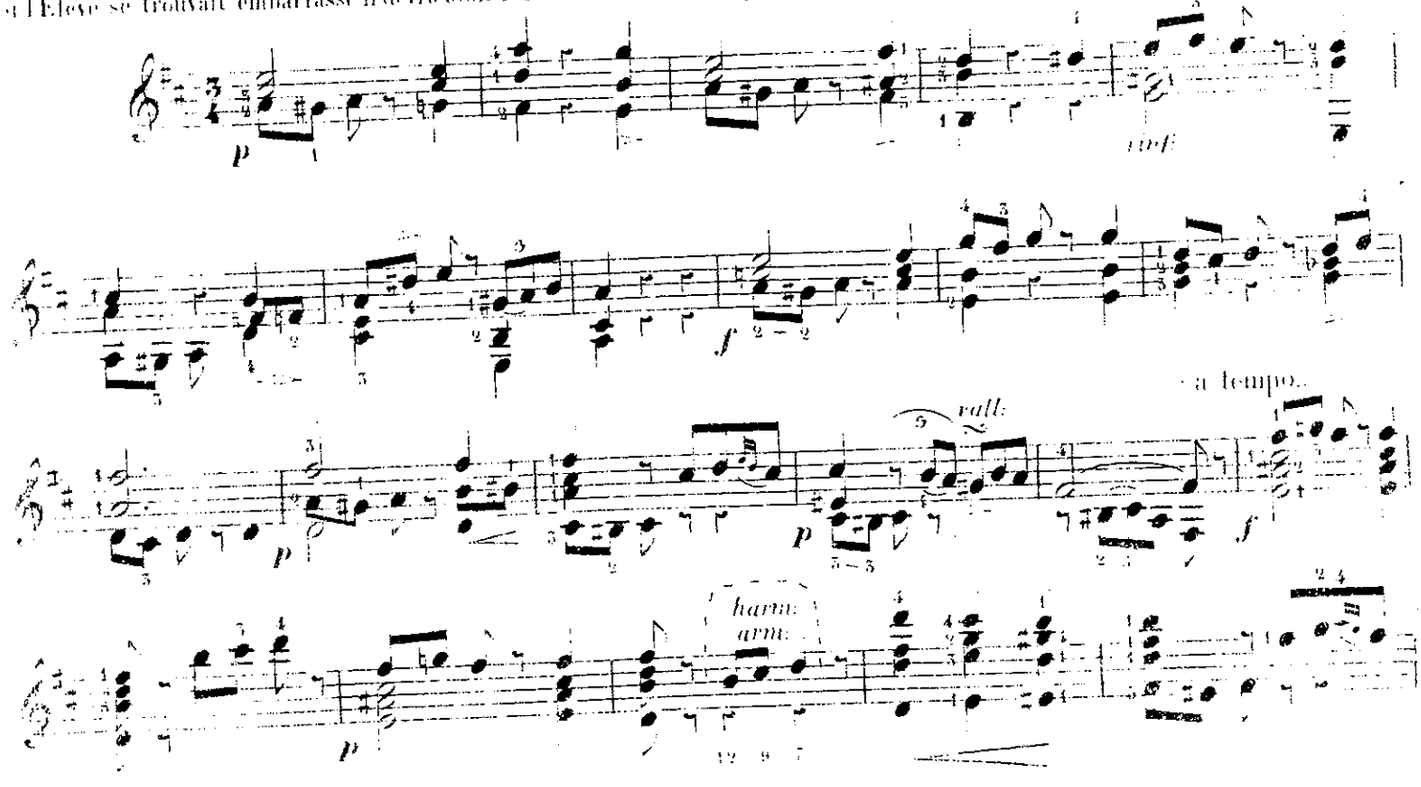
Les chiffres placés sous les sons harmoniques indiquent les touches audessus desquelles ils doivent être faits. Si l'Elève se trouvait embarrassé il devra avoir recours à l'ex. 58

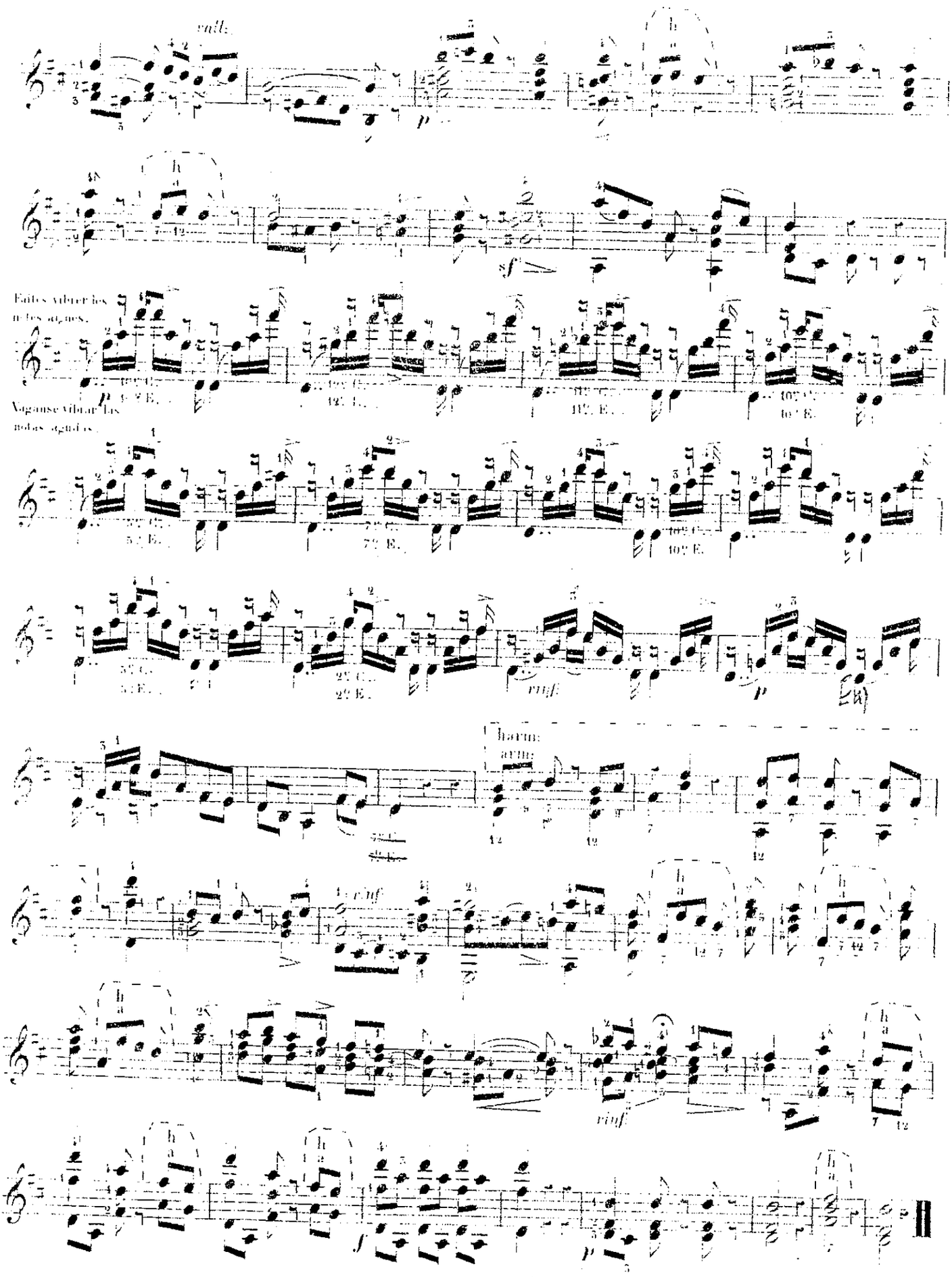
MEDITACION NOCTURNA

Pieza de estudio con algunos sonidos armónicos.

N. COSTE.

Los numeros colocados debajo los sonidos armónicos indican los trastes sobre los cuales deberá hacerse. Si el Discipulo encontrase inconveniente deberá recurrir al Ej. 58.



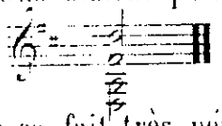

rall:
Faites vibrer les notes aigues.
Vaganse vibrar las notas agudas.
rinf:
harm:
arm:
rinf:
rinf:

APPENDICE par N. COSTE.

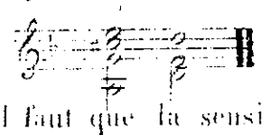
SEPTIÈME CORDE (1)

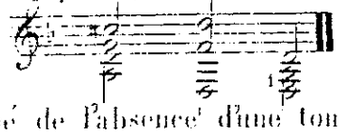
Il y a quelques années, je fis confectionner dans les ateliers de M.r Lacôte luthier à Paris, une Guitare dont la construction fut étudiée de manière à fournir un plus grand volume et surtout une plus belle qualité de son. Cet essai me réussit, en ce sens, que j'obtins un son presque double de celui des guitares ordinaires et que la qualité en est incomparablement plus belle. L'addition d'une septième corde complettait le système de l'instrument qui eut l'approbation du jury musical de la dernière exposition de l'industrie, présidé par M.r Aubert membre de l'Institut &.a &.a. Au concours elle obtint la seule médaille accordée à ce genre de fabrication. Je donnai à cette nouvelle Guitare la dénomination d'Heptacorde.

La septième corde, beaucoup plus longue que les autres, est placée à distance en dehors du manche et ne change rien à l'exécution. Sans l'attaquer elle fait vibrer l'instrument avec plus de puissance et donne à celui qui veut s'en servir, le moyen d'enrichir l'harmonie qui sans elle est parfois pauvre, incomplette et mauvaise lorsque l'on veut remplacer la tonique absente par un autre son. Ainsi par exemple ; quelques Artistes, dans le but de produire un accord final vigoureux, ont employé cette harmonie qui n'est qu'un renversement d'autant plus détestable que la tierce y est redoublée au grave et à l'aigu.

Guiliani et Legnani les deux plus habiles guitaristes de l'Ecole Italienne en ont fait usage; mais je ne doute nullement que s'ils avaient possédé la ressource que j'ai pu me créer, ils n'eussent pas manqué d'employer celui-ci  qui a le double avantage de produire une bonne harmonie et une belle sonorité.

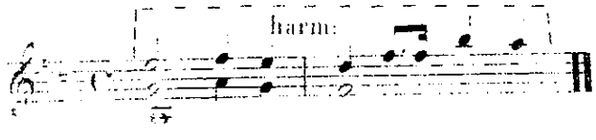
L'accord de *Ré* mineur se fait très péniblement sur la Guitare ; quelque soin que l'on mette à le bien prendre, il est sourd et ne répond jamais à celui qui le précède, qui est clair et vibrant.

Exemple. 

De plus pour éviter une octave cachée dans les parties extrêmes, il faut que la sensible de l'accord qui se résoud sur lui, soit accompagnée de sa tierce supérieure ou de la double quinte. A l'aide de la 7.me corde au contraire, il donne un son plein, une meilleure résolution et se prend très facilement. On gagne aussi un accord des cordes graves qui est d'un très bon effet. *Ex:*  On pourrait produire une foule d'exemples analogues.

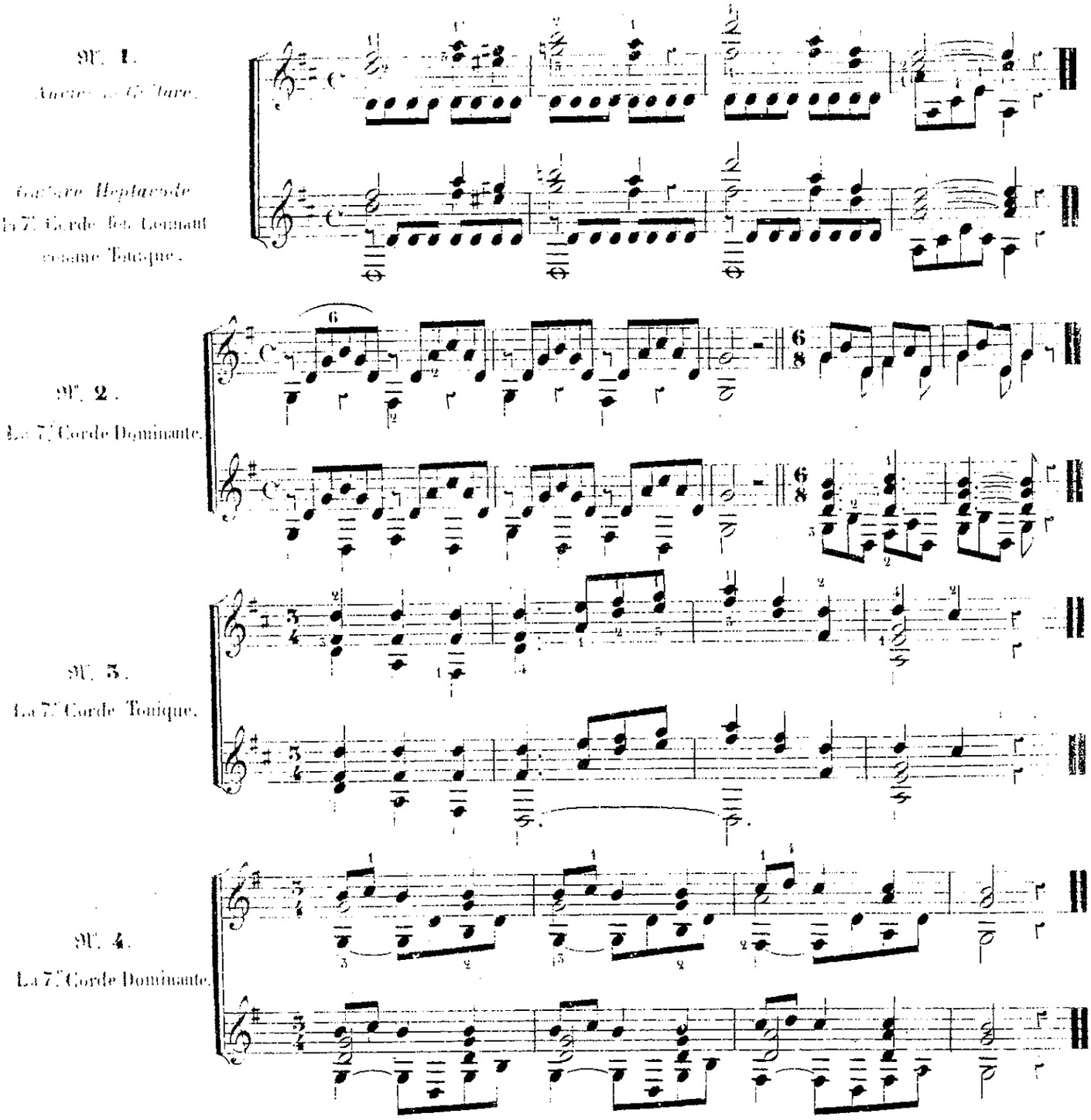
Mon illustre confrère SOR était tellement frappé de l'absence d'une tonique grave en *Ré*, qu'il n'écrivait guère dans ce ton sans descendre la sixième d'un degré. Mais cette altération de l'accord a l'inconvénient de priver le compositeur de la facilité de moduler et de restreindre ainsi l'harmonie dans un cercle étroit.

Voilà ce qui m'engagea à ajouter une corde à la guitare. Je calculai sa longueur pour, que l'on puisse, au besoin, la descendre d'une tierce majeure et que ses sons harmoniques fussent en rapport avec ceux des autres cordes. Ainsi dans le passage suivant extrait du Tournoi (*Coste Op.* 15) la sixte *Ut Ré* qui commence la seconde mesure se fait en barrant à la septième case les 5.e et 7.e cordes

Ex: 

(1) Voyez l'instrument figuré sur le frontispice.

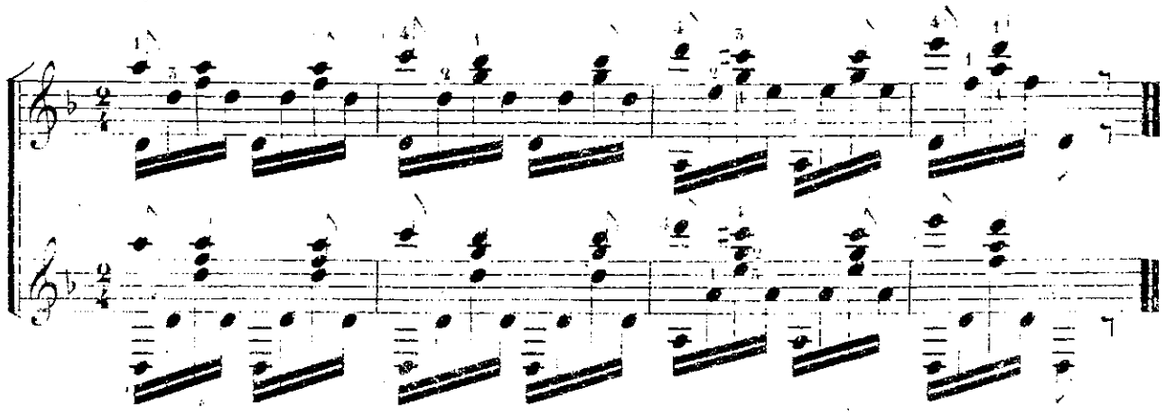
Ce n'est pas seulement en *Ré* majeur et mineur et en *Sol* majeur et mineur que la septième est d'un grand secours. En la descendant d'un ton elle pourra être employée aussi utilement en *Ut* majeur et mineur et en *Fa* majeur et mineur ; descendez la encore d'un ton, elle vous procurera les mêmes avantages en *Si* maj: et min:, *Mi* maj: et min: ; et en la descendant encore d'un demi ton elle vous servira également en *Si* ♭ et *Mi* ♭. Lorsque l'on sait en faire usage dans un ton on l'emploie facilement dans les autres. Les Exercices suivants ont le double but de donner l'application du principe qui m'a guidé dans cette innovation et mettre en regard les vides que son absence laisse subsister dans la guitare ordinaire. Leur étude suffira pour donner promptement l'habitude de la 7.e corde et la facilité de l'employer même dans la musique qui n'aurait pas été écrite à cet effet.



№. 5.

La 7ª Corde Tonique.

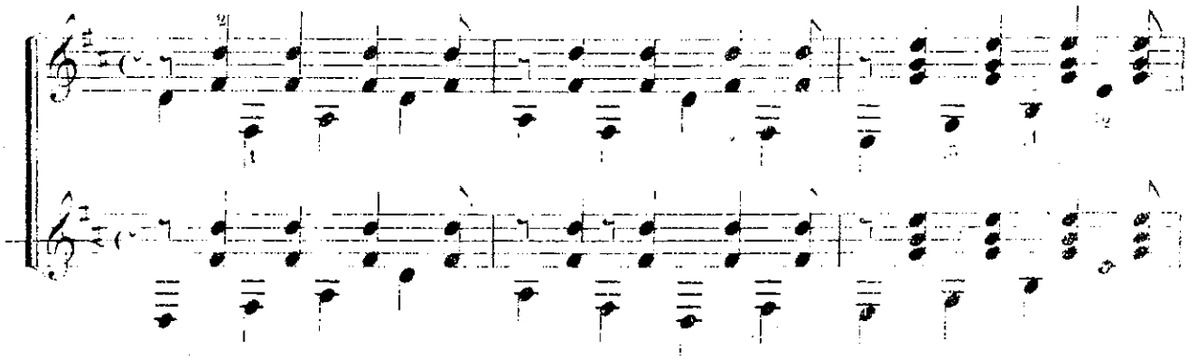
La 7ª Cuerda Tónica.

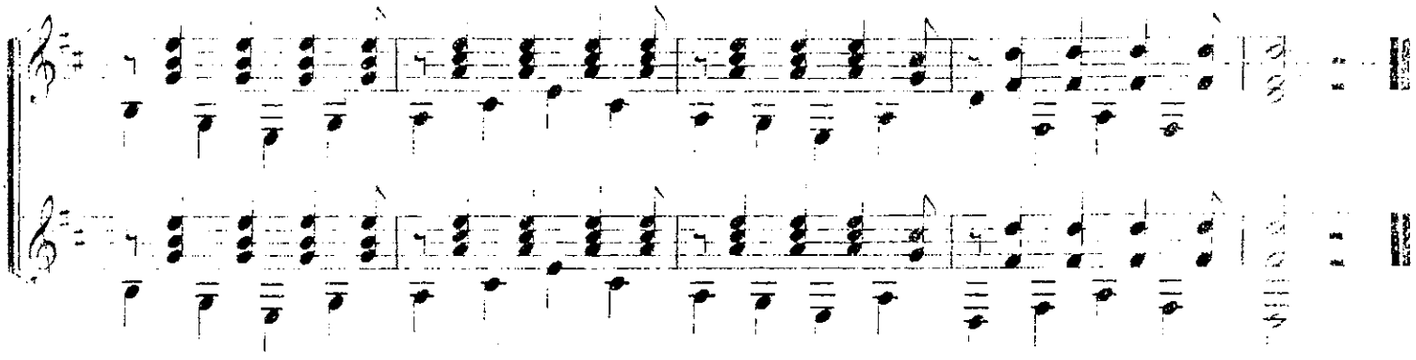


№. 6.

La 7ª Corde Tonique.

La 7ª Cuerda Tónica.

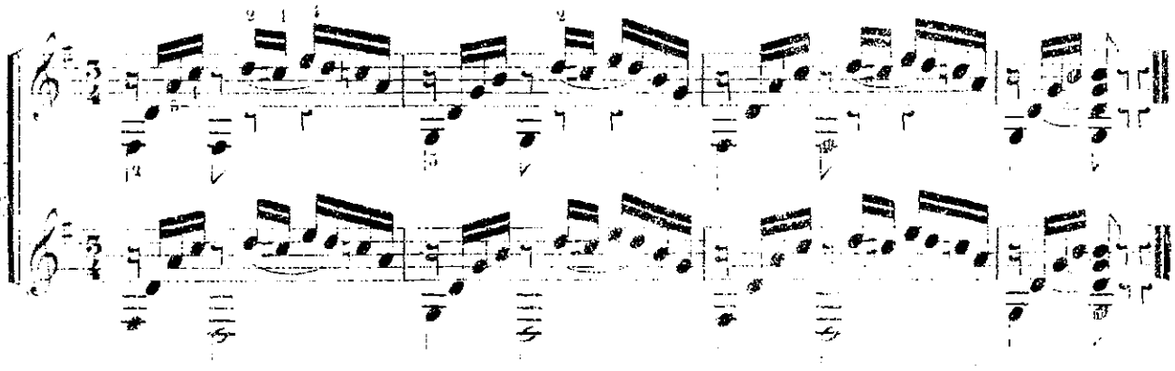




№. 7.

La 7ª Corde Dominante.

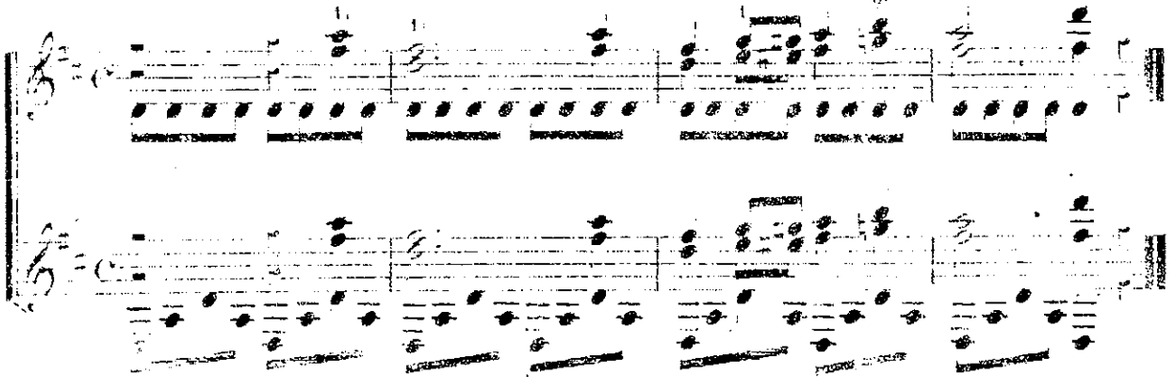
La 7ª Cuerda Dominante.

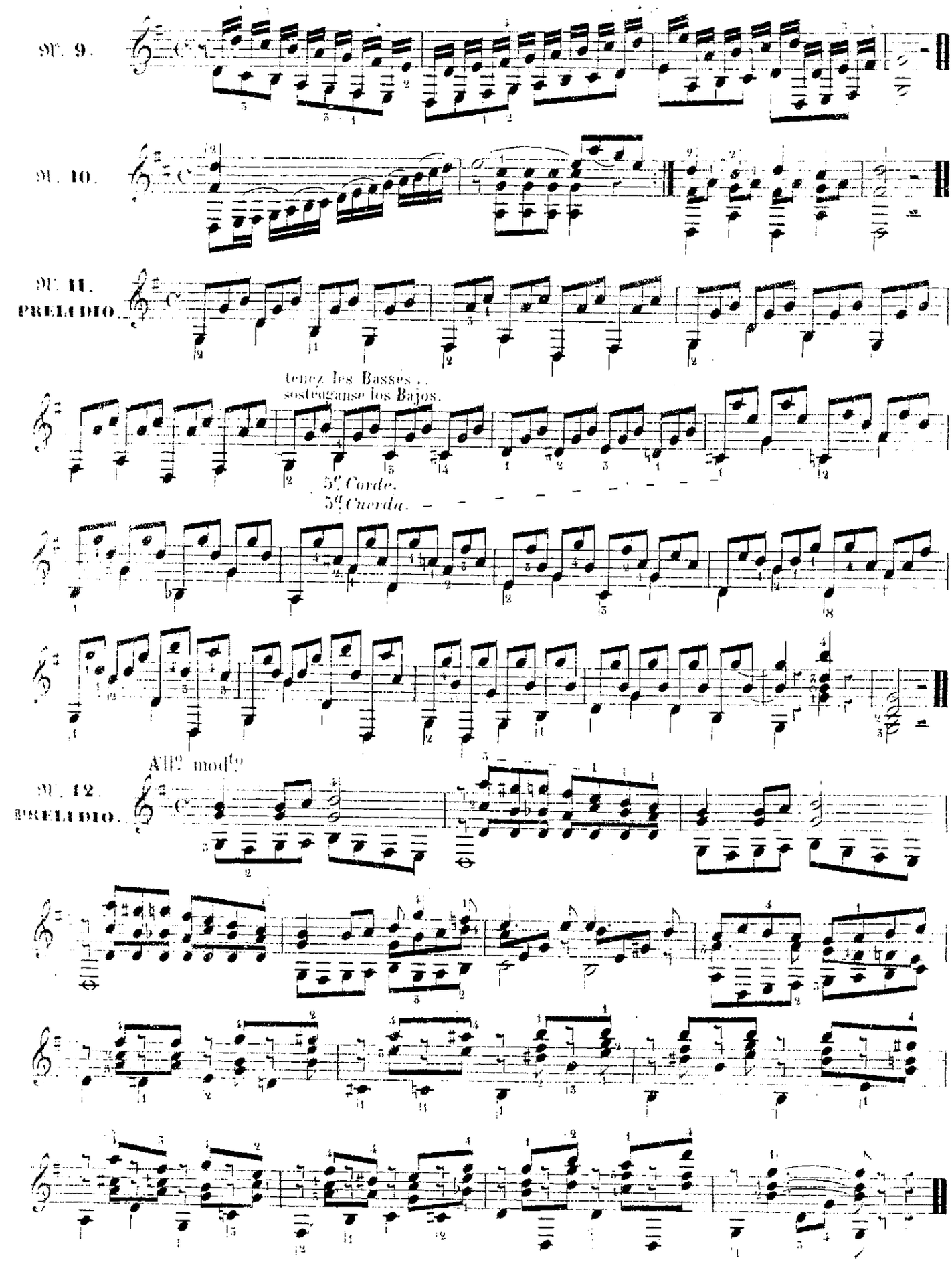


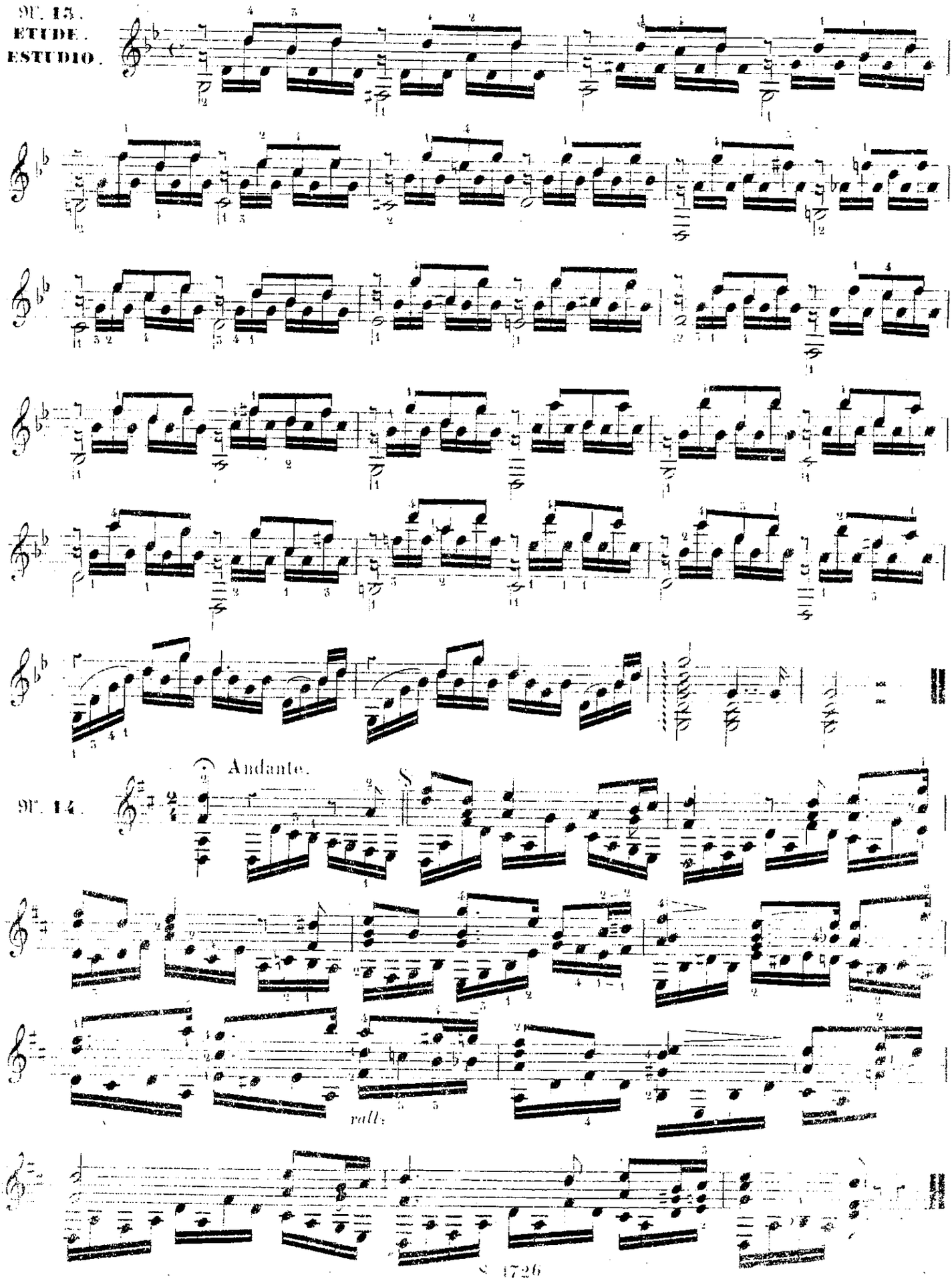
№. 8.

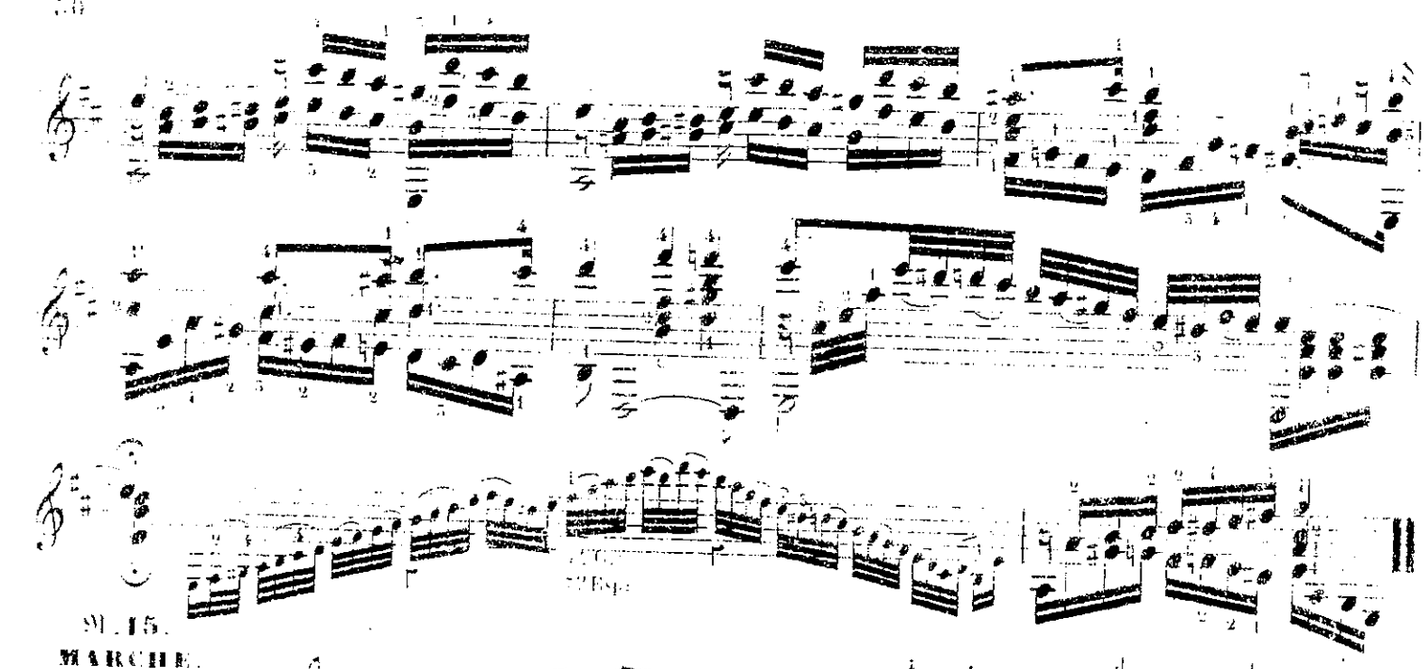
La 7ª Corde Tonique.

La 7ª Cuerda Tónica.




No. 9.
No. 10.
No. 11.
PRELUDIO.
tenez les Basses . .
sosténgansse los Bajos.
5e Corde.
5ª Cuerda.
All.o moder.o
No. 12.
PRELUDIO.


Nº. 13.
ETUDE.
ESTUDIO.
Andante.
Nº. 14.
rall:



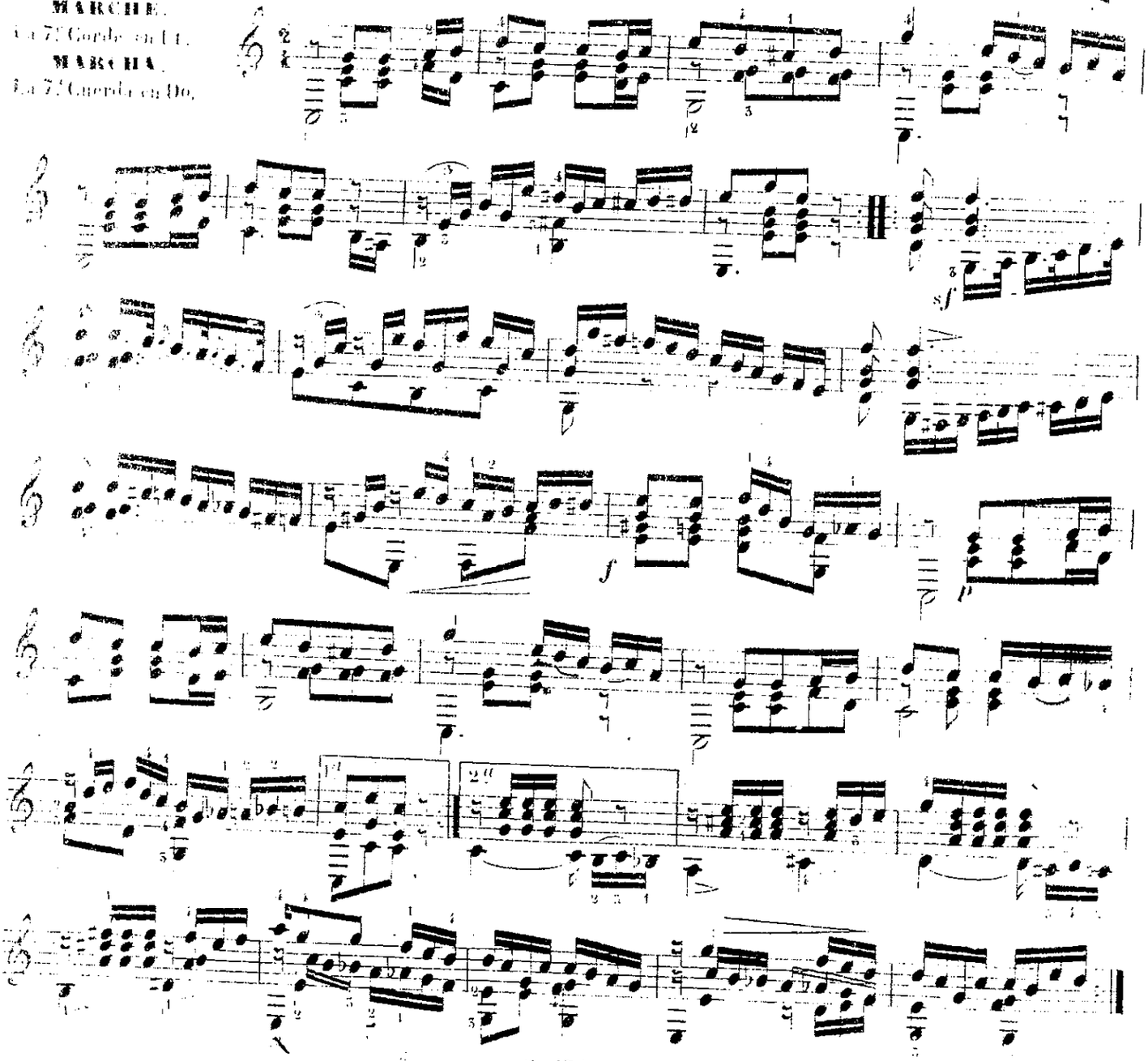
N. 15.

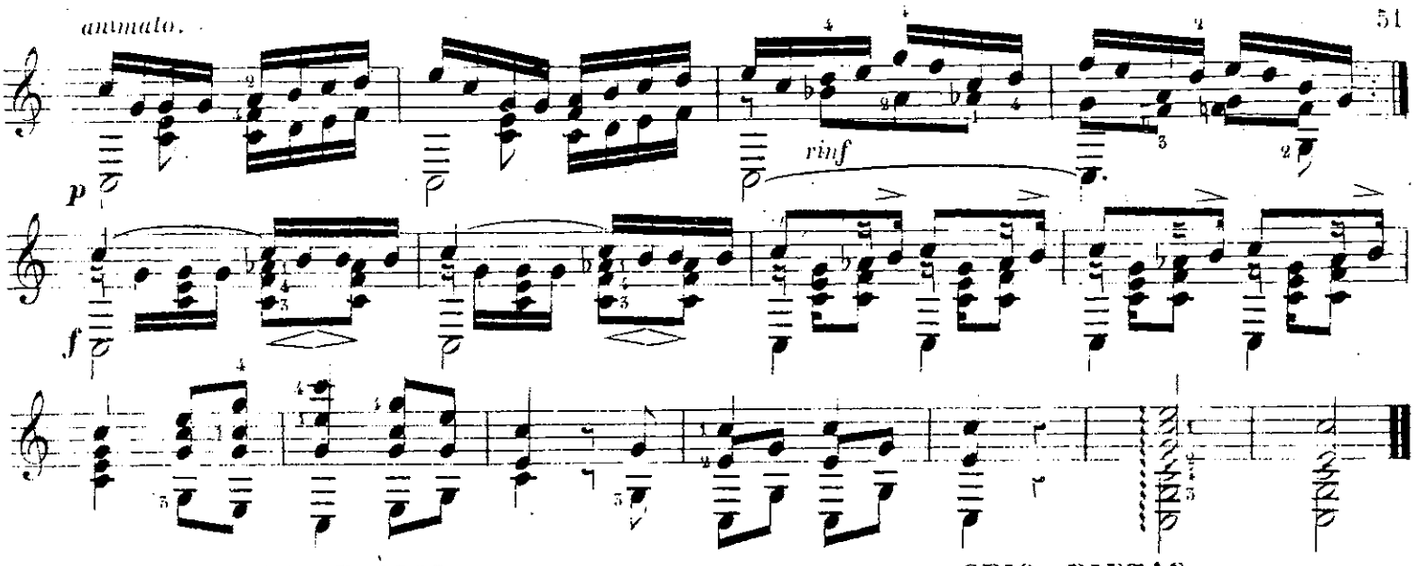
MARCHE.

La 7.e Corde en Ut.

MARCHA.

La 7.ª Cuerda en Do.





SIX PIÈCES.

Extraites du livre publié en 1686 et dédié à S.M. LOUIS XIV,

Par Robert de VISÉE maître de Guitare de ce Prince;

Revues et écrites d'après l'ancienne tablature

PAR N. COSTE.

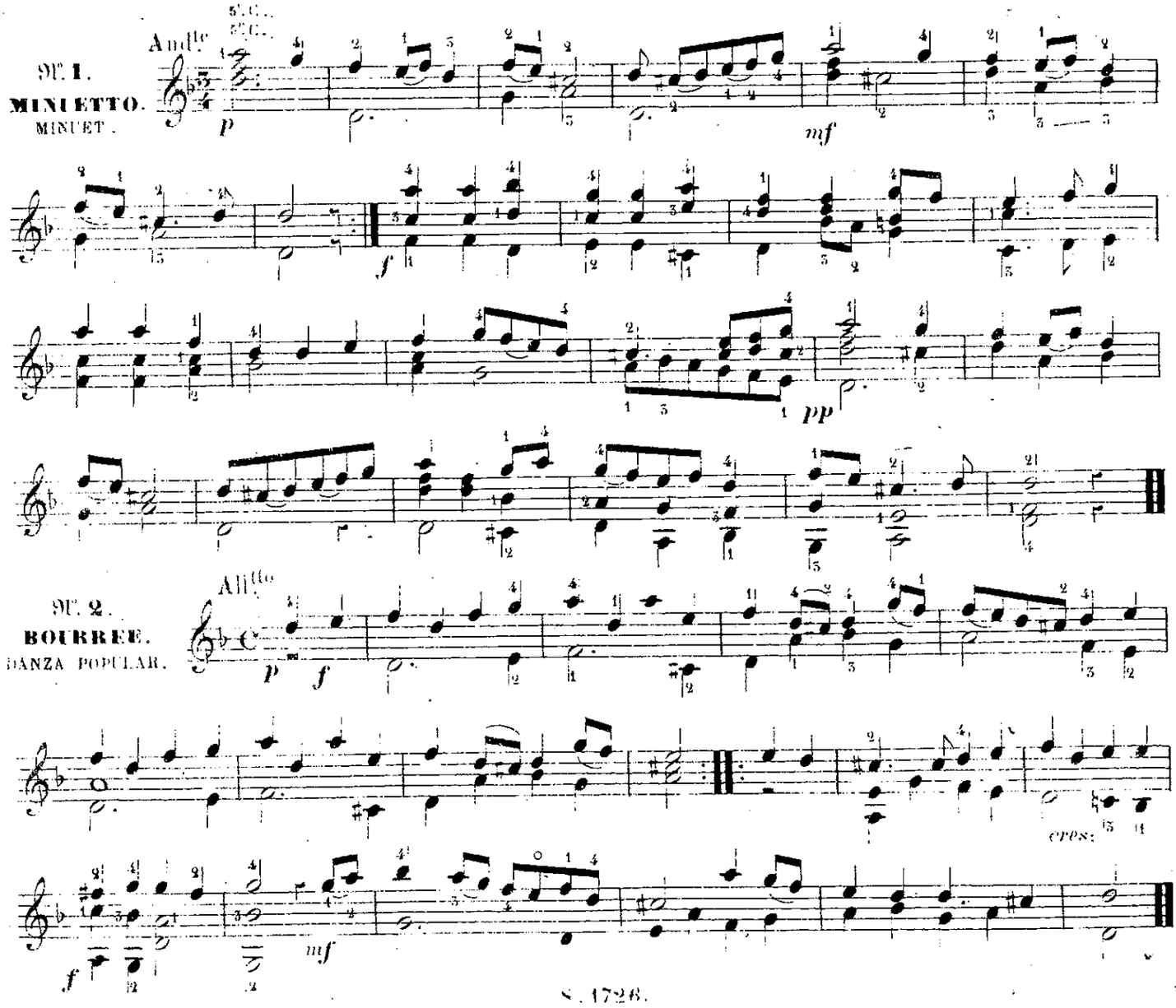
SEIS PIEZAS

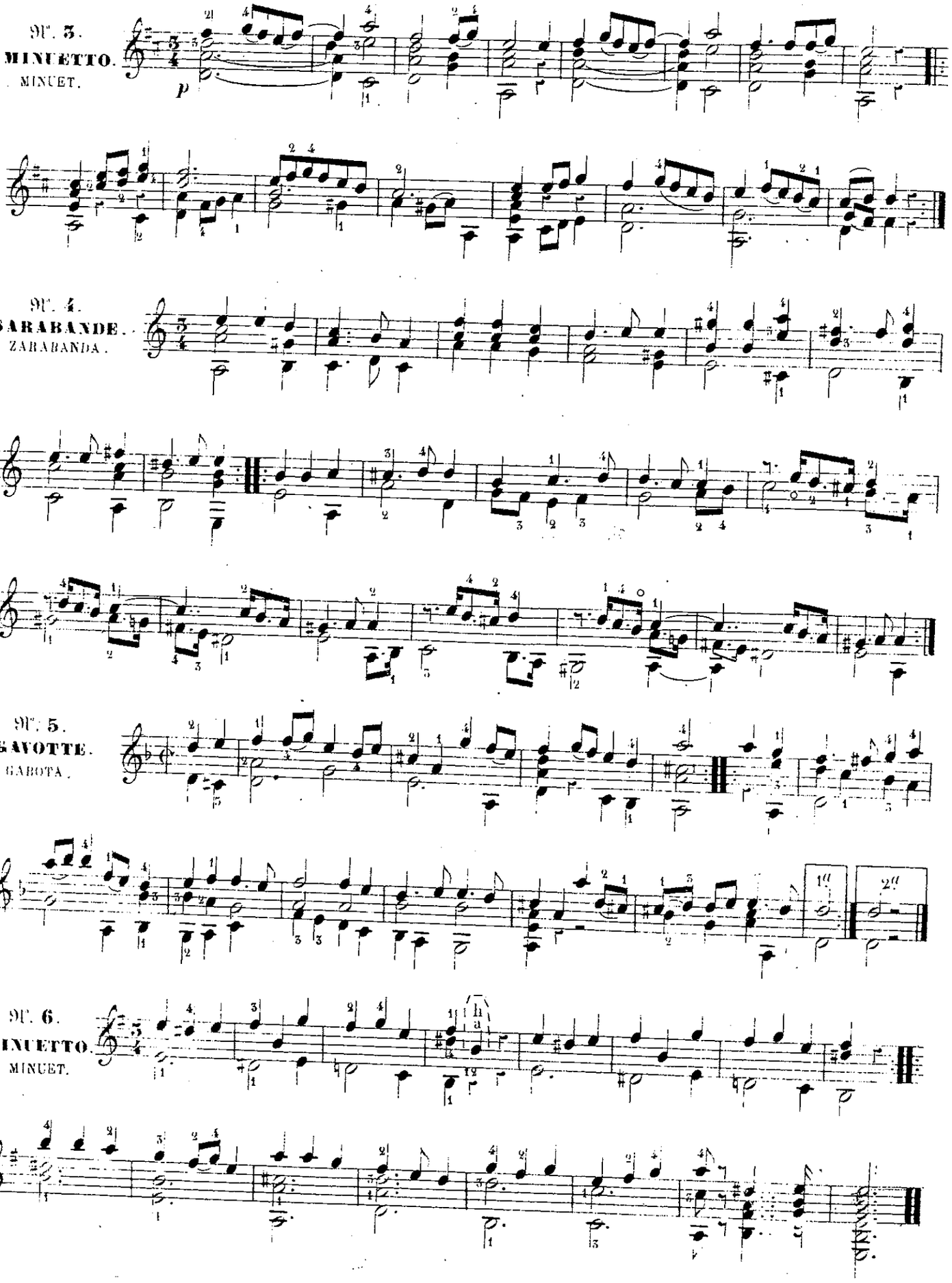
Tomadas del libro publicado en 1686 y dedicado à S.M. LUIS XIV.

Por Roberto de Viseo maestro de Guitarra de aquel Principe:

Revistas y escritas con arreglo a la antigua nota

POR N. COSTE.




9°. 3.
MINUETTO.
MINUET.
p
9°. 4.
SARABANDE.
ZARABANDA.
9°. 5.
GAVOTTE.
GABOTA.
1ª
2ª
9°. 6.
MINUETTO.
MINUET.

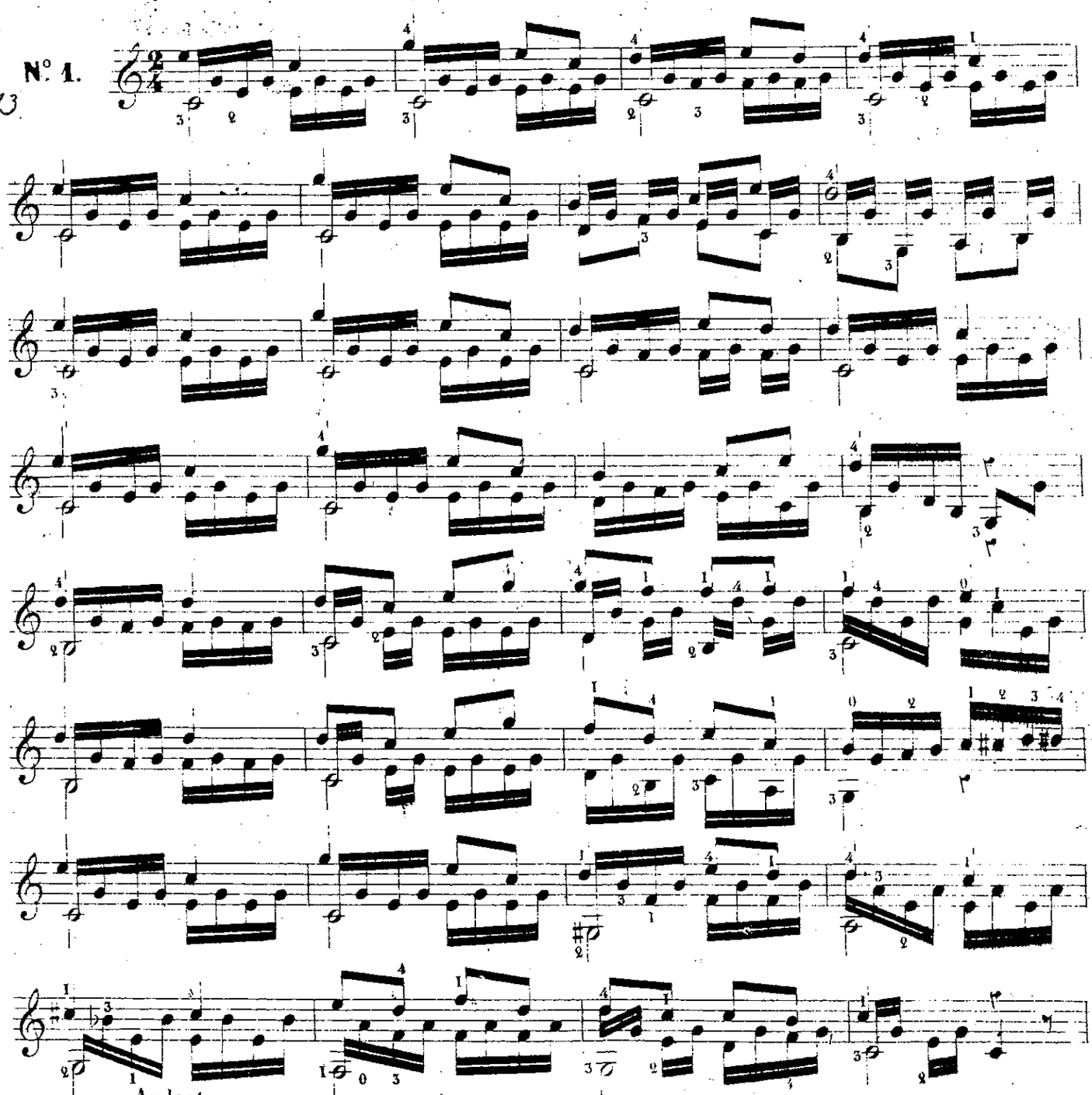
26 ÉTUDES POUR LA GUITARE.

Par *Ferdinand* **SOR**.

Revues classées et doigtées d'après les traditions de l'auteur par **N. COSTE**.

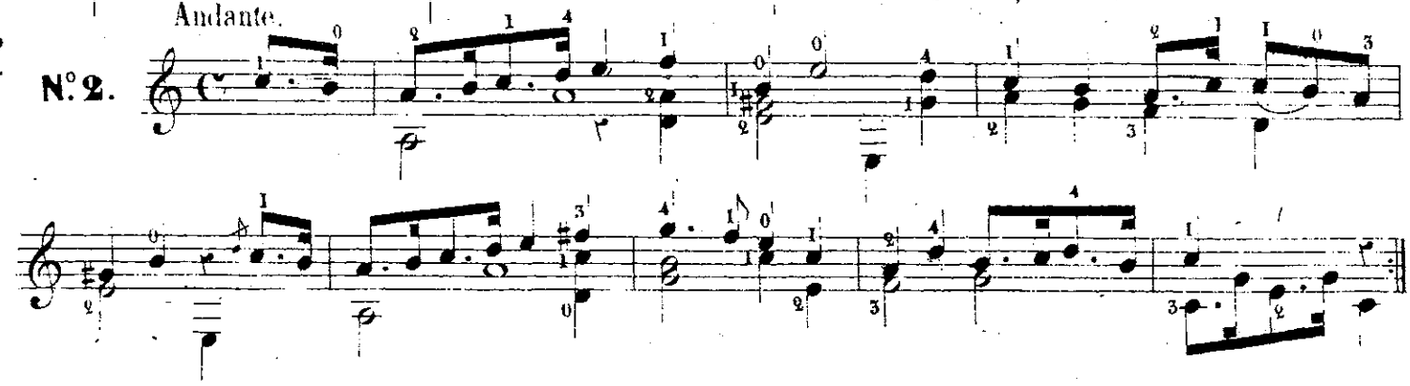
1.er LIVRE.

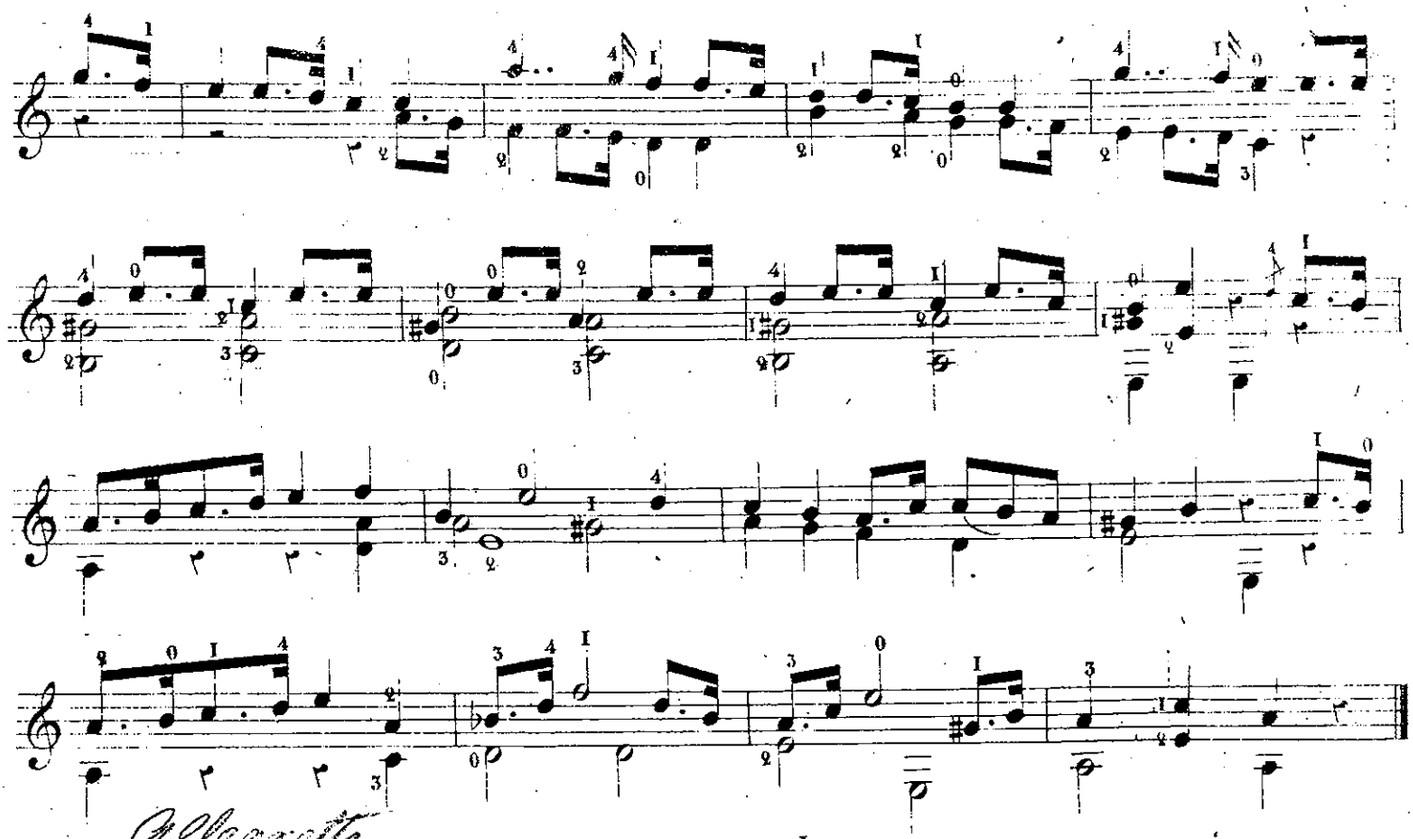
N.° 1.



Andante.

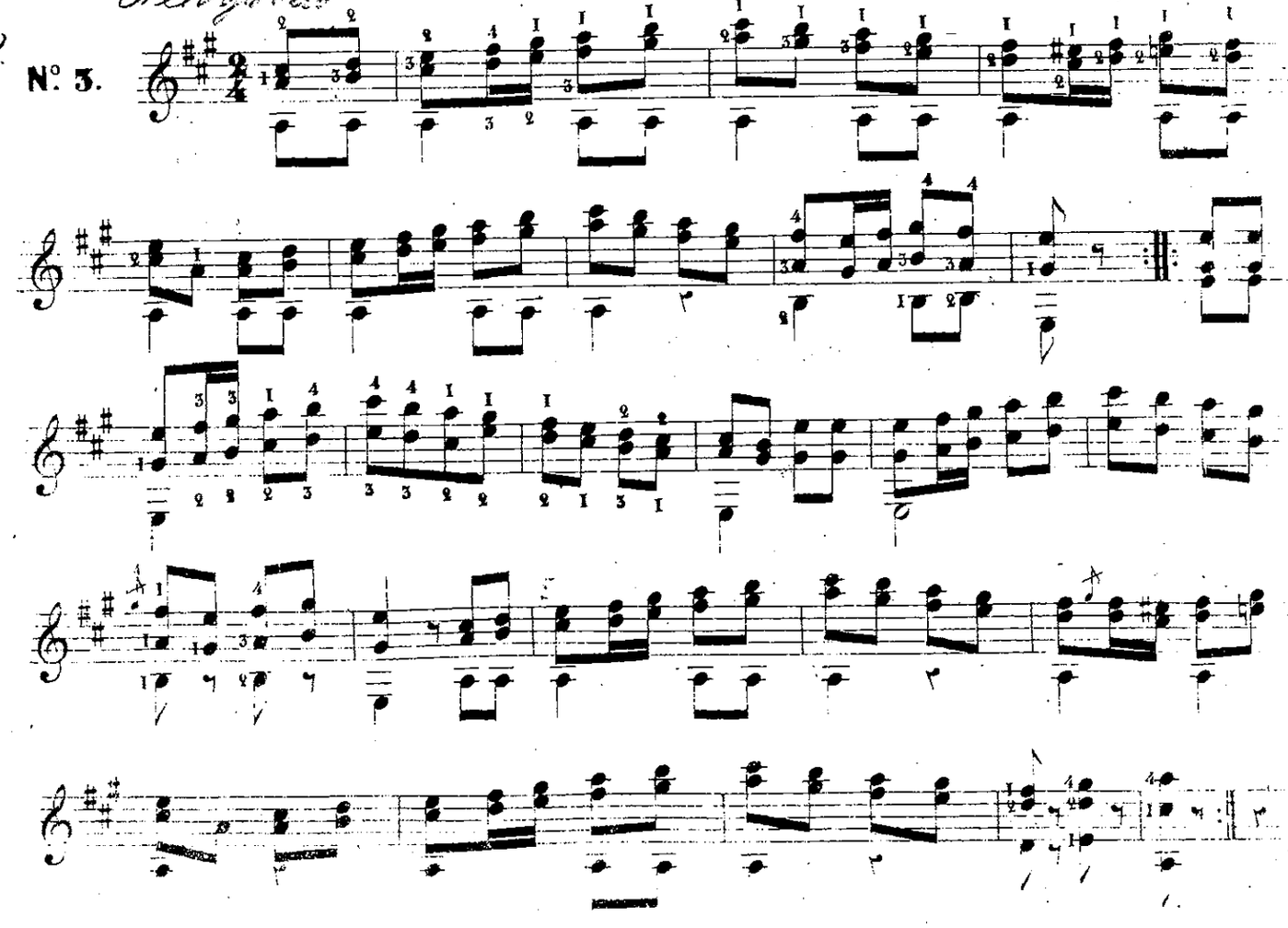
N.° 2.





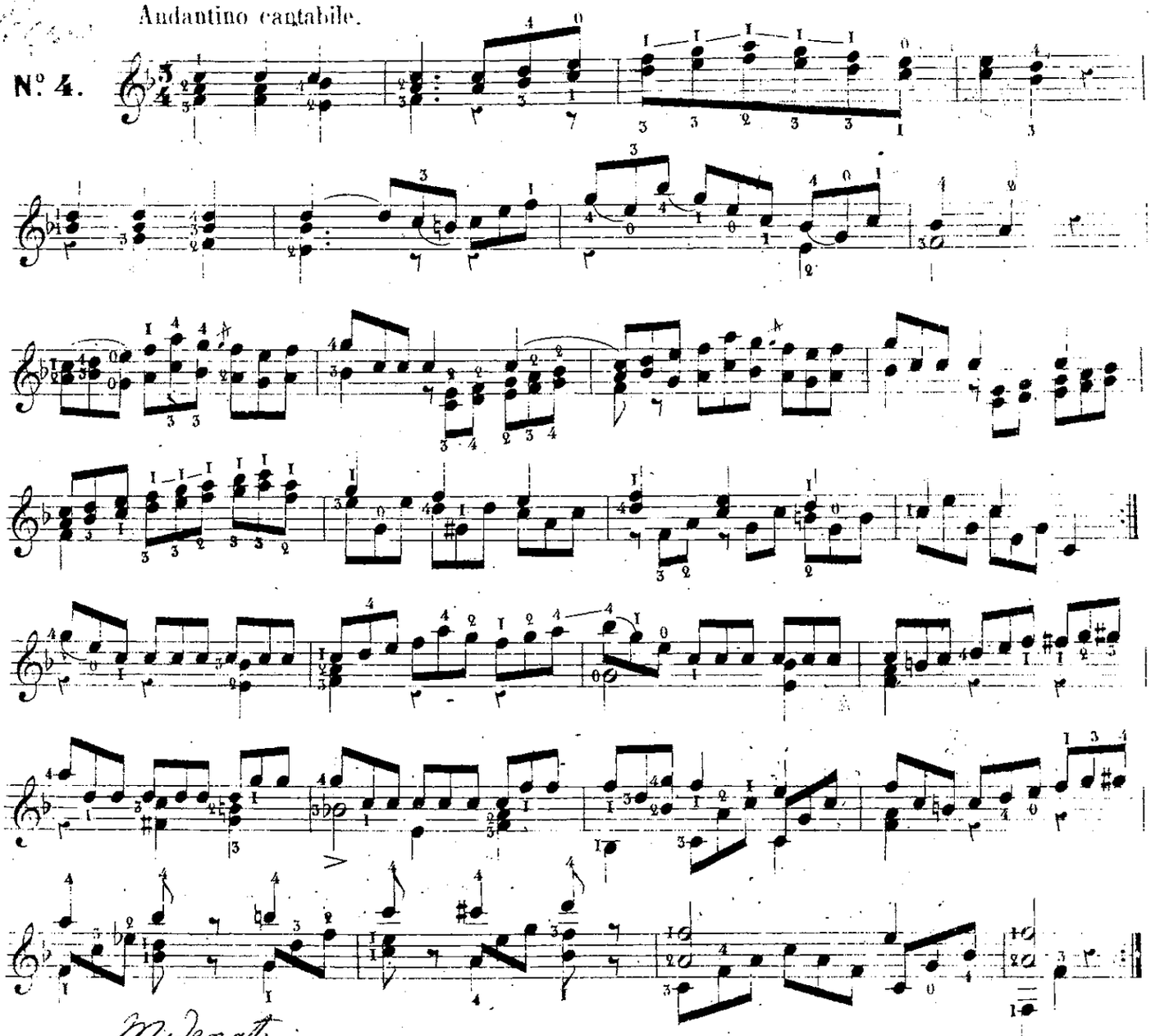
Allegretto

N° 3.



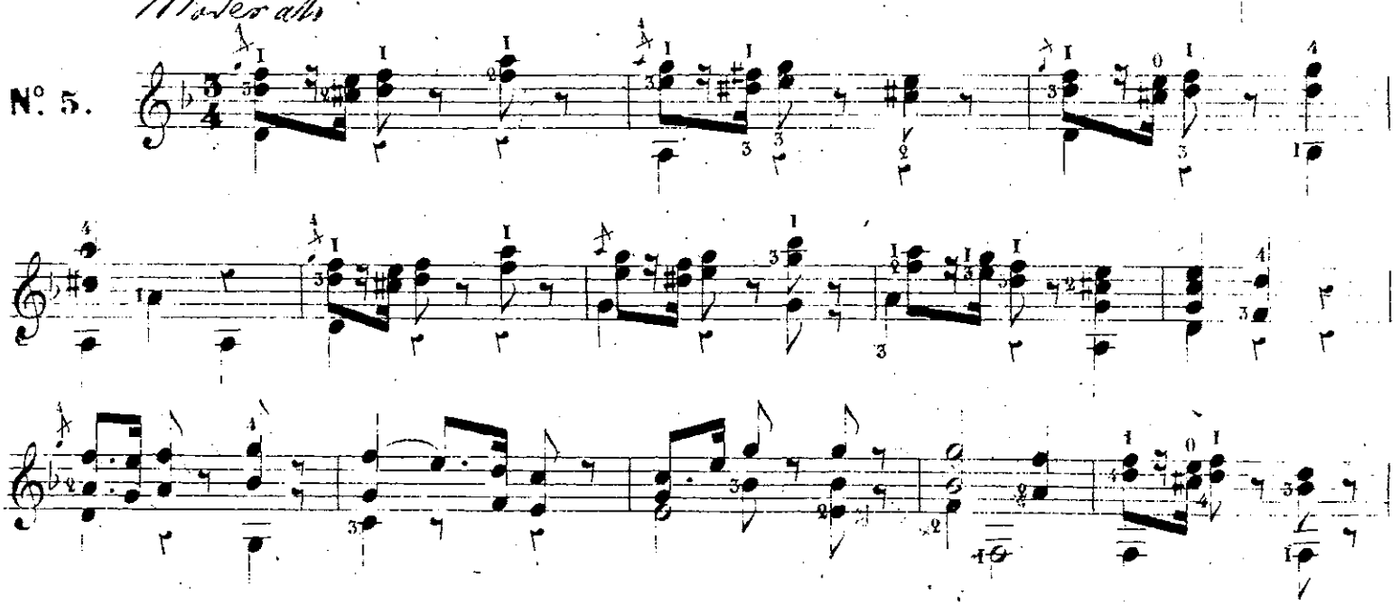
Andantino cantabile.

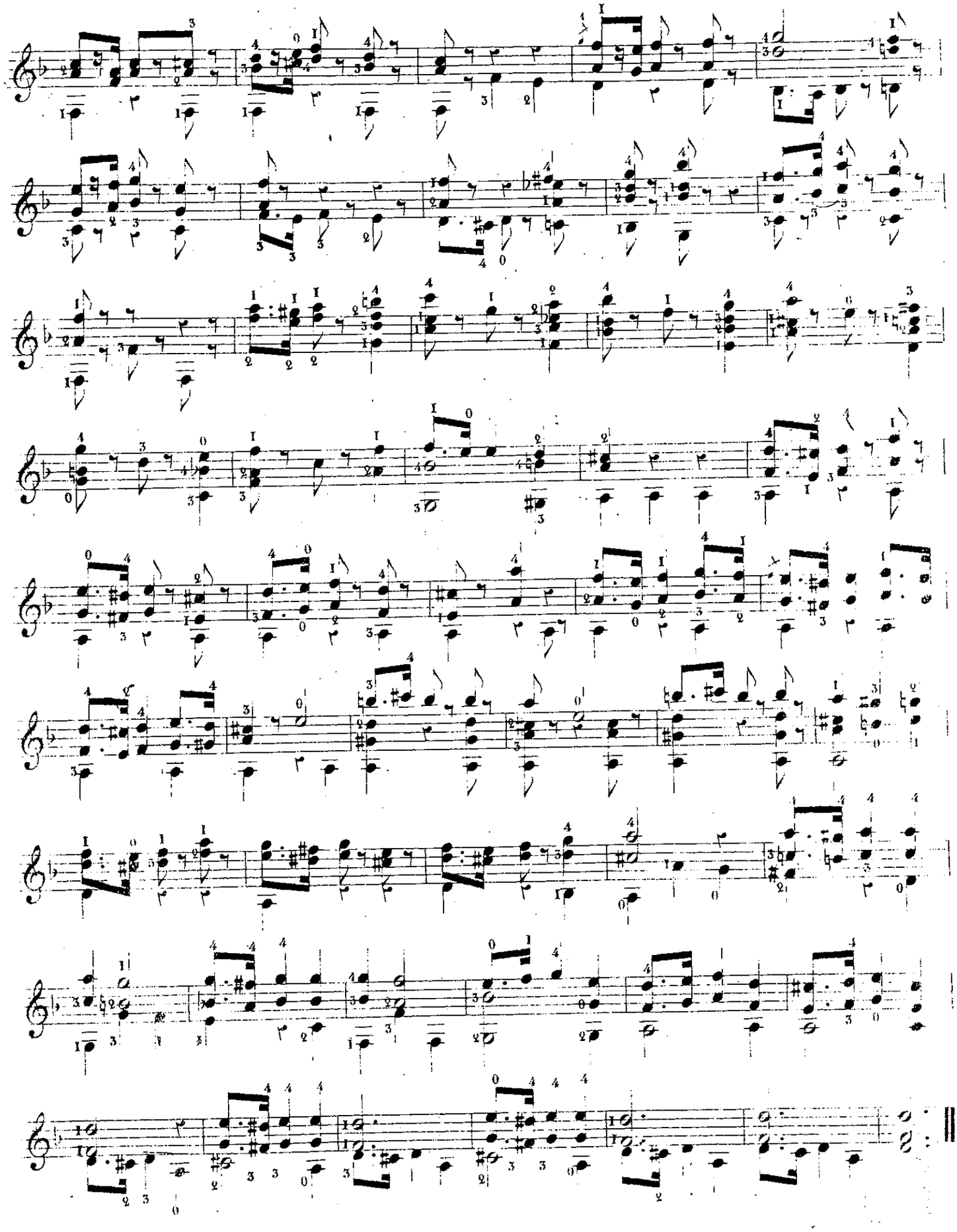
N° 4.



Moderato

N° 5.

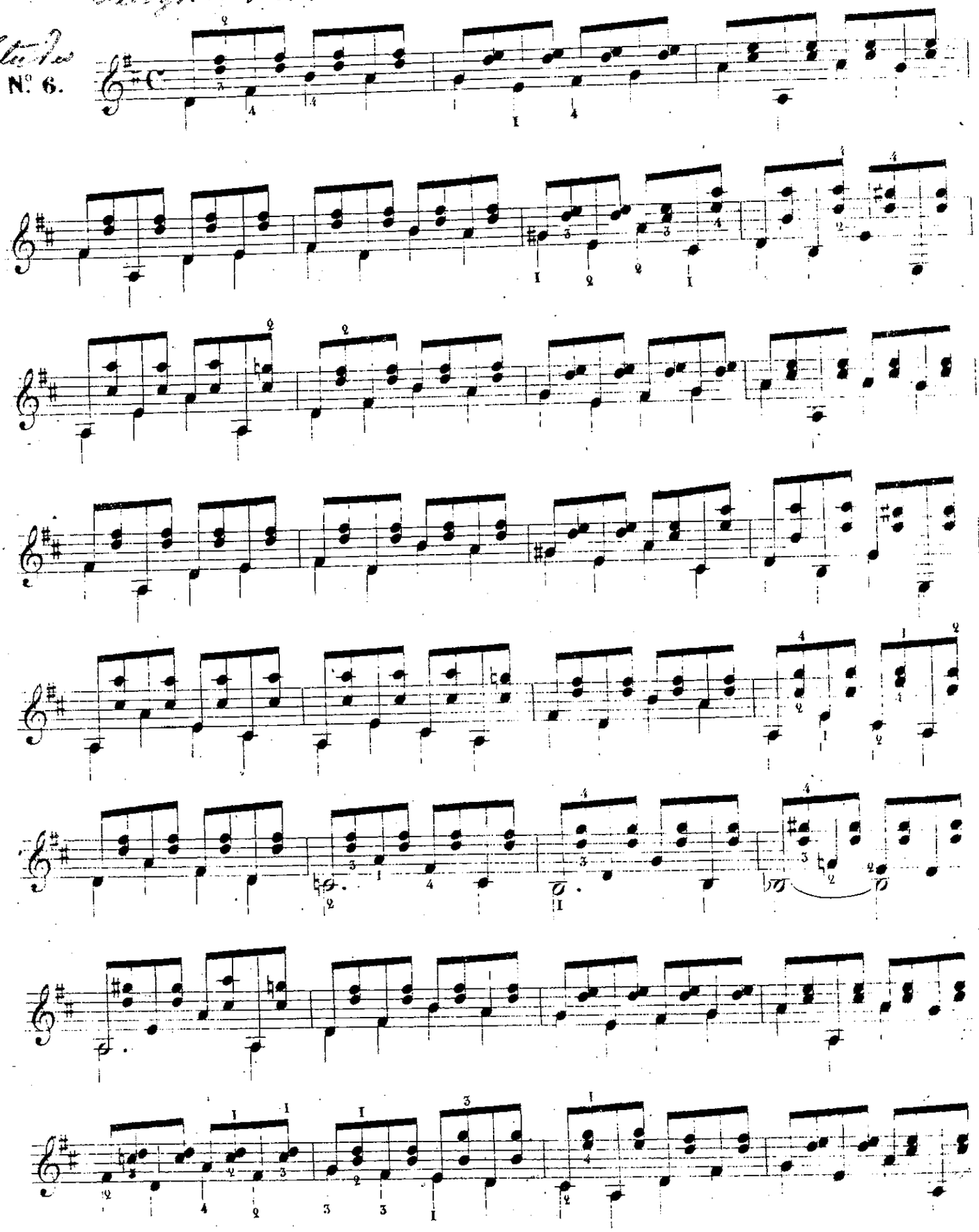


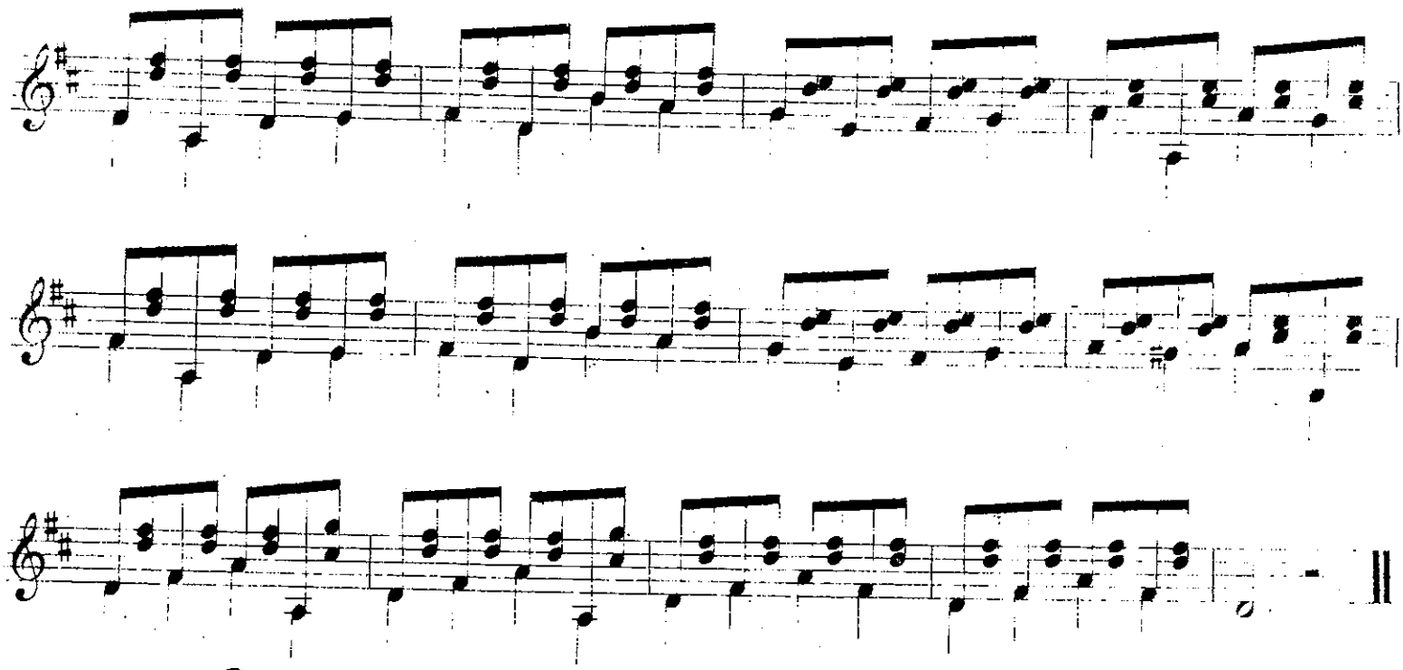


Allegro Moderato.

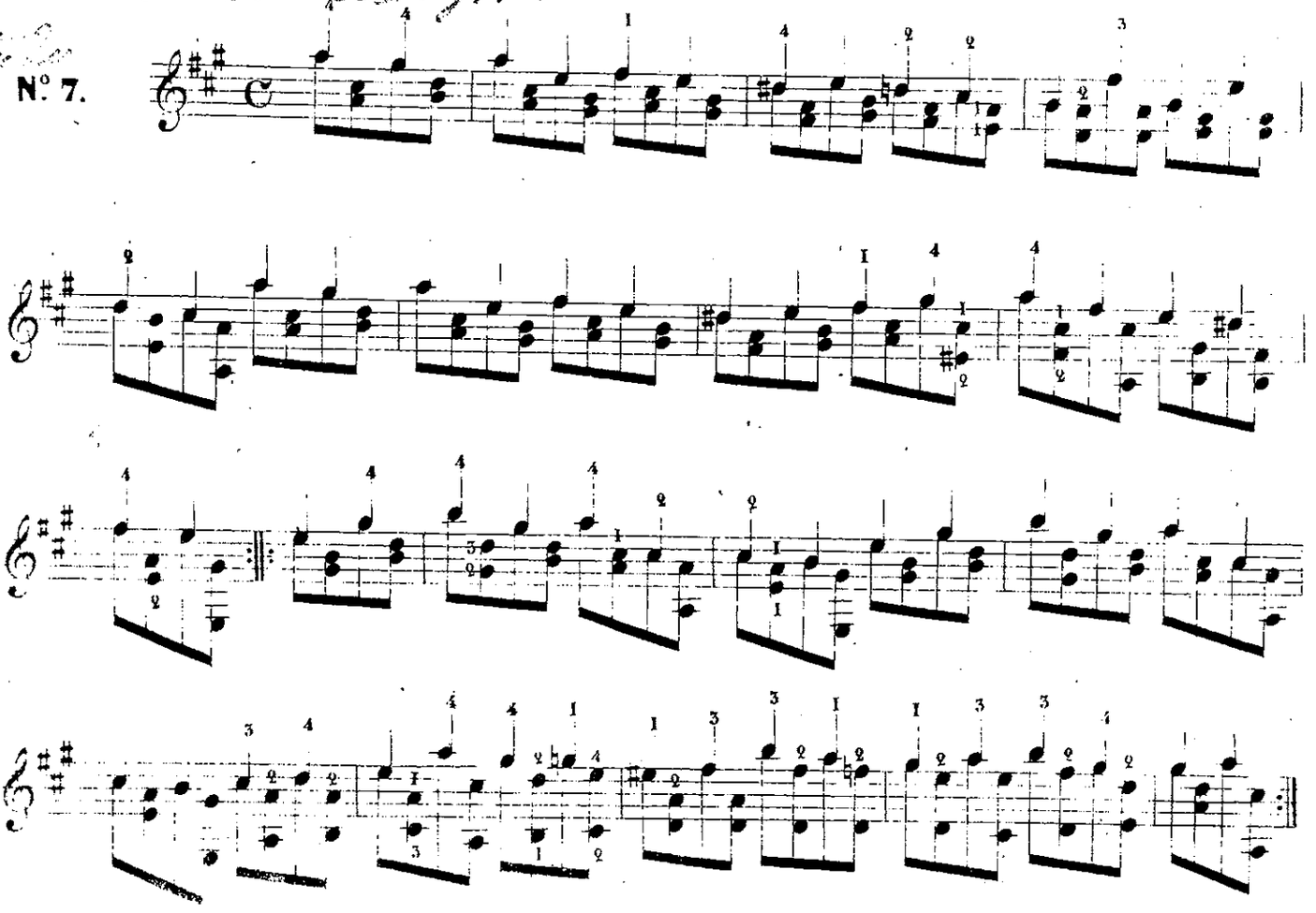
12 Etudes

N.° 6.



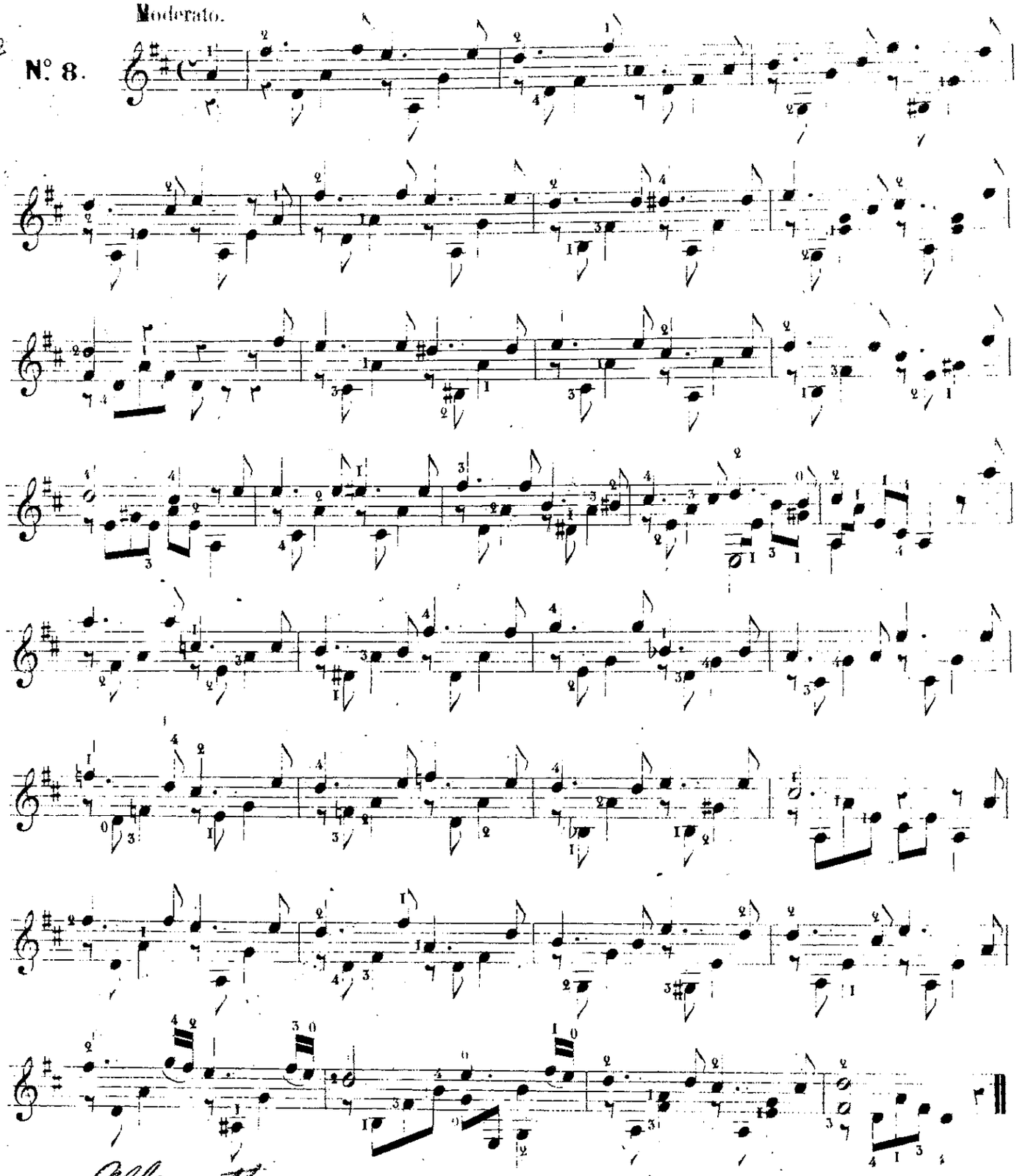


Andante allegro



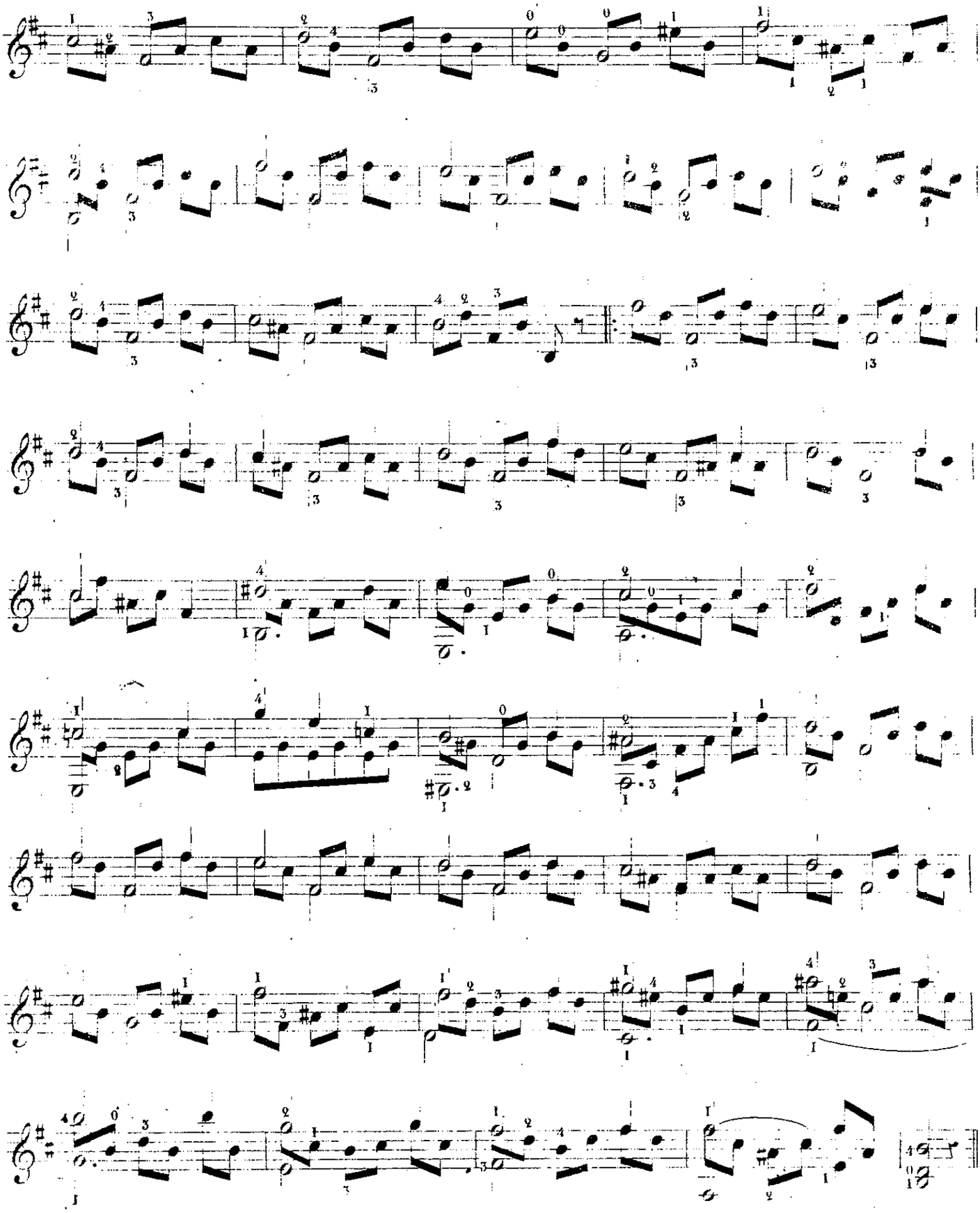
Moderato.

N.° 8.



Allegretto

N.° 9.



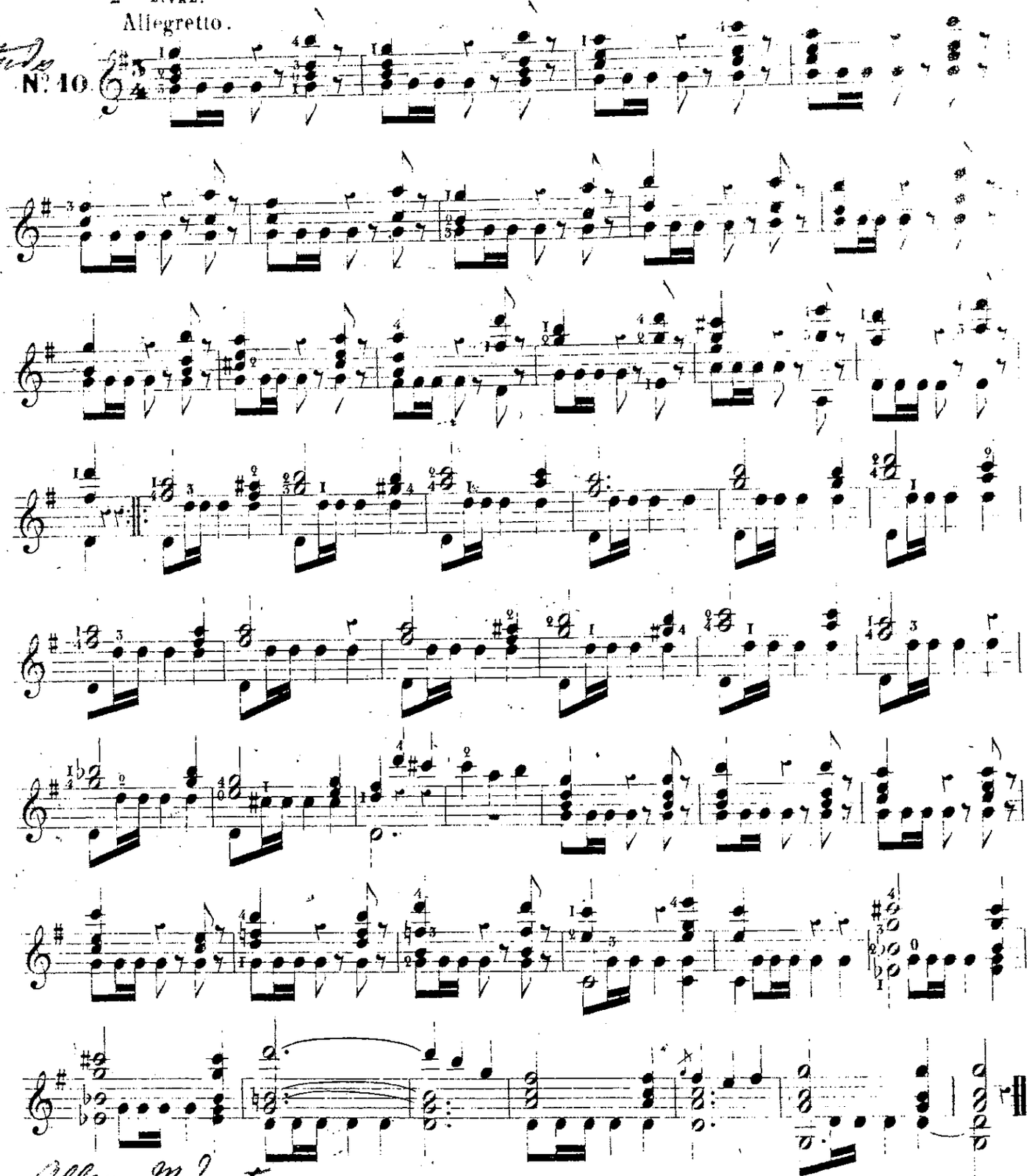
26 ÉTUDES POUR LA GUITARE

Par *Ferdinand* SOR.

2me LIVRE.

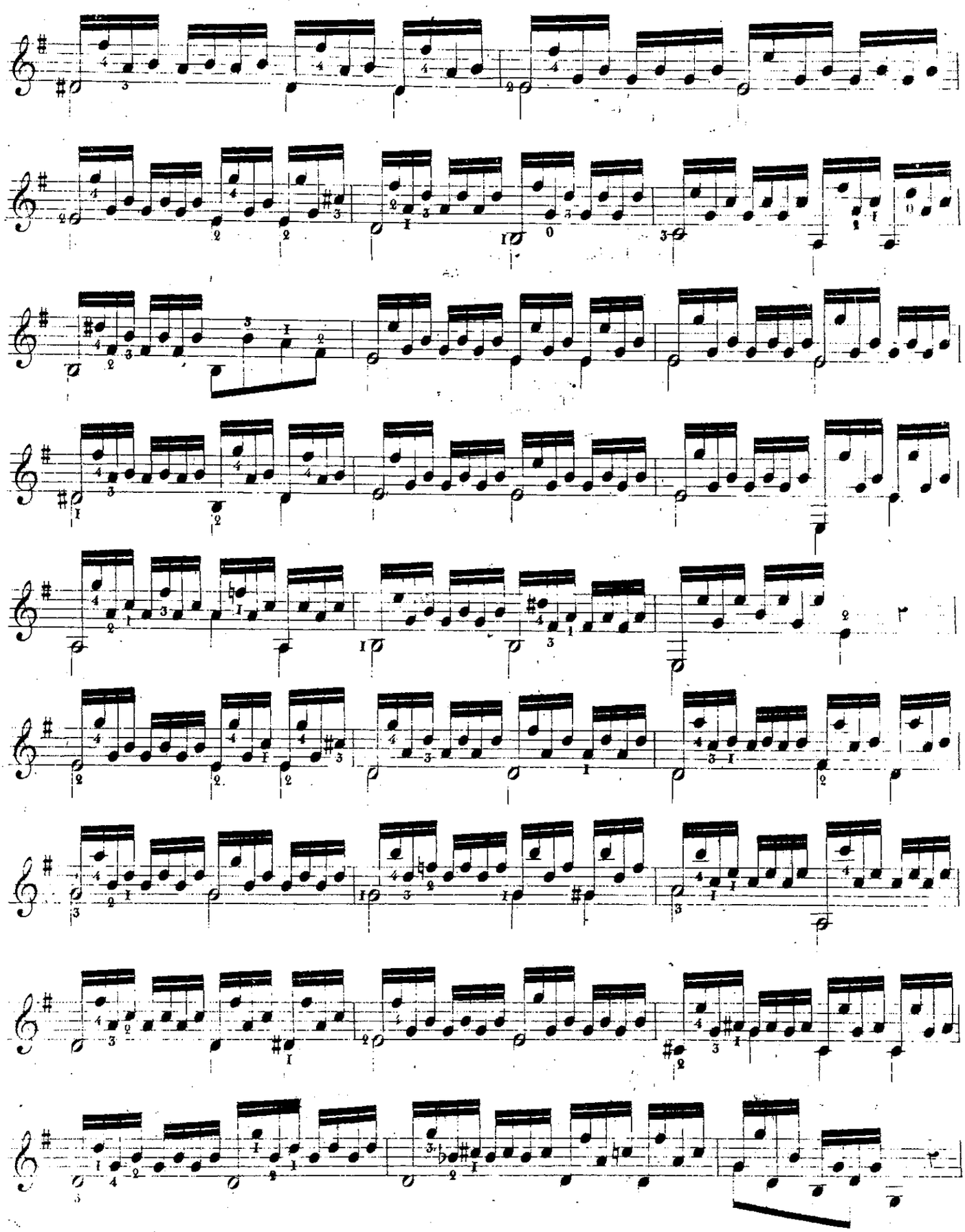
Allegretto.

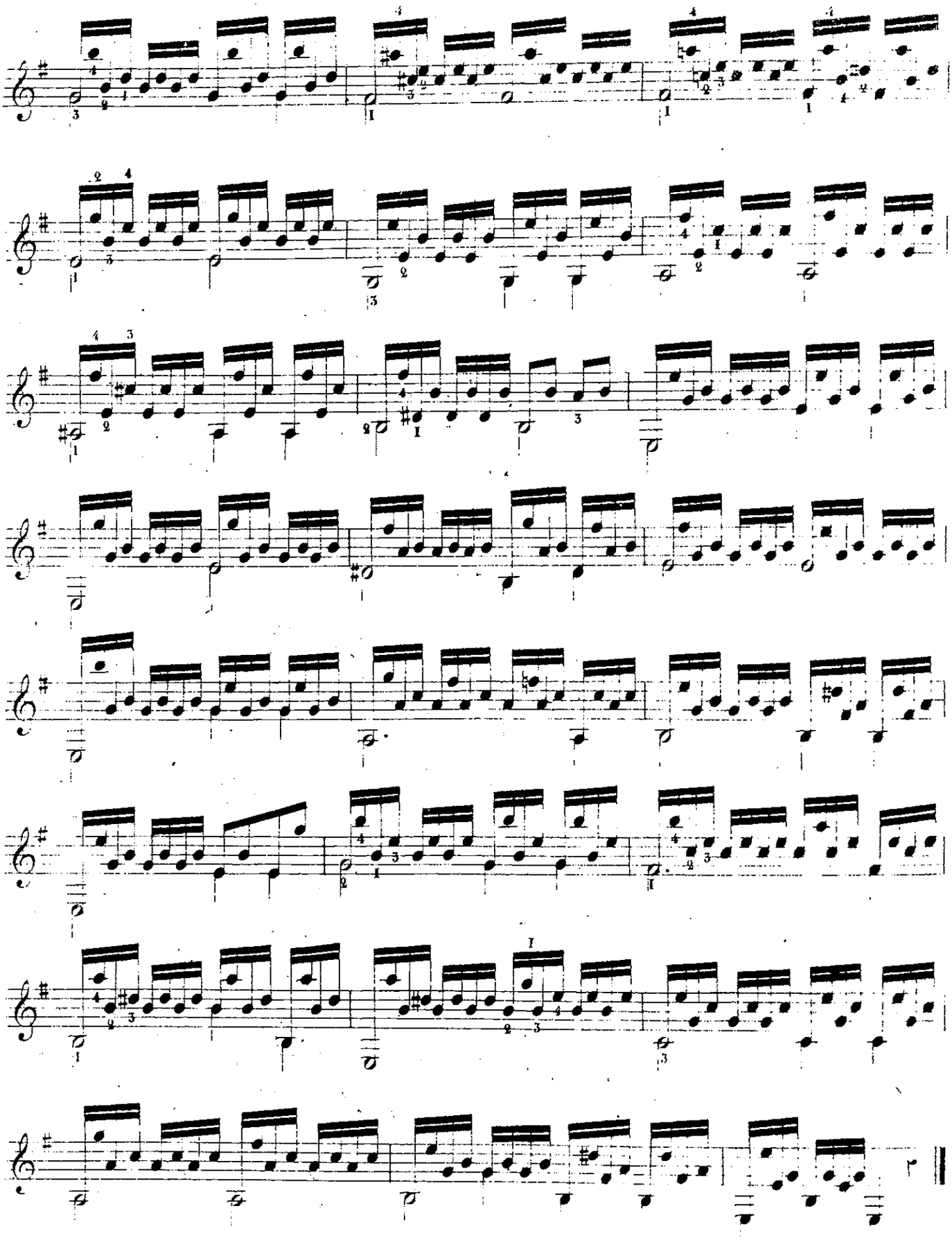
N° 10.



Allegro Moderato.

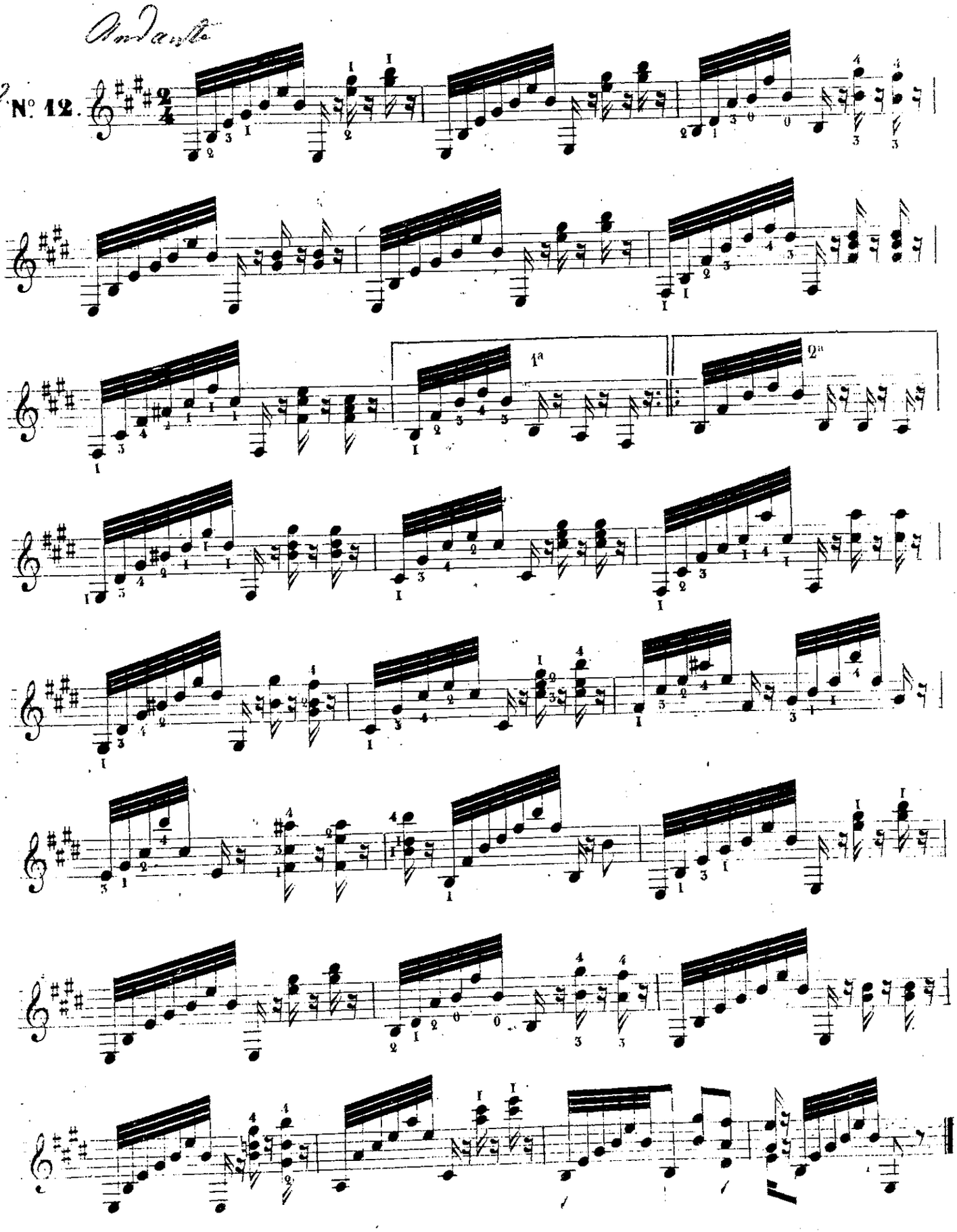
N° 11.





Andante

N° 12.

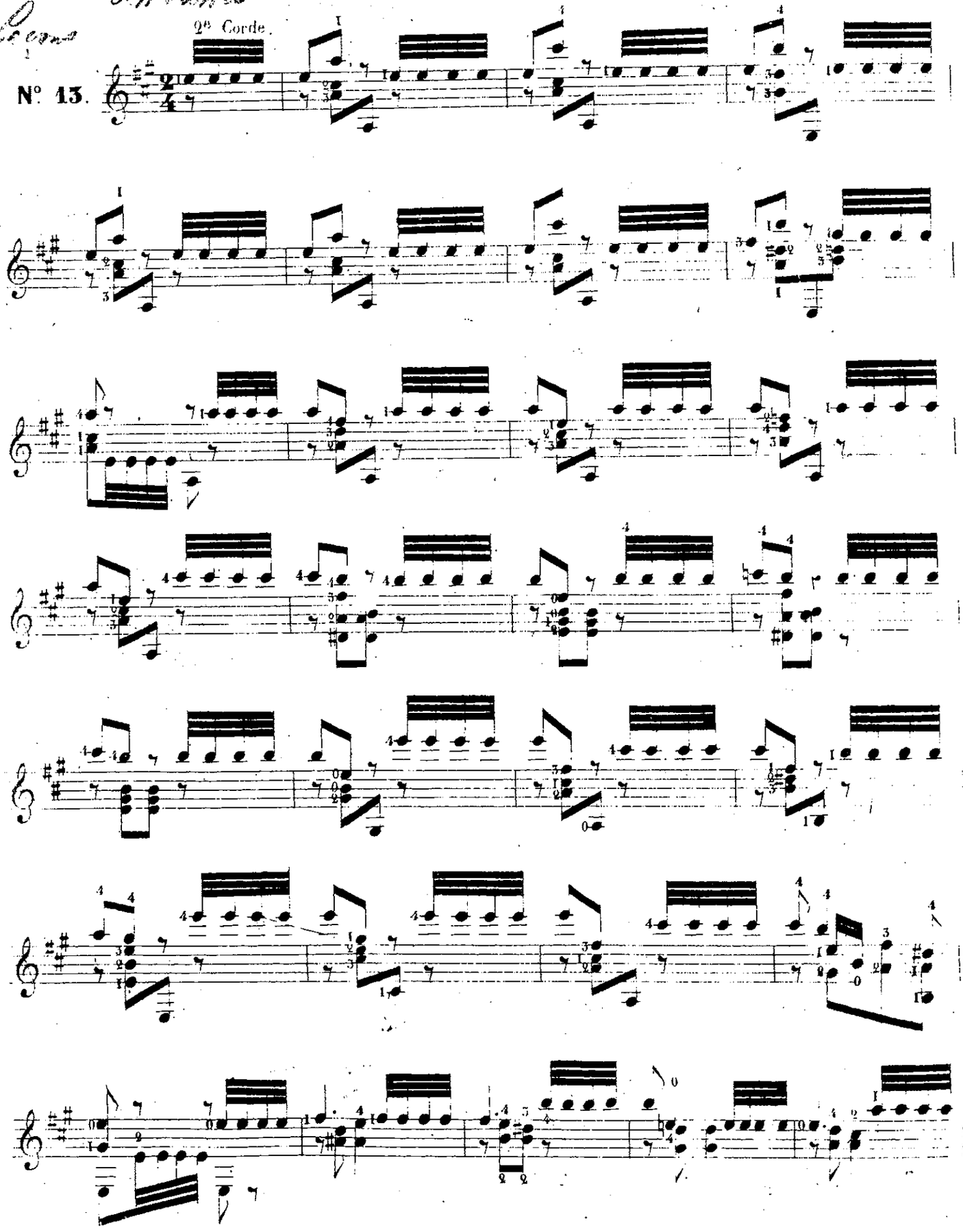


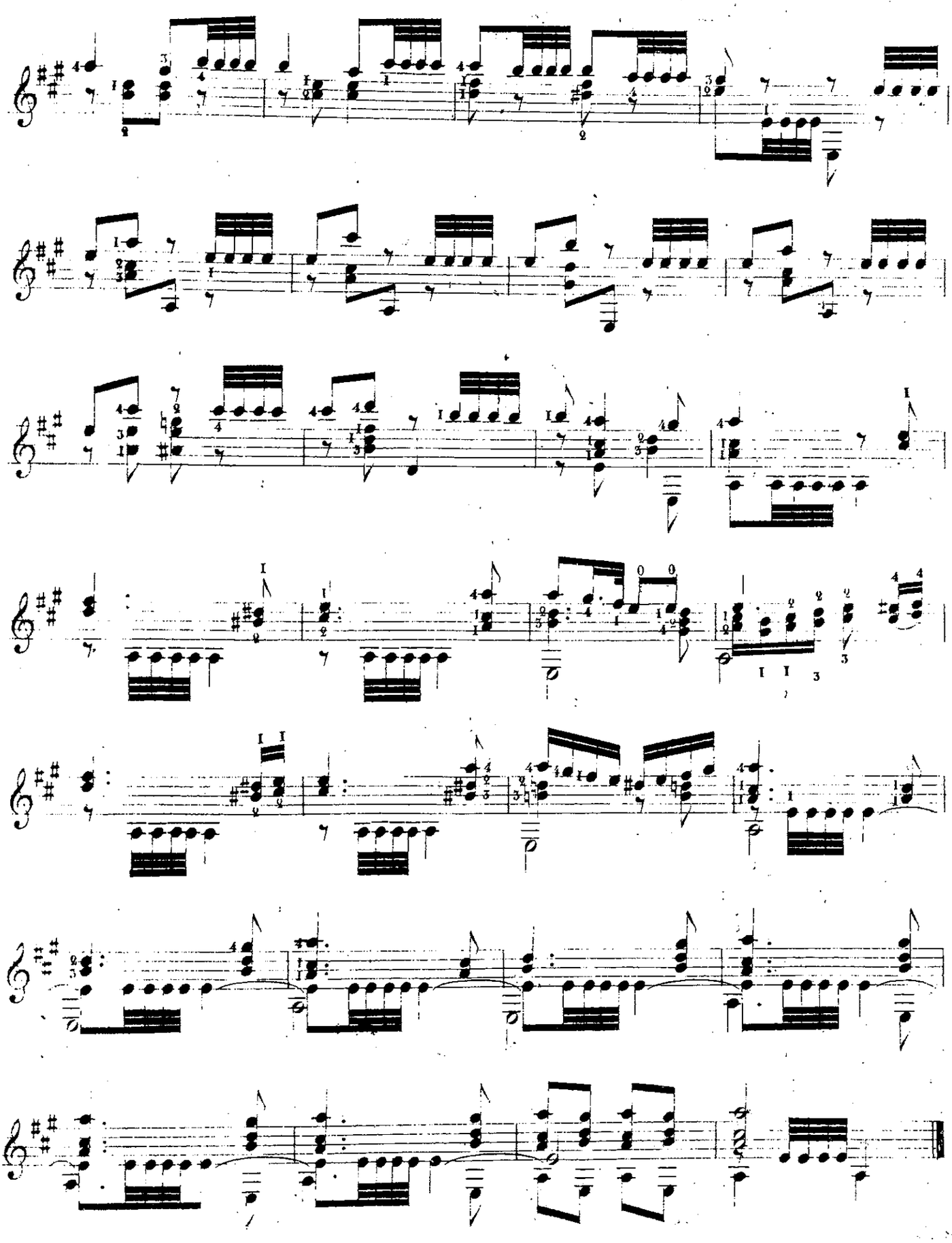
14

Au Talon

2e Corde.

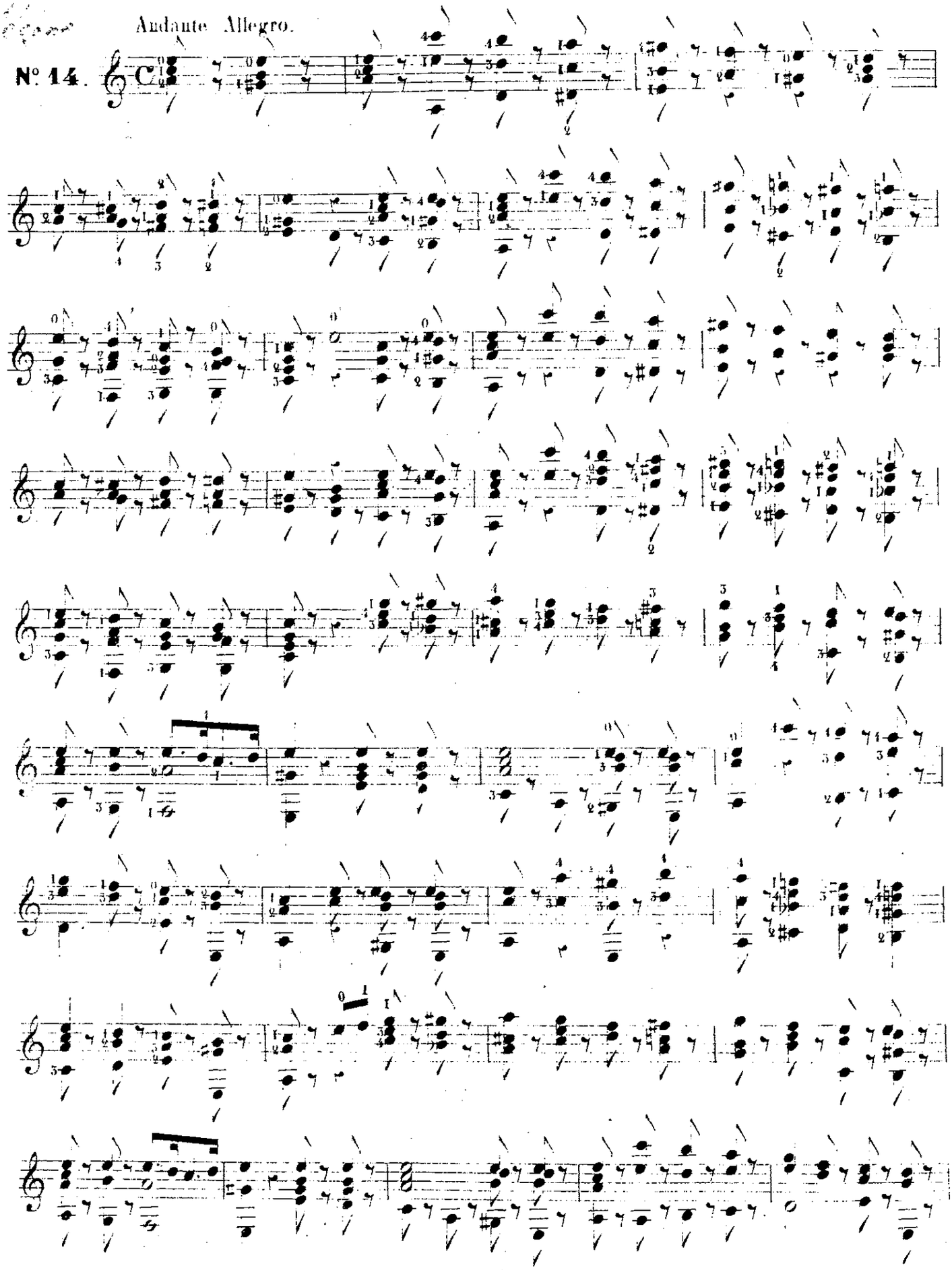
N° 13.

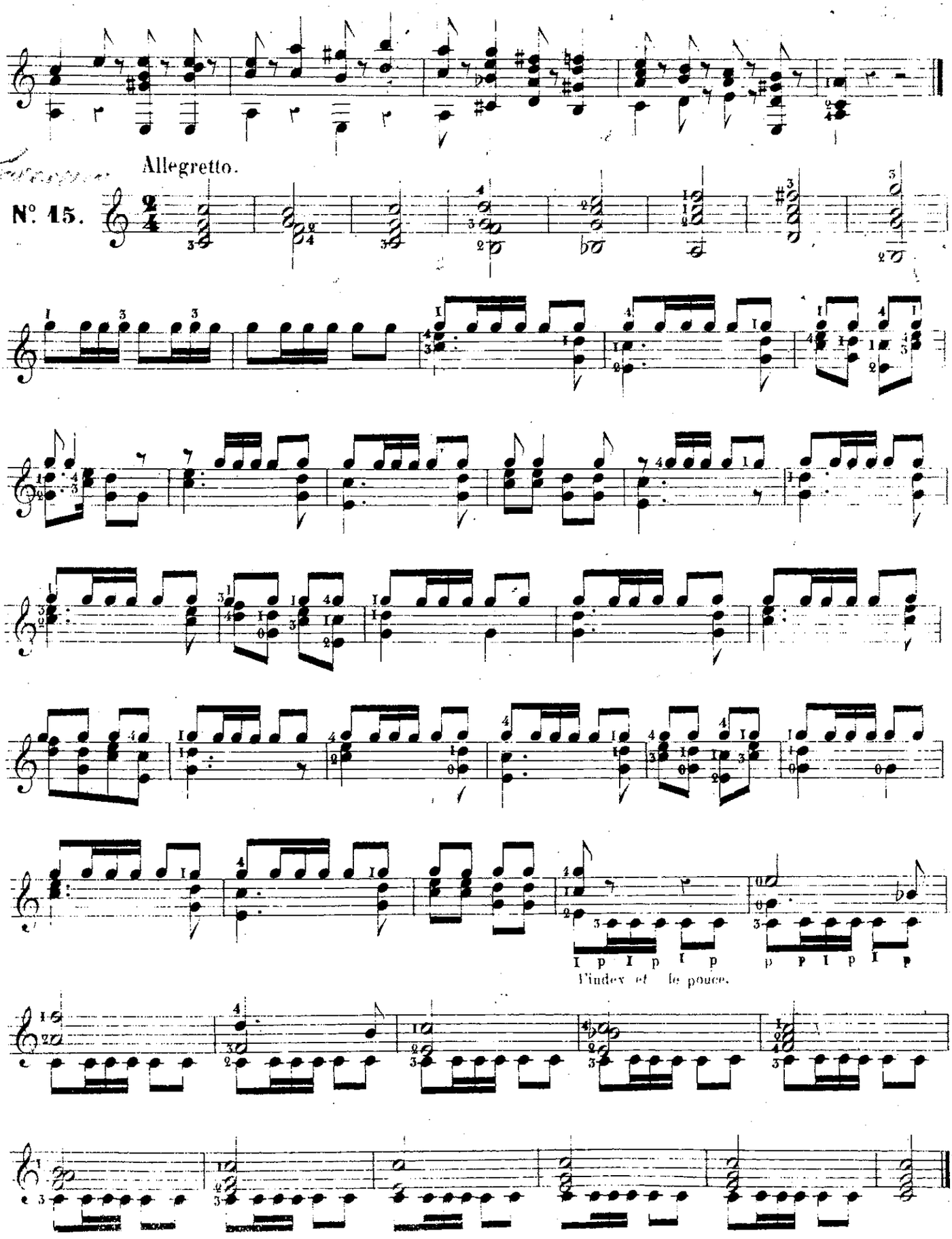




Andante Allegro.

N° 14.




Allegretto.
N°. 15.
I p I p I p
p p I p I p
l'index et le pouce.

Par *Ferdinand* SOR.

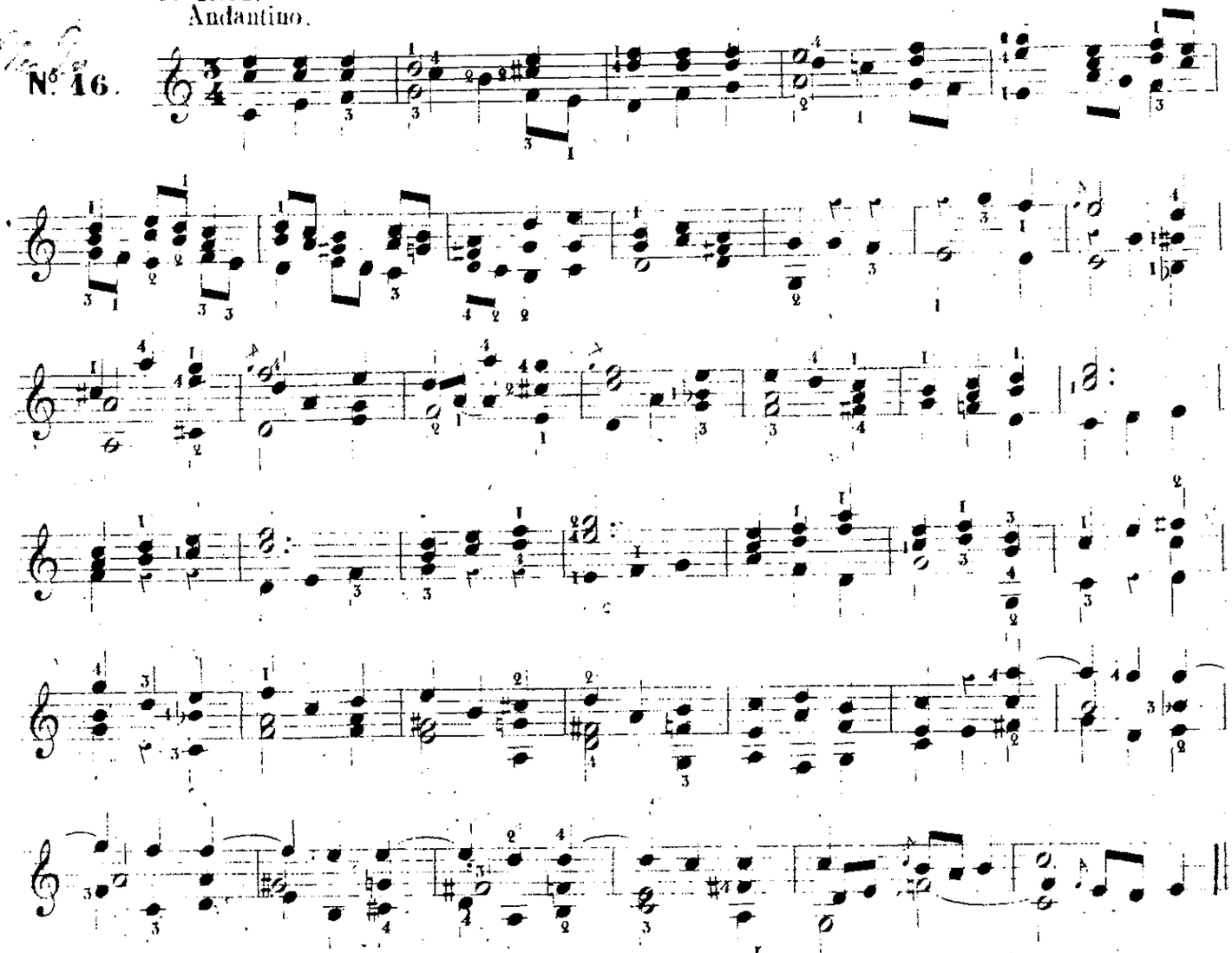
3me LIVRE.

26 ÉTUDES POUR LA GUITARE.

Revues classées et doigtées d'après les traditions de l'Auteur par N. COSTE.

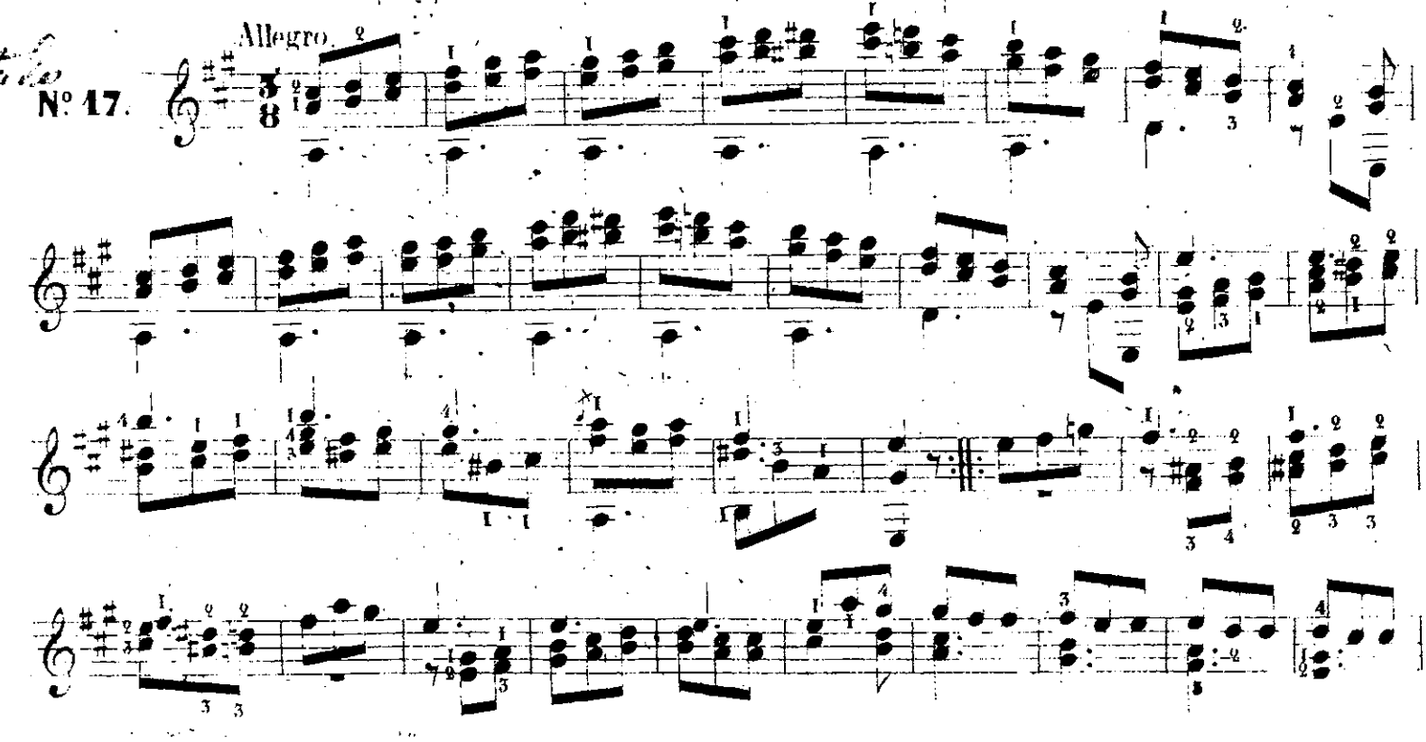
Andantino.

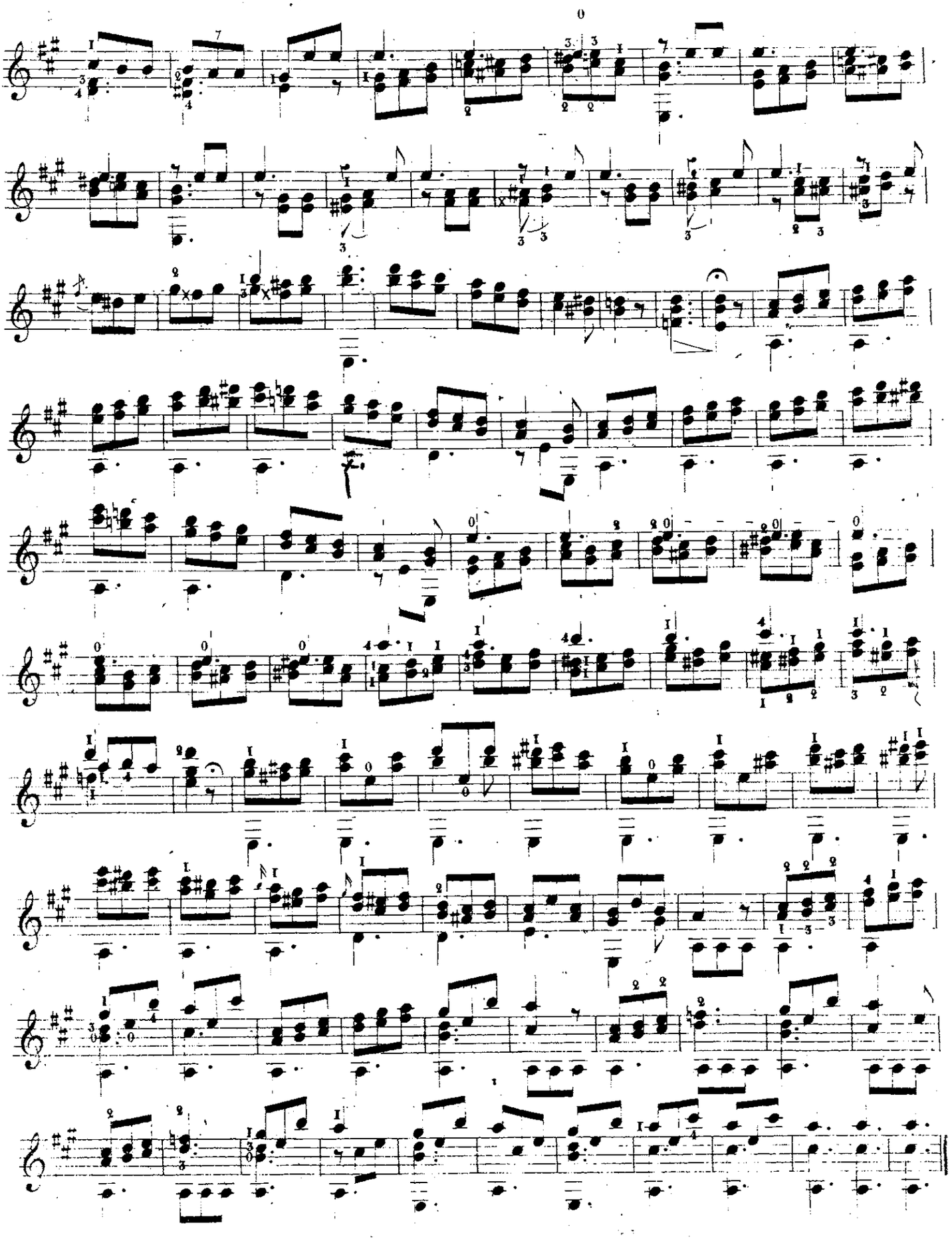
N° 16.



Allegro.

N° 17.

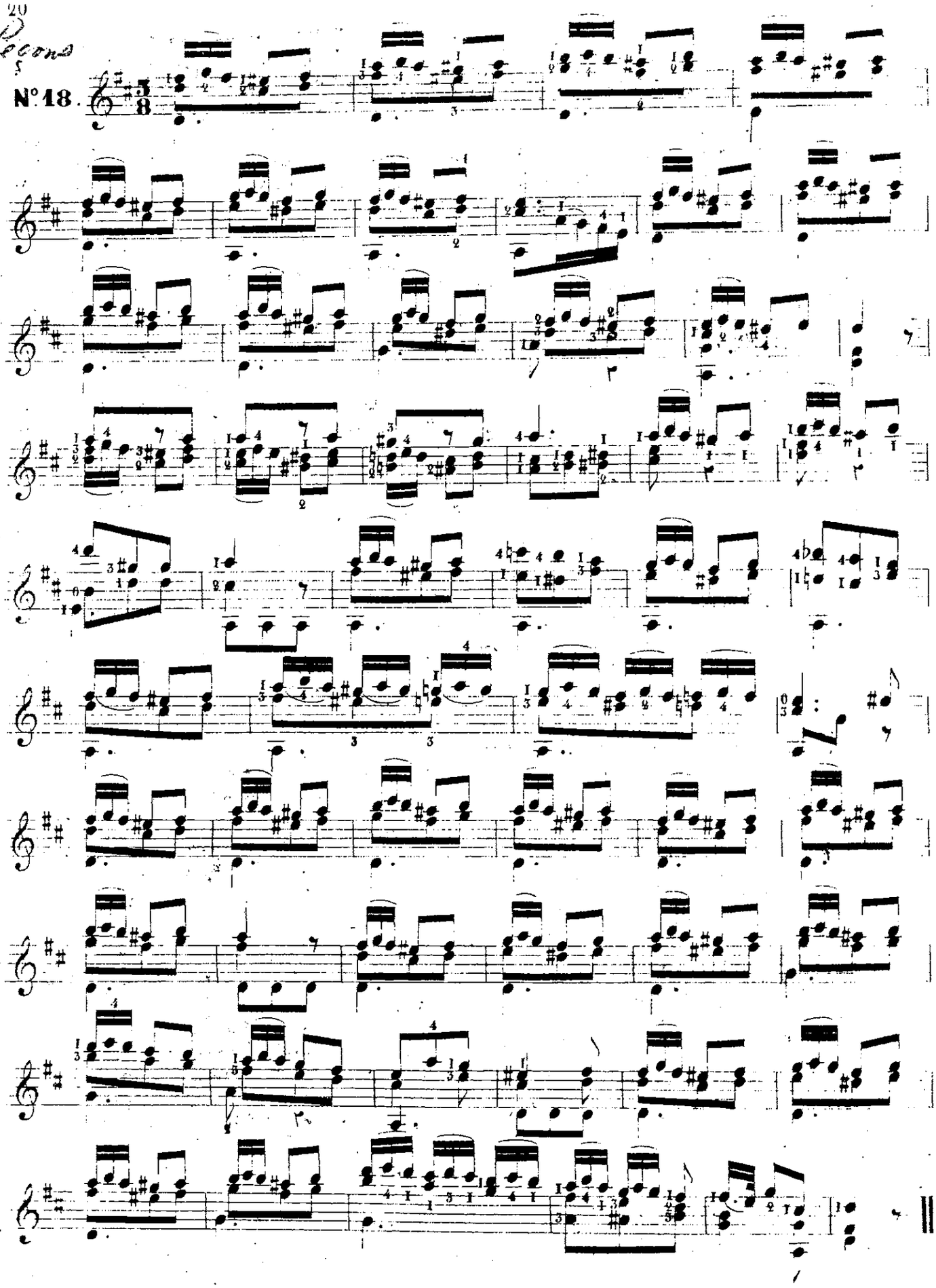




24 Lecons

5

N°18.

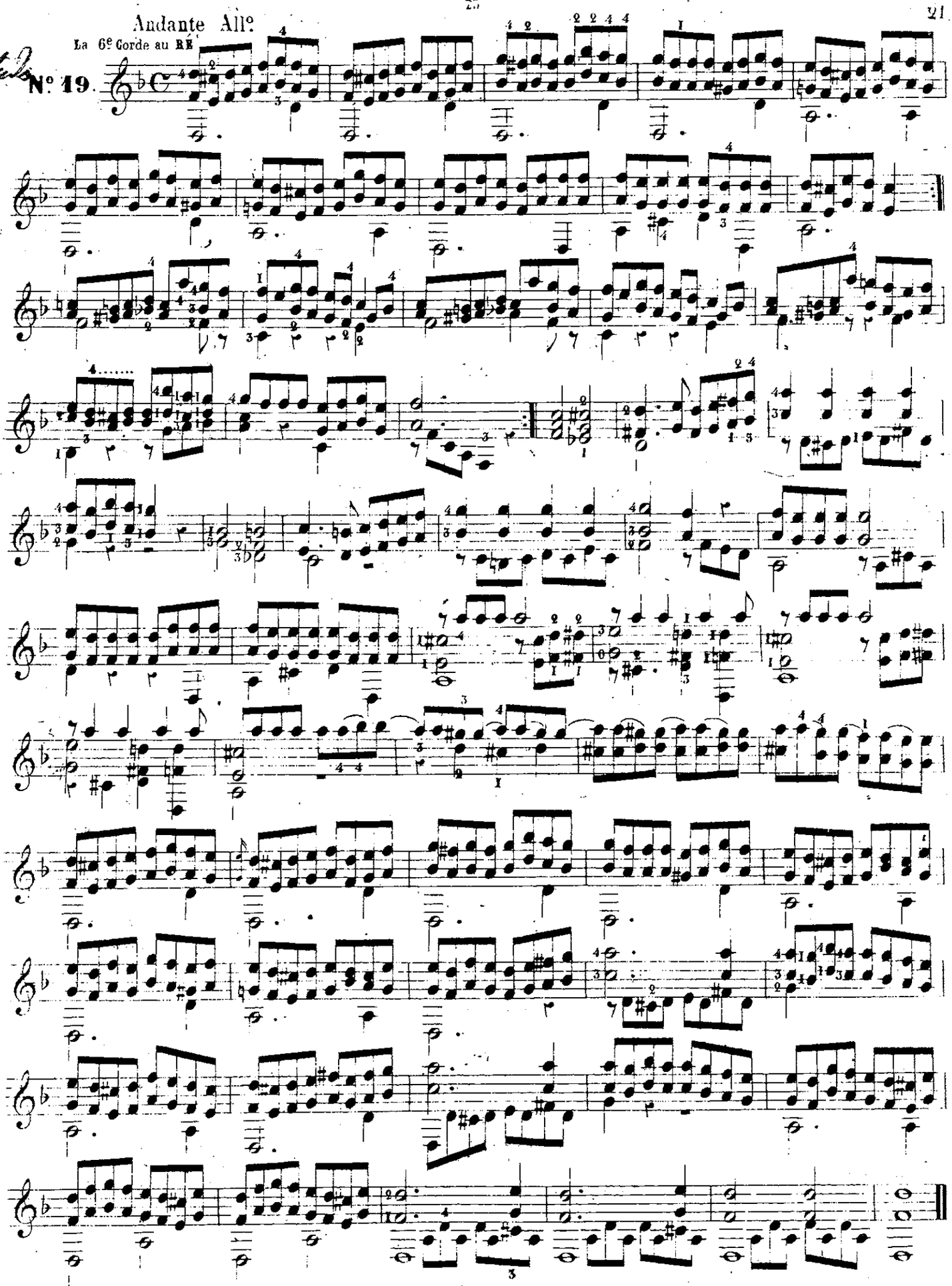


12 Etudes
N° 9

Andante All°

La 6e Corde au RÉ

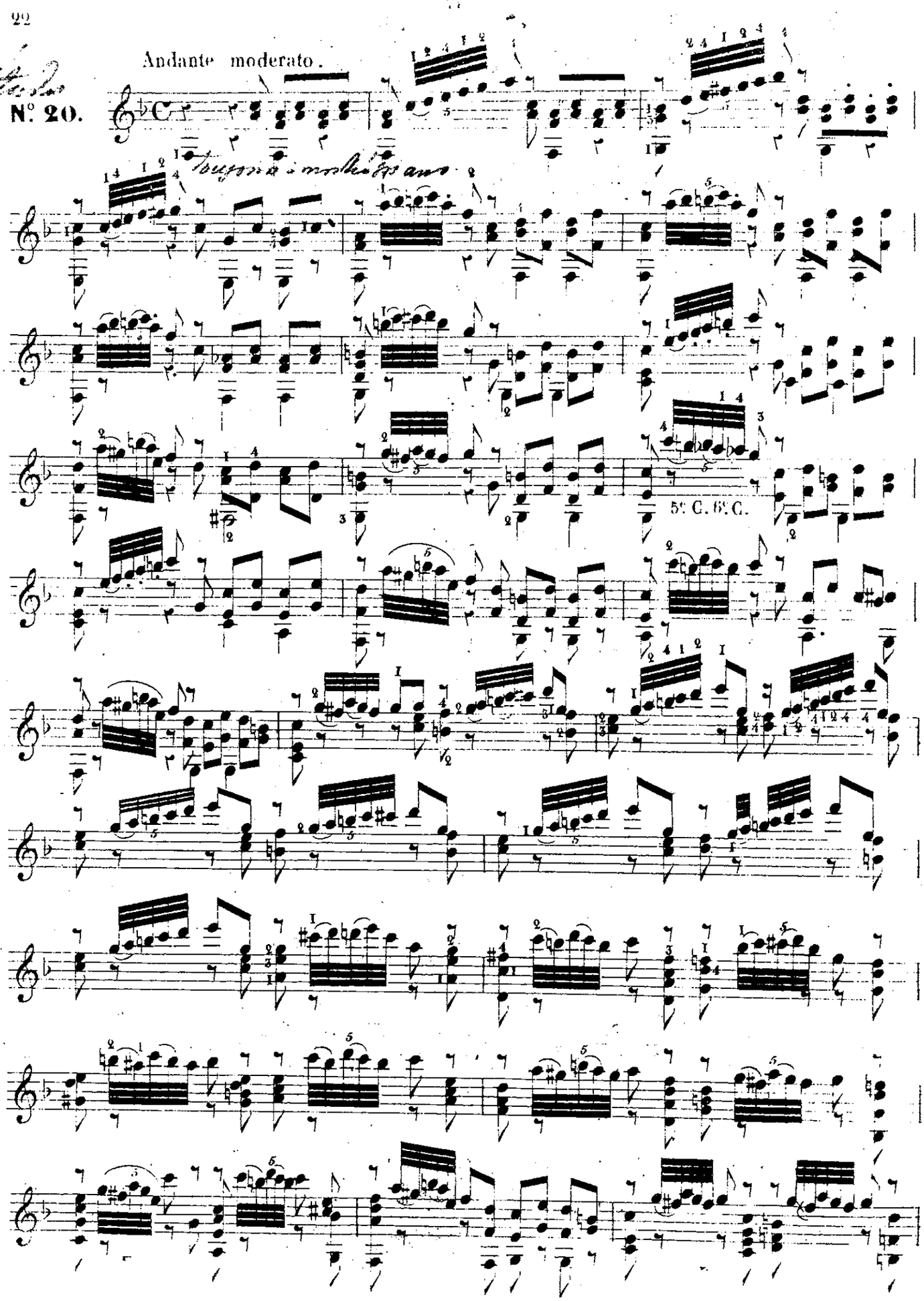
N° 19.

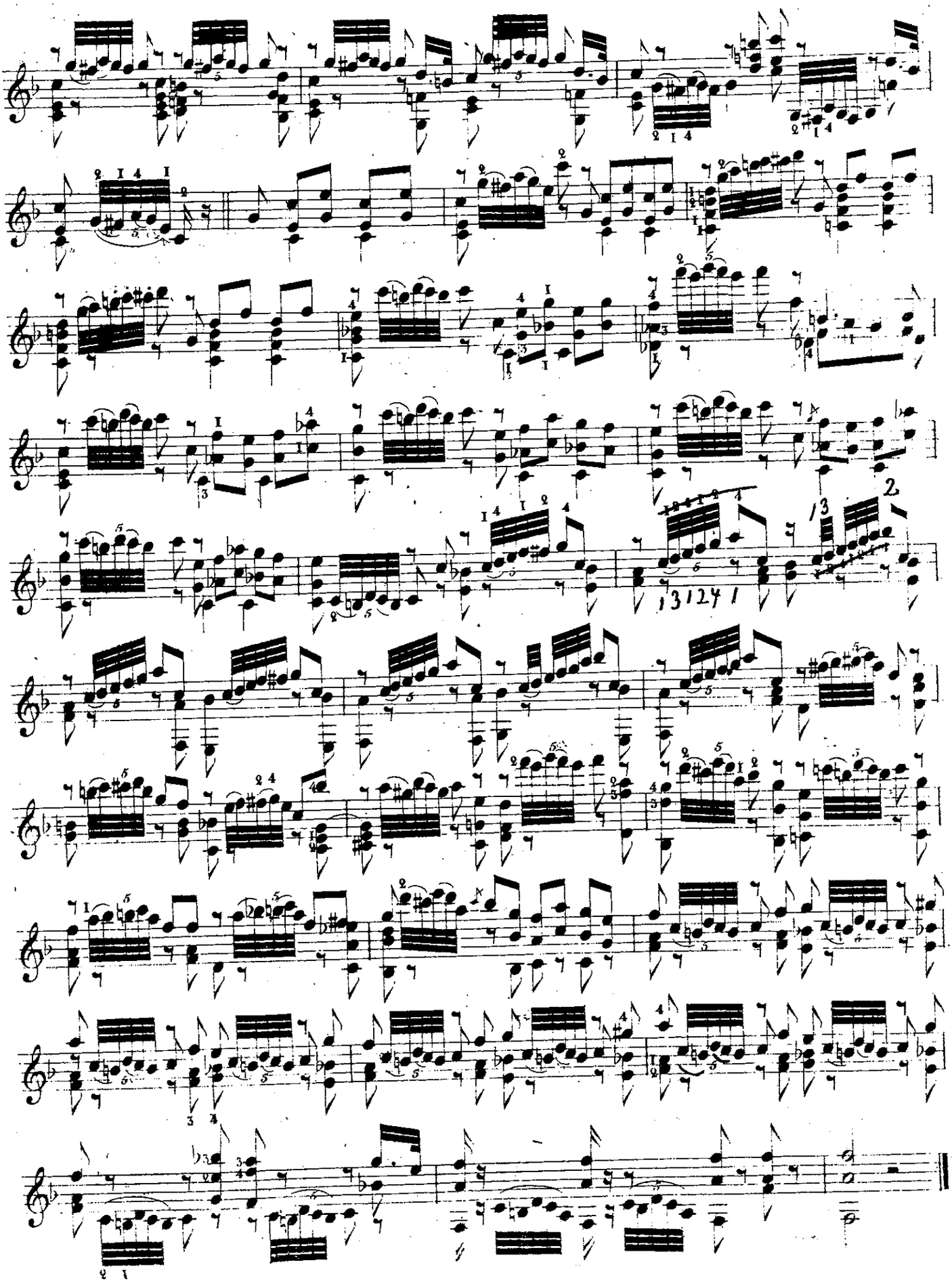


12 Etudes
14

N°. 20.

Andante moderato.

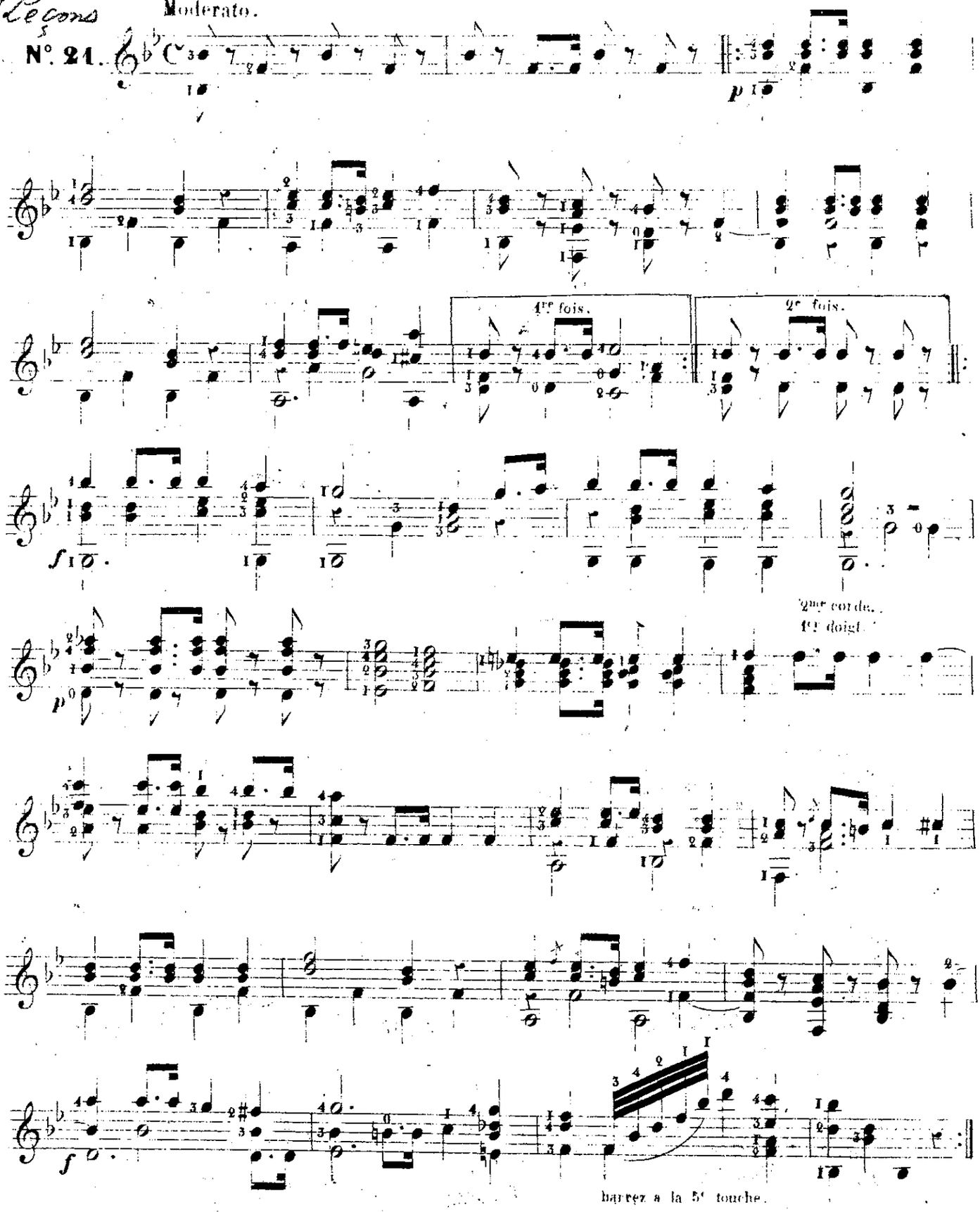



13124 1

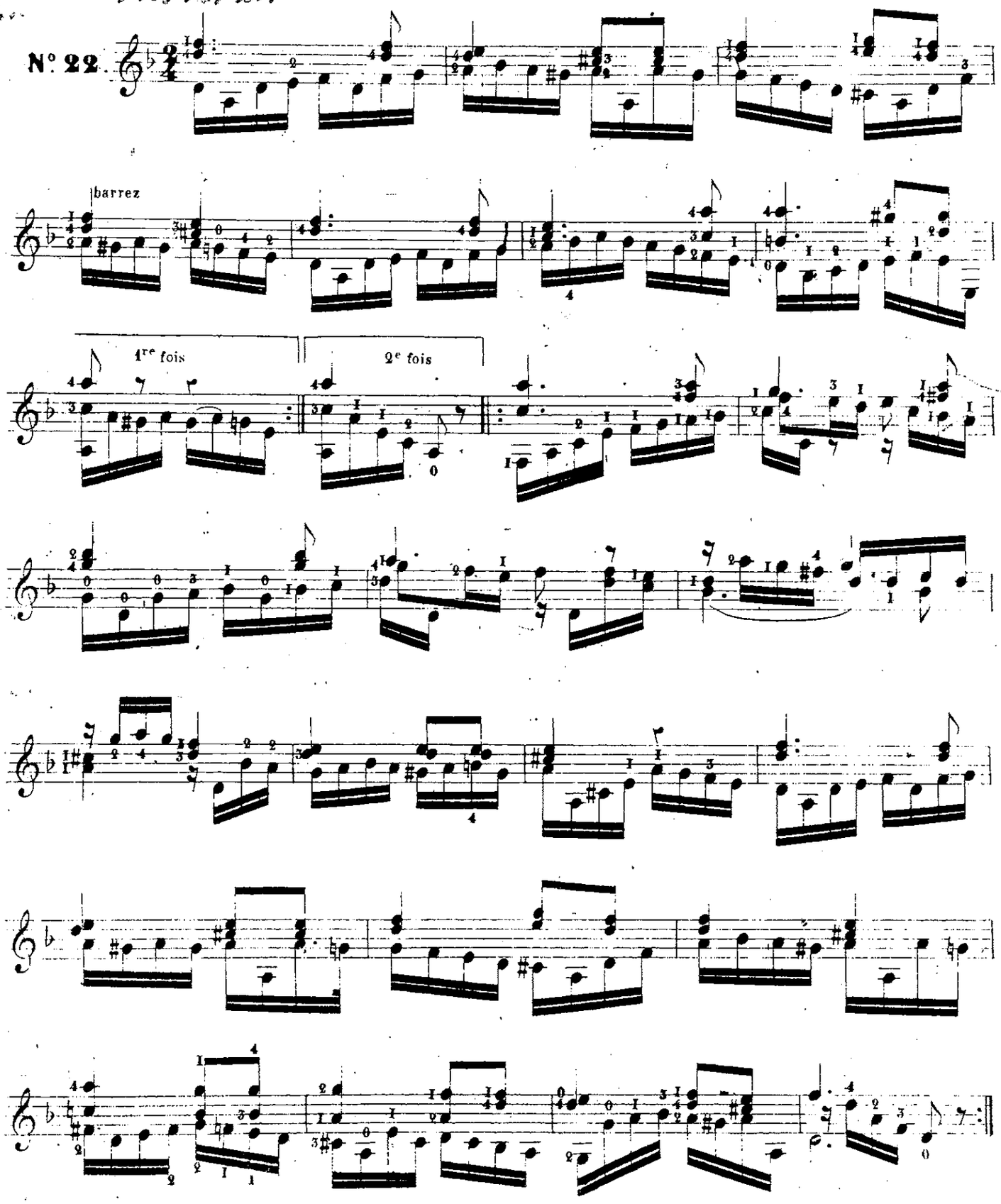
Tempo di marcia.

Moderato.

N°. 21.



N° 22.



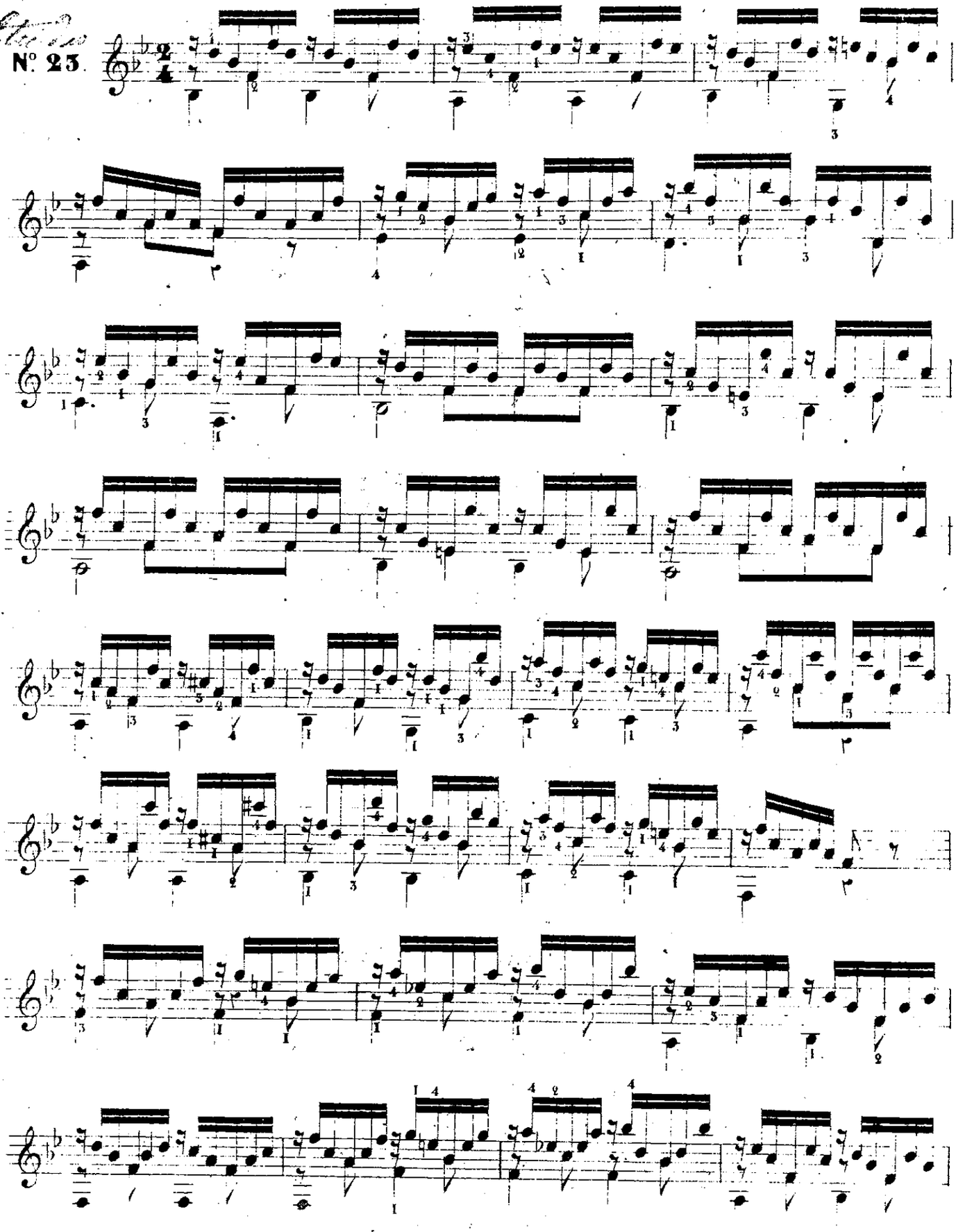
26 ÉTUDES POUR LA GUITARE.

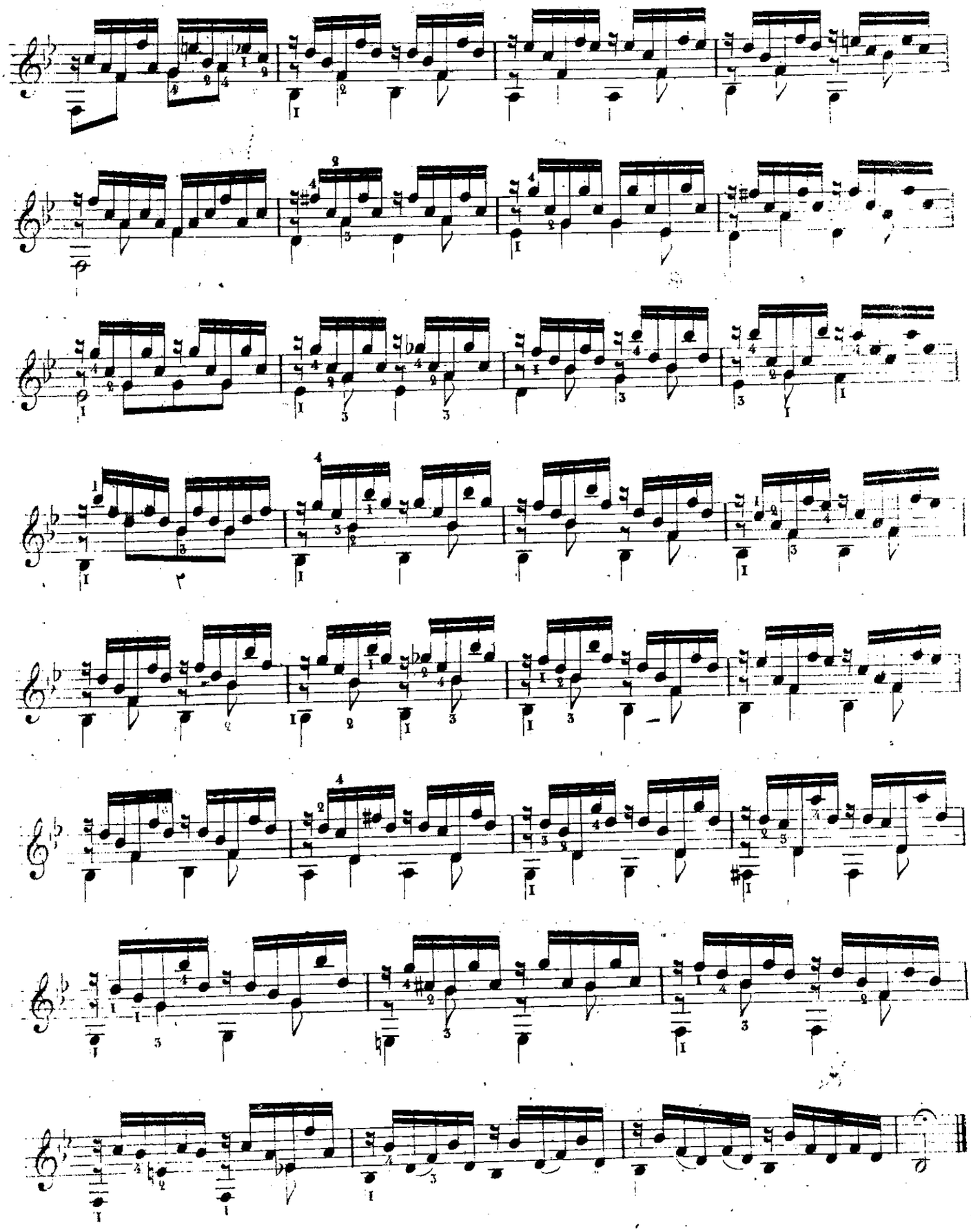
Par *Ferdinand* SOR.
4me LIVRE.

Revues classées et doigtées d'après les traditions de l'auteur par N. COSTE.

12 Etudes
: 13

N° 23.

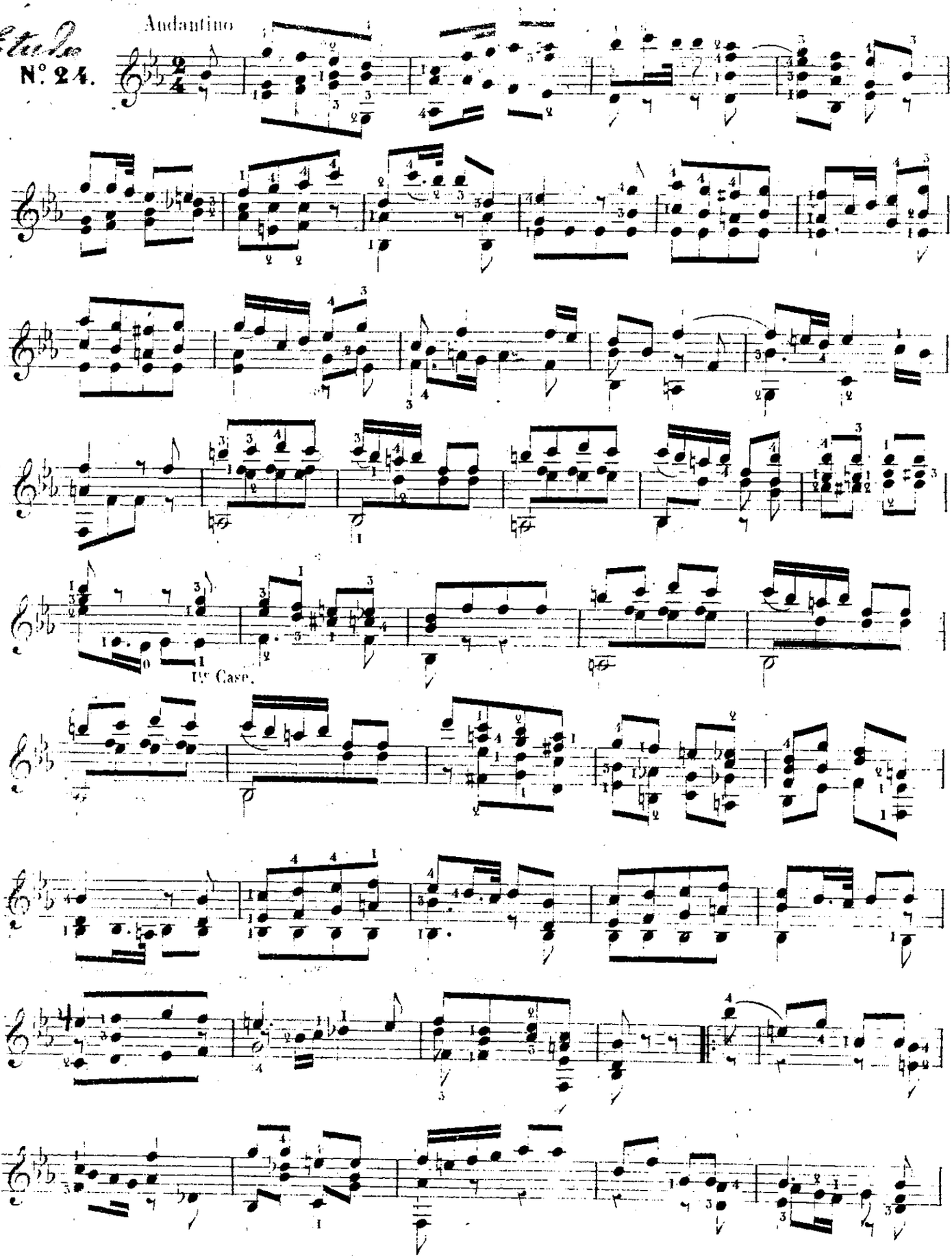


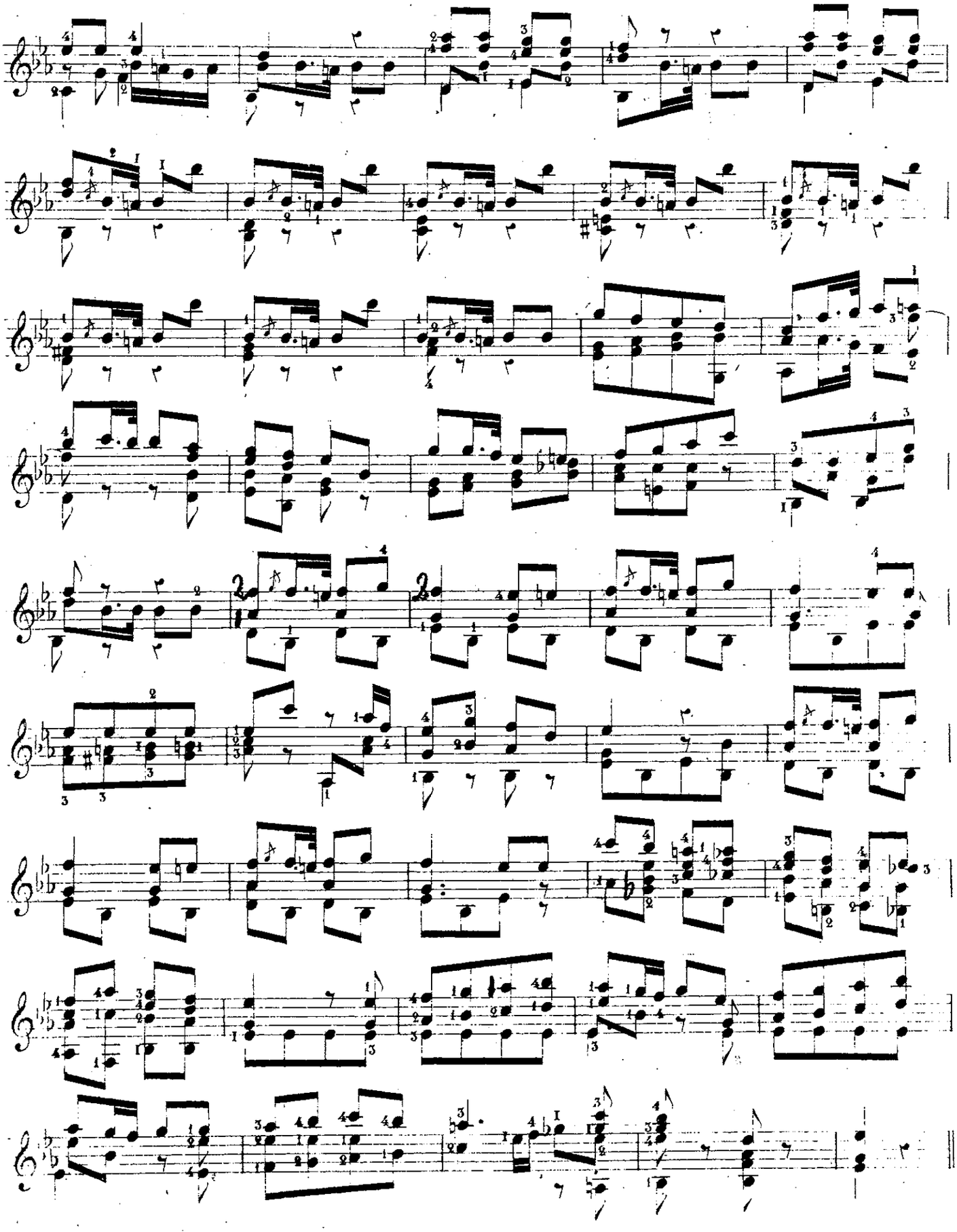


9, 12 Etudes
= 22.

N°. 24.

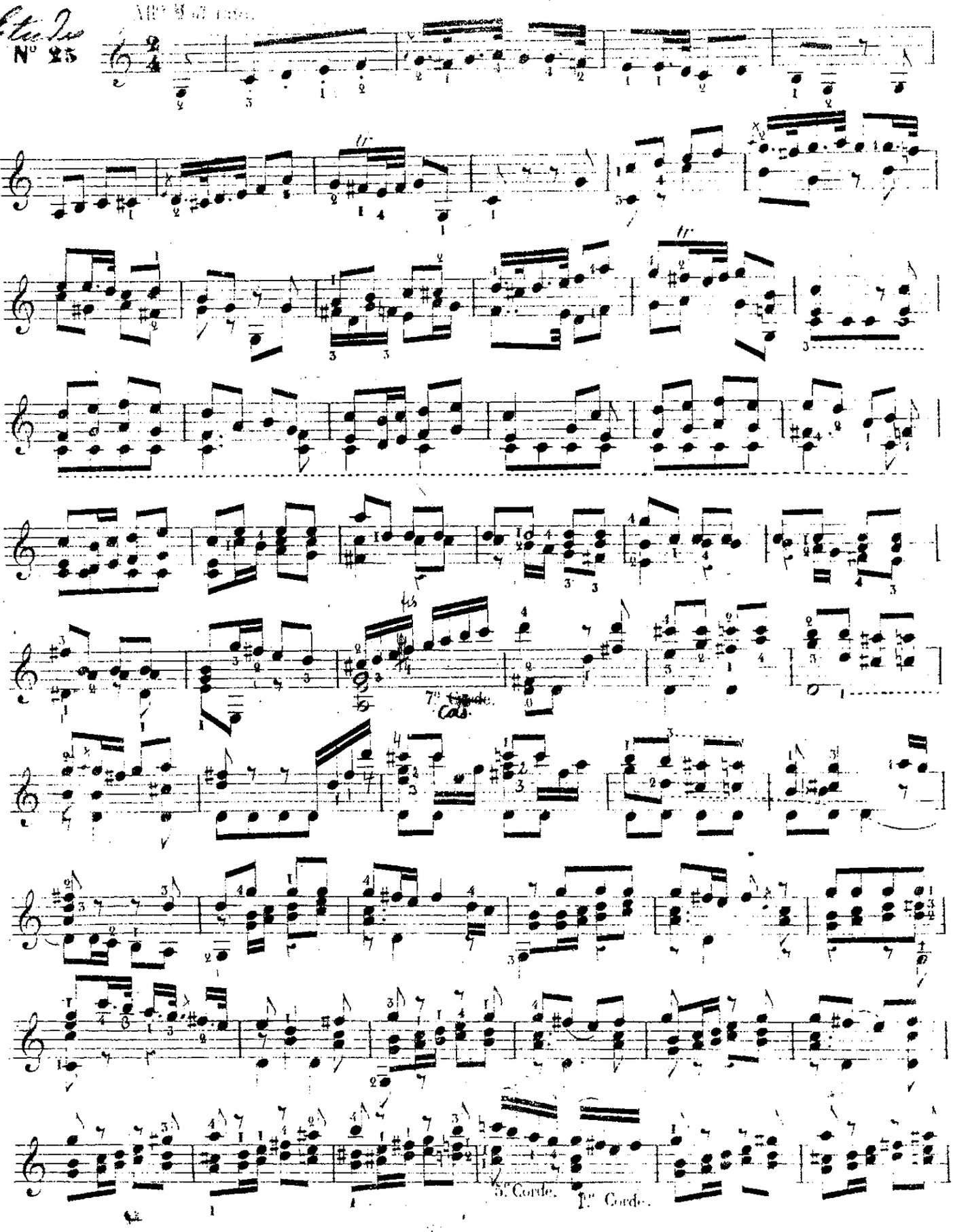
Andantino

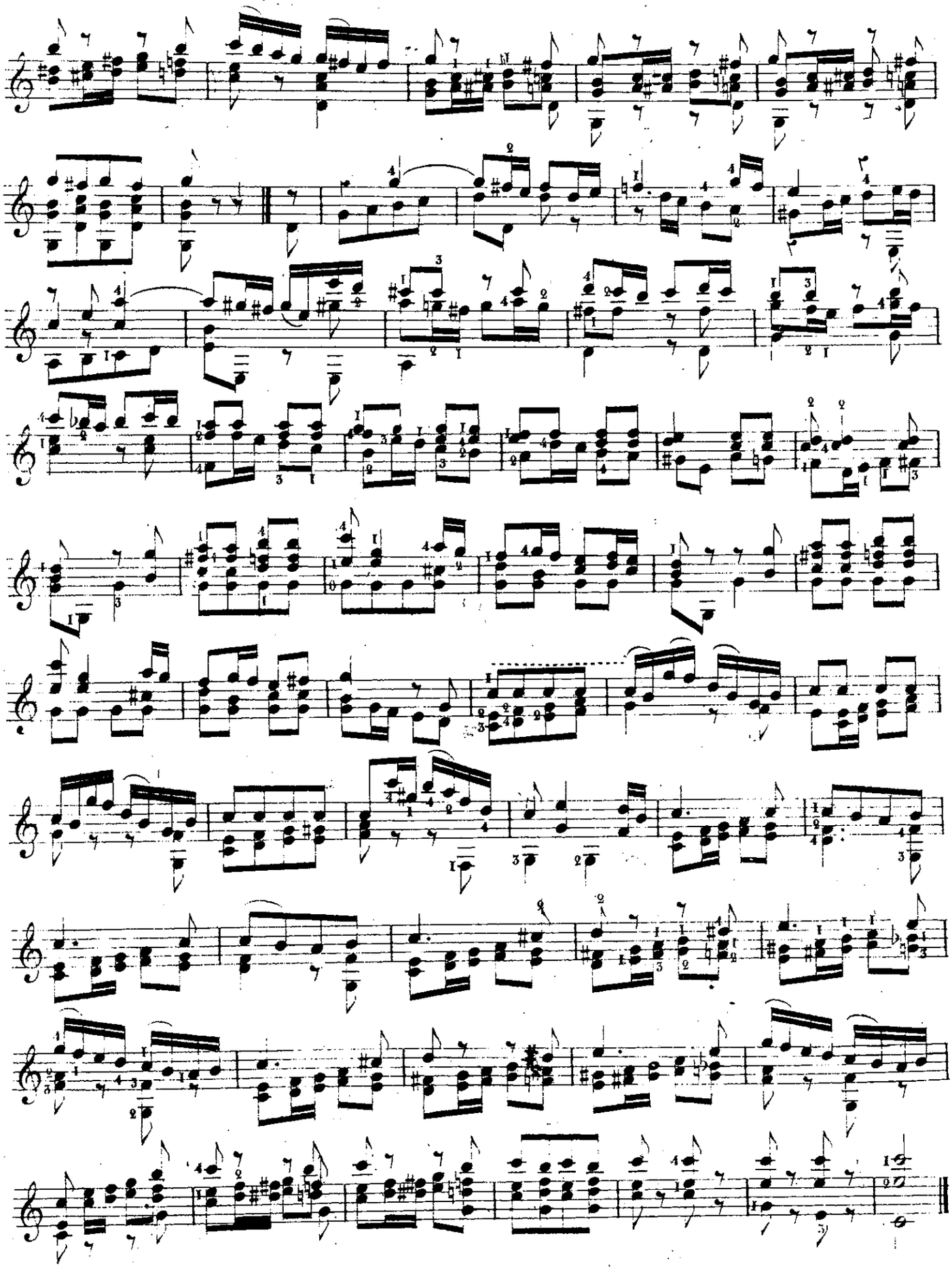


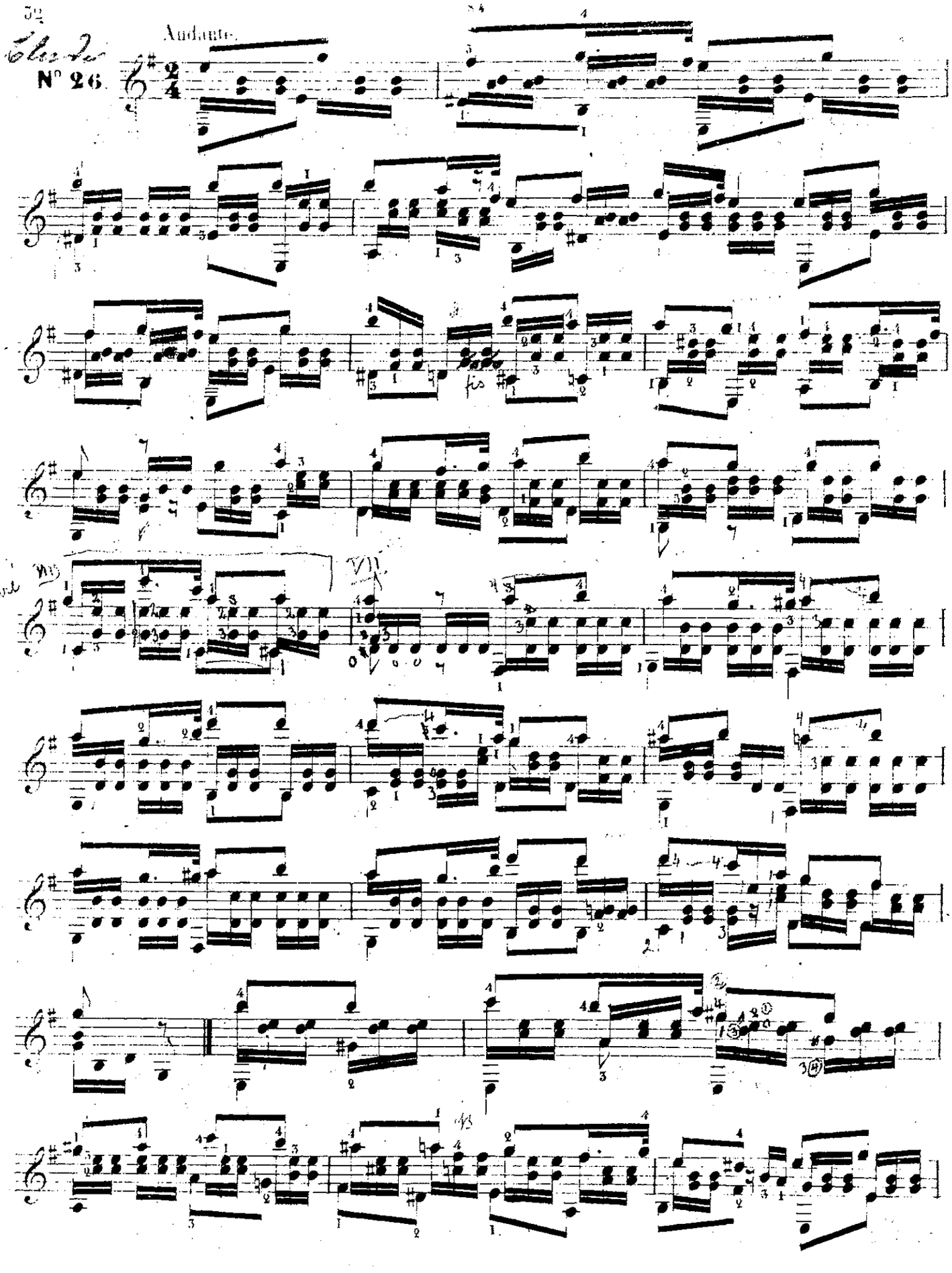
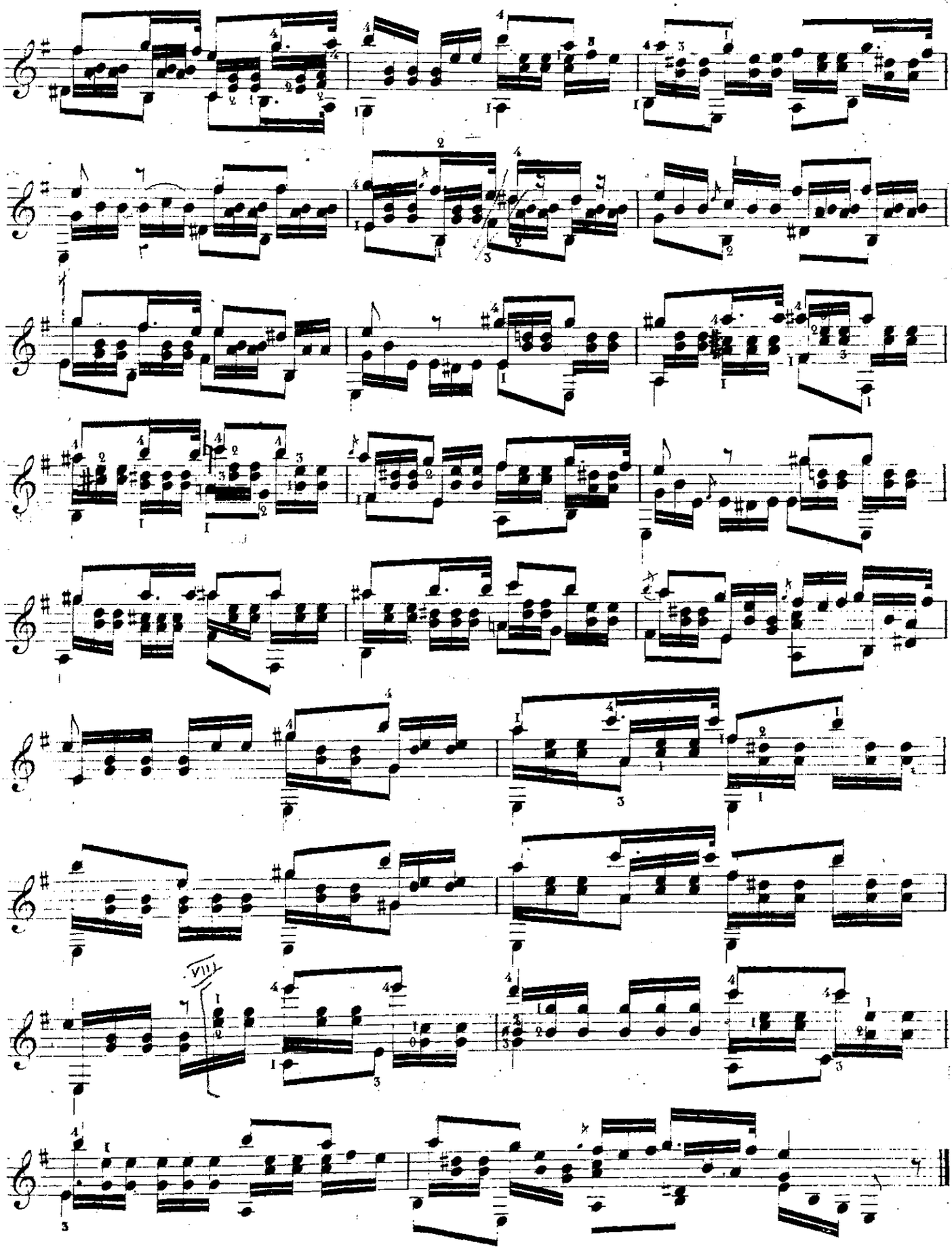


29, 12 Etudes
: 17

N° 25






Andante.
N° 26.
fis