



Francis PRIVET

France, Sélestat

Aguado-1826-Méthode Complète-FR-Transcription-219pages Aguado, Dionisio

Page artiste : https://www.free-scores.com/partitions_gratuites_francisprivet.htm

A propos de la pièce



Titre : Aguado-1826-Méthode
Complète-FR-Transcription-219pages
Compositeur : Aguado, Dionisio
Arrangeur : PRIVET, Francis
Droit d'auteur : Public Domain
Editeur : PRIVET, Francis
Instrumentation : Guitare seule (notation standard)
Style : Classique
Commentaire : Aguado-Méthode
Complète-1826-FR-Transcription-219pages

Francis PRIVET sur [free-scores.com](https://www.free-scores.com)



- partager votre interprétation
- commenter la partition
- contacter l'artiste

Aguado, Dionisio – (1784-1849-esp)

Méthode Complète pour la Guitare – 1826 -

Version en Français de Escuela de Guitarra –

[Francis PRIVET-Août 2012-rév Août 2015]



La présente méthode est une transcription faite à partir de l'édition originale, (Source Ribs) dans le but de rendre cet ouvrage plus agréable à lire, tant dans le texte explicatif que dans les pièces ou les exemples.

Ce n'est donc pas un facsimilé.

Le facsimilé édité par Gallica ultérieurement, probablement d'édition d'origine moins récente que la version Ribs, (elle comporte notamment un tableau d'erratas d'une édition précédente qui ont été corrigés dans la version Ribs), de meilleure qualité de scanérisation, mis à part quelques pages manquantes, m'a permis de corriger un certain nombre de coquilles de ma 1ère version. J'ai toutefois noté quelques petites variantes mineures par rapport à la version Ribs plus récente. [FP-Août 2015].

Si je n'ai pas cru devoir réécrire les préfaces de l'Auteur et du Traducteur, tout le reste du texte a été réécrit, ainsi que la plupart des pièces, exemples et exercices, de façon à en améliorer la lisibilité.

J'ai aussi procédé au redécoupage de certains chapitres, sans toutefois modifier les intitulés, et ajouté quelques remarques et éléments pratiques personnels, sans je crois trop en abuser.

J'ai également indiqué pour les pièces, en tant que de besoin, la tonalité du morceau, ainsi que la référence des pièces reprises par l'Auteur, de sa première méthode 'Coleccion 1820', ou reprises dans sa méthode 'Nuevo Metodo de 1843' – (avec parfois des modifications conséquentes).

Ainsi, l'ensemble de l'ouvrage est divisé dans cette version, en quatre parties :

	<i>Page</i>
- 1 ^{ère} Partie : Généralités et Eléments de solfège appliqués à la guitare	9
○ <i>Introductions de l'Auteur et du Traducteur ;</i>	
○ <i>La Guitare – Généralités sur l'instrument et sa prise en mains ;</i>	
○ <i>Eléments de Solfège appliqués à la guitare ;</i>	
- 2 ^e Partie : Pratiques de base	48
○ <i>C'est la partie 'Initiation' de la Méthode :</i>	
○ <i>Notamment les 128 leçons techniques progressives accompagnées de partitions ;</i>	
○ <i>14 exercices pour donner de l'agilité aux mains ;</i>	
- ANNEXES partie 2 - <i>Gammes</i>	115
- 3 ^e Partie : Pratiques Avancées : <i>ou Eléments de l'harmonie</i>	119
○ <i>Explication des accords ;</i>	
○ <i>L'Expression ;</i>	
○ <i>Règles pour moduler ;</i>	
○ <i>Accompagnements – Préludes (Improvisation) ;</i>	
○ <i>Eléments de l'harmonie ;</i>	
- ANNEXES partie 3 - <i>Les Positions d'Aguado</i>	170
- 4 ^e Partie : Etudes	181
○ <i>Les 30 Etudes de la Méthode</i>	






MÉTROPOLÉ COMPOSÉE

Par la Guitare.

Publiée en Espagnol

Par

D. D. AGUADO

Traduite en Français

Le Manuscrit corrigé et augmenté de la 3^e édition Espagnole

PAR

F. DE FOSSA

Propriété de l'Éditeur. PRIX 20^s NET. Déposé à la Direction.

A PARIS

Che. RICHARD, Éditeur des Œuvres de Hummel, Bocchini et Latour,

Boulevard des Italiens, n^o 47

Paris.

1826

AVANT-PROPOS DU TRADUCTEUR.

II

Qu'est-ce que M. AGUADO, demandera-t-on en voyant le titre de cet ouvrage? (a)

Trente ans d'expérience dans un pays qui est la terre classique de la guitare; l'habitude d'entendre les plus habiles virtuoses tels que le Père BASILIO, Frédéric MORETTI, Ferdinand SOR, etc; l'art de s'approprier leurs divers genres sans les imiter servilement; celui de tirer constamment un son clair et moëlleux, tout en variant son intensité, d'un instrument qui devient chaudron entre les mains des dix-neuf vingtièmes de ceux qui en jouent; en un mot, l'agilité la plus extraordinaire jointe aux notes soutenues du presque inimitable SOR: voilà ce que disent de M. Aguado tous ceux qui ont le bonheur de jouir de son talent, et nous ne craignons pas d'être démentis par aucun des Français à qui la dernière guerre d'Espagne aura procuré l'occasion d'entendre ce Guitariste justement célèbre. Remercions-le de nous avoir donné dans cet ouvrage le secret de l'imiter.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sieurs articles où nous n'avons fait qu'appliquer à la guitare la théorie simple et lumineuse de sa Méthode de prélude, opuscule justement estimé de ses contemporains et qui avait mérité le suffrage non suspect de M. Méhul et de M.^m de Montgeroult. » Il est vrai (dit Grétry à la page 54 de l'opuscule cité) qu'en simplifiant l'harmonie jusqu'à l'unité ou peu s'en faut, l'élève ignore en partie le langage des écoles et les noms d'une quantité d'accords qui augmentent chaque jour. Tant mieux: c'est-là le bien que j'ai voulu lui procurer. Faire tout avec peu, c'est opérer comme la nature. »

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

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

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

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

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

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

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

(a) Pisador, Libro de esta para tabernihuela (Tablature pour jouer de la guitare) Salamanque 1559

(b) D. Miguel Garcia, Religieux de l'ordre de S.^t Basile. (Padre Basilio)

Comme, en général, ceux qui entreprennent la guitare n'ont pas fait précéder cette étude de celle du solfège, ^(a) j'ai cru devoir leur faire puiser, dans cet instrument à sons fixes, les principes généraux d'une connaissance aussi indispensable.

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

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

On retrouvera, soit en exemples dans le cours de l'ouvrage, soit en collection à la 5^e section de la 2^e Partie, presque toutes mes études publiées en 1819^(*); je n'en ai supprimé qu'un petit nombre qui semblait offrir moins d'utilité et j'en ai ajouté de nouvelles. Mais je prévient que dans la plupart j'ai changé mon ancienne orthographe musicale, afin de représenter plus exactement dans l'écriture tous les détails d'exécution.

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

(*) Ouvrage paru en 1820 sous le titre de '*Coleccion de Estudios para guitarra*' et couramment dénommé '*Collection de 1820*' : comporte, après une première partie théorique, 46 études commentées.

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

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

METHODE COMPLETE ***Pour la Guitare***

Publiée en Espagnol

Par Dionisio Aguado

Traduite en Français

Du Manuscrit corrigé et augmenté de la

2è édition Espagnole

Par François de FOSSA

Aguado – Méthode Complète pour la Guitare – 1826 - Version Fr de Escuela de Guitarra –

1ère Partie - THEORIE-PRATIQUE

Aguado - Méthode FR 1826

		Page
	Couverture 2è édition	I 3
	Avant-Propos du Traducteur	II à IV 4
	Préface de l'Auteur	V à VI 7
	Sommaires	10
	Gravure	X 1 et 12
Partie 1 : THEORIE-PRATIQUE		11
Section I : DE LA GUITARE ET DU DOIGTER		12
<i>Paragraphes 1 à 38</i>		
	Chapitre I : Noms de quelques parties de la Guitare	12
	Chapitre II : Vibrations des cordes, pose de la guitare	13
	Position des bras, emploi des mains et des doigts	
	Principes généraux de l'exécution	15
Section III : CONDITIONS RELATIVES A LA GUITARE, A CELUI QUI EN JOUE, ET AU LIEU OU L'ON EN JOUE,		16
<i>Paragraphes 214 à 257</i>		
	Chapitre I : Choix d'une guitare	16
	Chapitre II : Qualités requises pour bien jouer de la guitare	19
	Chapitre III : Du lieu le plus propre à faire ressortir la guitare	21
Section II : ELEMENTS DE MUSIQUE APPLIQUES A LA GUITARE (SOLFEGE)		21
<i>Paragraphes 39 à 213</i>		
	Chapitre I : Des sons	22
	Article I : Du grave et de l'aigu	22
	Article II : Gammes	22
	Article III : Divers moyens de représenter les sons dans l'écriture	24
	Article IV : Degrés, intervalles	26
	Article V : Sons intermédiaires, accidentels, signes qui les représentent	28
	Article VI : Cercle des tons	29
	Article VII : Diverses manières d'employer le dièse, le bémol et le bécarre	32
	Article VIII : Modes	33
	Article IX : Gamme chromatique générale de la guitare	36
	Article X : Mélodie, harmonie	37
	Chapitre II : Du temps, considéré abstractivement	38
	Chapitre III : Du temps, considéré conjointement avec les sons, et des signes qui y sont relatifs	40
	Chapitre IV : Signes d'expression et d'agrément	44
	Chapitre V : Divers autres signes relatifs à l'écriture musicale	44

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

Au reste, pour ne pas trop faire languir le commençant qui brûle du désir de tirer des sons de son instrument on pourra lui permettre de s'occuper de la 2^e partie aussitôt qu'il sera imbu de tous les principes contenus dans les 2 premières sections de la 1^e partie. Parvenu à la 15^e leçon du 1^{er} chapitre, il pourra aussi mener de front les suivantes avec celles du chapitre second ; bien entendu qu'il n'en commencera jamais une nouvelle sans savoir parfaitement la précédente. C'est à la prudence et à la discrétion du Maître qu'il appartient de décider tout cela ; c'est encore à lui de juger du moment opportun de confier à l'Elève le soin d'accorder sa guitare et de lui faire connaître ce dont il sera question à la 3^e section de la 1^{ère} Partie.

PARTIE PREMIERE – THEORIE – PRATIQUE

1 – La guitare est susceptible de donner une série de sons qu'on peut rendre avec plus ou moins de force et prolongée jusqu'à un certain point. Nous allons étudier la manière de les produire, d'en prolonger la durée, de leur donner divers degrés d'énergie ou de douceur, et nous appliquerons en même temps à cet instrument les règles de la Musique.

Guitare et Musique : tel est l'objet compliqué de cette partie que je diviserai en trois sections :

Section 1 – je donnerai

Les Principes généraux du doigter

Section 3 – je ferai connaître quelques

Moyens de tirer le meilleur parti de cet instrument

Section 2 – je parlerai des

Eléments de Musique appliqués à la guitare

SECTION PREMIERE – DE LA GUITARE ET DU DOIGTER

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

CHAPITRE PREMIER NOM DE QUELQUES PARTIES DE LA GUITARE

X

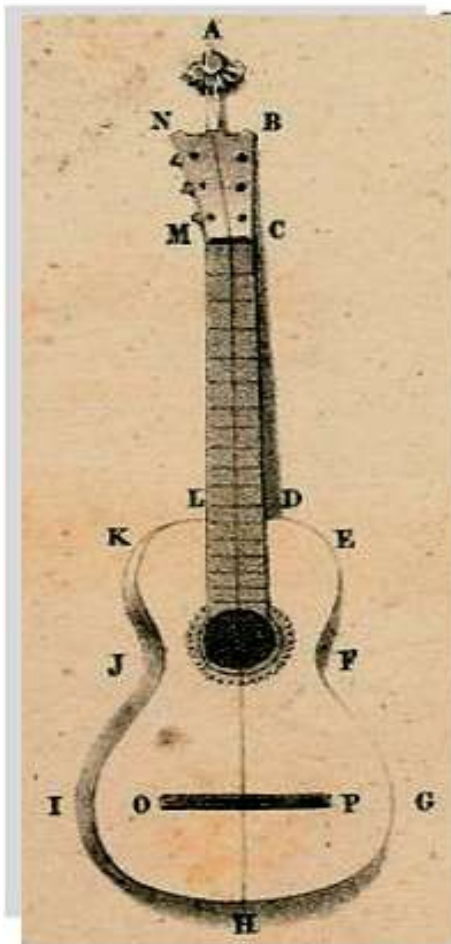


Figure 1



Figure 2

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

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

5 – La partie de dessous se nomme fond ; celle de dessus, table d'harmonie ; l'ouverture circulaire qui s'y trouve, la rosette ; OP le chevalet ; les côtés recourbés LKJIH et DEFGH, les éclisses de droite et de gauche.

6 – La partie MNBC se nomme le cheviller ; il s'y trouve six trous remplis par autant de chevilles ; le manche est convexe par derrière, aplati par devant ; entre le cheviller et le manche est une pièce en os, ivoire ou bois dur, nommée sillet, sur laquelle sont pratiquées des r

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

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

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

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

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

CHAPITRE SECOND

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

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

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

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

15 – **Des Règles très essentielles se déduisent naturellement de ces faits :**

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

DEUXIEME REGLE : Cette force doit être égale et constante aussi longtemps que la corde doit vibrer.

TROISIEME REGLE : Pour faire cesser le son il suffit d'interrompre les vibrations.

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

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

17 – Pose de la guitare – Asseyez vous sur une chaise assez grande pour laisser à votre droite un espace suffisant sur lequel vous appuierez la grande convexité de l'éclisse gauche (a) ; appuyez en même temps votre avant-bras droit sur la partie supérieure de l'éclisse opposée ; l'instrument sera ainsi assujéti sans le secours de la main gauche, celle-ci devant rester libre pour parcourir le manche avec aisance dans toute son étendue. L'élévation oblique du manche formera un angle de 35 à 40 degrés. Si l'on s'écartait de cette proportion le bras gauche fatiguerait et la main droite perdrait de son agilité (b).

Le corps doit être d'à-plomb, la tête droite. Il faut se garder de contracter la mauvaise habitude de regarder sa main gauche, car on aura besoin, plus tard, de ses yeux pour lire la musique : il faut au contraire accoutumer les doigts à trouver d'eux-mêmes non seulement la corde mais encore la touche sur laquelle ils auront à exercer leur pression. Ceci ne sera point rigoureusement exigé des commençants ; mais, si on leur tolère de jeter un coup d'œil sur leurs doigts, c'est en ayant grand soin de rectifier continuellement la bonne position du corps et de la guitare ; et le plus tôt possible il faudra les habituer à trouver, sans regarder, les cordes et les touches nécessaires.

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

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

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

21 – Faut-il pincer avec les ongles ? Les guitaristes ne sont pas d'accord sur ce point. Quant à moi je suis pour l'affirmative, parce que je crois que c'est le moyen d'obtenir un plus grand volume et une plus belle qualité de son, mais j'exige les conditions suivantes :

1- Les ongles doivent être flexibles, c'est-à-dire ni trop durs, ni trop mous ;

2- Il faut pincer la corde obliquement dans la position indiquée au § 18, en allongeant le doigt autant que cela sera compatible avec la force à employer et en ayant soin de faire glisser la corde sur l'ongle après l'avoir pincée auparavant du bout du doigt ; (c'est faute de cette précaution qu'il est si peu de guitaristes qui pincent agréablement avec les ongles) ;

3- Les ongles doivent être d'une longueur proportionnée, car s'ils sont trop longs ils empêchent l'agilité, s'ils sont trop courts le pincer devient dur parce que la 2^e condition ne saurait être observée.

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

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

(b) Ceux qui ont entendu M. Sor se souviendront qu'il place habituellement le pied gauche sur un tabouret, qu'il appuie sur la cuisse gauche la concavité EF (planche 1) et sur la cuisse droite le point H, union des deux éclisses. Malgré toute ma vénération pour ce qui concerne cet homme extraordinaire, je regarde comme plus avantageuse la manière que j'indique, parce que le poids du bras droit suffisant pour assujettir l'instrument sans y employer aucune force musculaire des doigts, cette force reste toute entière pour l'exécution, aussi puis-je déclarer hautement que tous ceux qui ont adopté mes idées sur ce principe fondamental ont obtenu les meilleurs résultats.

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

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

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

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

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

28 – Maintenant que nous avons placé la guitare, les bras et les mains, nous allons résumer tout ce qui a été dit dans ce chapitre et établir les

Principes généraux de l'exécution :

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

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

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

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

33 – Les doigts des deux mains doivent s'habituer à faire de grands mouvements : afin d'acquérir beaucoup d'agilité avec une indépendance absolue les uns des autres.

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

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

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

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

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

SECTION TROISIEME

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

214 – Pour que la guitare produise tout l'effet dont elle est susceptible il faut la réunion de certaines conditions relatives

- 1 - à l'instrument ;
- 2 – à celui qui en joue ;
- 3 – au lieu où l'on en joue.

CHAPITRE PREMIER

CHOIX D'UNE GUITARE

215 – Le talent du plus fort guitariste échouera contre une guitare de peu de son, à touches mal posées, montée avec des cordes usées, de mauvaise qualité et d'une grosseur disproportionnée, dure, d'une méchante forme ou construction. Comme assez ordinairement chacun regarde son instrument comme le meilleur, je n'ose pas faire la description de celui que je possède, sorti des ateliers du célèbre Juan Munoa(a) qui n'en fit peut être jamais de plus sonore ; mais voici ce qu'une bonne guitare doit nécessairement réunir :

Beau son, justesse et proportion dans les touches, cordes de bonne qualité, très peu d'élévation des cordes sur la plaque de touche, bonne distance du sillet au chevalet, bonne proportion dans toutes ses parties et surtout dans le manche.

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

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

218 – Le chevalet est une partie très essentielle et d'une grande influence sur le son. Il y en a de plusieurs espèces, trois sont les principales.

La plus commune (en Espagne) se réduit à une pièce de bois dur à 4 faces, percée dans son épaisseur et parallèlement à la table de six trous auxquels on assujettit la corde au moyen d'une bague.

La seconde (fig 1) est d'invention moderne ; c'est aussi un quadrilatère ayant à sa face supérieure une profonde rainure qui la partage en deux parties inégales, une extérieure pour attacher les cordes, une intérieure sur laquelle se reposent les cordes comme sur un sillet.

[NB : Dans Nuevo Metodo-1843 : Aguado informe qu'il est à l'origine en 1824, de l'invention du chevalet actuel dont les cordes ne sont plus chevillées au travers de la caisse de la guitare. Idée reprise plus tard par Antonio de Torrès (vers 1850-1860). FP]

La troisième espèce, la plus commune aujourd'hui en France, est un quadrilatère percé de six trous perpendiculairement à la table ; on fait un gros nœud au bout de la corde, on la passe dans le trou et on la fixe à l'aide d'un bouton, ou petite cheville vidée d'un côté, qui remplit le trou du chevalet. L'avantage de ces deux dernières espèces c'est que les cordes vibrent entre deux points bien plus solides et qu'elles partent toutes d'une même ligne invariable. Le chevalet à boutons a l'inconvénient qu'il oblige à percer la table d'harmonie qui ne tarde pas à se dégrader par l'effort constant du nœud de la corde.

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

219 – Justesse et proportion dans toutes les touches. La distance du sillet à la 1^{ère} touche doit être égale à la 18^e partie de la longueur du sillet au chevalet ; un dix-huitième de la distance entre la 1^{ère} touche et le chevalet donne la mesure fixe de la 2^e touche. Cette opération ainsi répétée donnera toutes les touches suivantes. Mais comme on pourrait difficilement, quand il s'agit d'examiner une guitare, pratiquer une opération semblable, il suffira de s'assurer :

1 – que la 12^e touche divise en deux parties égales la distance du sillet au chevalet ;

2 – que la 5^e touche est placée à la moitié juste de la distance du sillet à la 12^e touche ;

3 – qu'un espace de 5 touches pris vers le sillet en donne juste 7 en avant avec la même ouverture de compas. Si toutes ces mesures sont exactes et si d'ailleurs on s'aperçoit que l'espace entre les touches diminue progressivement on pourra en conclure, au moins très approximativement, que les touches sont bien posées.

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

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

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

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

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

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

226 – Les cinquième et sixième cordes sont de la même matière que la quatrième ; mais comme elles doivent donner des sons plus graves, on augmente leur diamètre et leur poids dans la proportion fixée au § 224 pour les cordes de boyau. Nous observerons en passant que la belle qualité de son des cordes filées dépend plutôt du poids que de la grosseur ; il ne faut donc y employer que le moins de soie possible, mais de bonne qualité, et le trait le plus fort qu'elle pourra supporter.

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

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

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

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

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

232 – Distance du sillet au chevalet : cette distance se nomme diapason. Quelle que soit la place du chevalet (c'est le fait de l'artiste luthier) la distance la plus convenable sera celle qui donnera aux cordes assez de tension pour produire des sons brillants sans que la guitare devienne dure. Notre fameux Munoa avait atteint ce but au moyen d'une longueur de 27 pouces espagnols soit 623 mm (a).

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

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

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

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

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

(a) 623 millimètres ou 23 pouces, 1 ligne de notre ancien pied de Roi, qui est au pied espagnol comme 6 à 7 (Note du Traducteur).

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

CHAPITRE SECOND

QUALITES REQUISES POUR BIEN JOUER DE LA GUITARE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La 6è Corde,	à la	5è Touche,	donne le son de la	5è à vide
La 5è _____		5è _____		4è
La 4è _____		5è _____		3è
La 3è _____		4è _____		2è
La 2è _____		5è _____		Chanterelle

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

249 – Il faut moins tourner les chevilles pour les cordes filées parce qu'elles montent plus vite que les autres.

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

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

La 5è	Corde à vide	avec la 3è	à la	2è	Touche
La 5è	à la	2è	Touche	avec la 3è	à vide
La 4è	à vide	avec la 2è	à la	3è	Touche
La 4è	à la	2è	Touche	avec	{ La Chanterelle à vide, et { La 6è Corde à vide

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

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

253 – On trouve dans quelques morceaux de musique l'indication 6è corde en Ré, signifiant que cette corde doit être descendue un ton plus bas à l'octave de la 4è corde. Le nouveau Ré qui augmente l'étendue de l'échelle s'écrit sur la clé de Sol au moyen d'une nouvelle ligne supplémentaire au dessous du Mi. On comprendra aisément d'autres expressions analogues comme 5è corde en sol, 6è corde en Fa, etc...(a)

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

CHAPITRE TROISIEME

DU LIEU LE PLUS PROPRE A FAIRE RESSORTIR LA GUITARE

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

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

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

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

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

SECTION DEUXIEME

APPLICATION DES ELEMENTS DE MUSIQUE A LA GUITARE

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

40 – *Quoique dans la pratique, le son et la durée aillent toujours ensemble, nous, pour les bien étudier, nous allons faire une abstraction et considérer séparément :*

- 1 – *tout ce qui est relatif aux sons ;*
- 2 – *tout ce qui est relatif aux temps.*

Lorsque chacun de ces points essentiels sera parfaitement compris il nous sera aisé de les réunir. Je compte pouvoir ainsi me faire entendre plus clairement.

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

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

CHAPITRE PREMIER DES SONS

Article 1^{er} – DU GRAVE ET DE L'AIGU

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

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

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

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

Art. 2 – GAMMES

[NB : l'explication théorique n'est pas suivie ici des tableaux traditionnels de gammes : j'ai donc ajouté en annexe (page 115 et suivantes) les 12 gammes extraites de 'Coleccion de 1820' d'Aguado. FP]

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

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

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

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

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

52 – Gamme diatonique – J'ai commencé par l'échelle chromatique parce qu'elle se compose des éléments les plus simples sur la guitare ; de là il me sera facile de former l'échelle diatonique, vrai fondement de la musique moderne.

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

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

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

55 – Cette gamme se trouve sur notre 2^e corde ainsi qu’il suit :

2 ^e corde	TOUCHES	1 ^e	3 ^e	5 ^e	6 ^e	8 ^e	10 ^e	12 ^e	13 ^e
	SONS	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	do
	INTERVALLES		1 ton	1 ton	1/2 ton	1 ton	1 ton	1 ton	1/2 ton

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

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

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

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

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

1 ^{er} TETRACORDE	Do	Ré	Mi	Fa
2 ^e TETRACORDE	Sol	La	Si	do
		1 ton	1 ton	1/2 ton

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

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

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

- 1- Apprendre par cœur les N^o de ces touches c’est-à-dire : 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13. (a)
- 2- Apprendre également par cœur les noms : Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, do – de l’échelle ascendante et : do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Do – de la gamme descendante, les réciter sans hésiter, mais sans chanter.
- 3- Exécuter ces gammes sur les touches correspondantes avec le doigt que je vais indiquer :

2 ^e corde	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	do
	1 ^{er} doigt	3 ^e	1 ^{er}	2 ^e	4 ^e	1 ^{er}	3 ^e	4 ^e

Je désigne dans chaque main par le chiffre 1-l’Index, 2-le Majeur, 3-l’Annulaire, 4-l’Auriculaire.

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

- 4- Descendre la gamme avec le même doigter qu'à la montée et graver dans sa mémoire le chant des deux gammes ascendante et descendante.
- 5- Donner à chaque son le nom qui lui est propre en exécutant les deux gammes.
- 6- Nommer et entonner les sons en s'arrêtant un peu à chaque tétracorde.
- 7- Se bien familiariser avec la relation la plus importante pour le moment, celle de Do à son octave do et réciproquement, car il en aura bientôt besoin pour apprendre à accorder son instrument.

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

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

64 – Les relations de cette gamme, plus aigüe que la précédente, sont les mêmes qui ont été indiquées aux §§ 58 à 60.

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

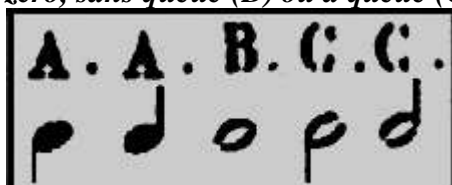
66 – Le résultat de ces opérations nous donnerait la série suivante Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, - do, ré, mi, fa, sol, la, si, - do, ré, mi, fa, sol, la, si.

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

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

Art. 3 - DIVERS MOYENS DE REPRESENTER LES SONS DANS L'ECRITURE.

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



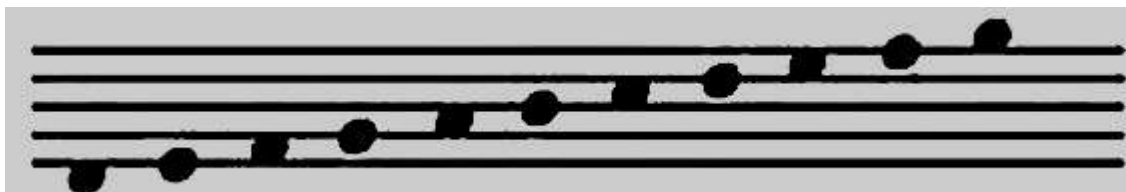
70 – La figure diverse de chaque note a un objet spécial dont nous ne nous occuperons pas maintenant ; la seule chose que nous avons à considérer c'est le point, noir ou blanc, comme signe représentatif du son : aussi n'emploierai-je que de simples points.

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

72 – Pour marquer la différence des degrés et l'élévation des notes on a inventé la portée musicale composée de 5 lignes parallèles dont la plus basse est désignée sous le nom de 1^{ère}, et de quatre espaces entre ces lignes.



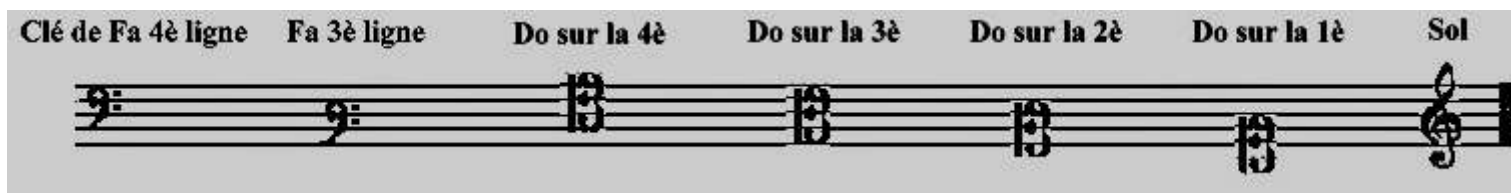
73 – On place les notes soit sur les lignes, soit entre les lignes, soit au dessus, soit au dessous des lignes



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



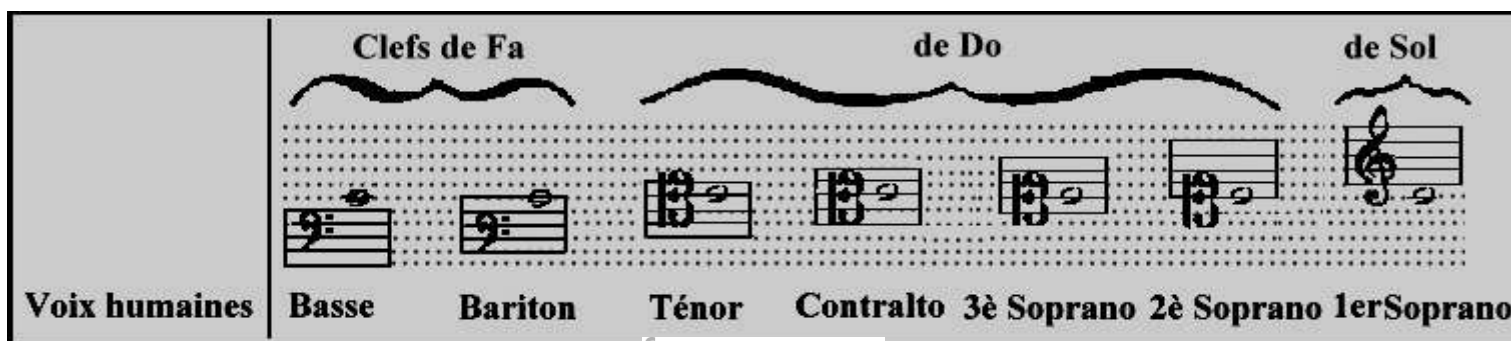
75 – Mais lequel de ces points représente le Do ? On ne peut le déterminer sans le secours d'un autre signe appelé clef ; il y en a sept au moyen desquelles chaque note peut représenter les sept sons de la gamme diatonique.



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

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

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



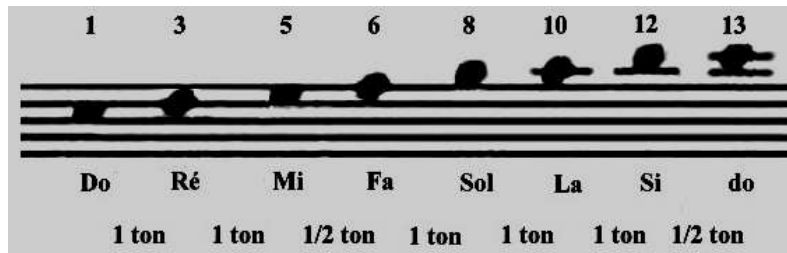
79 – Les sept clefs sont plus ou moins usitées dans la pratique ; l'artiste musicien doit les connaître toutes. Elles servent à écrire la musique pour quatre voix d'homme et trois voix de femme. Il en est de même pour les instruments : diverses clefs leur sont destinées suivant la gravité de leurs sons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

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

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

Art. 4 – DEGRES, INTERVALLES

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



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

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

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

85 – Mais ces notes peuvent aussi se comparer entre elles : Ré Mi - Mi Fa – Fa Sol sont des secondes comme Do Ré – Ré Fa- Mi Sol – Fa La, des tierces comme Do Mi.... Il en est ainsi des quartes, quintes et autres intervalles.

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

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

88 – Le tableau suivant présente tous les intervalles qu'on peut former dans les limites d'une octave, non pas précisément entre Do et do, mais de manière que l'intervalle quel qu'il soit, ne dépasse pas 3 tons et deux demi-tons. Toute explication à ce sujet serait superflue : il suffira de remarquer si les notes sont écrites avec majuscule ou minuscule et de les comparer à celles de l'exemple.



TABLEAU DES INTERVALLES SIMPLES

Nom de l'intervalle	Nombre de notes comprises dans l'intervalle	Modification de l'intervalle	Valeur en		EXEMPLES
			tons	demí-tons	
SECONDE	2	MINEURE		1	Mi Fa - Si do
		MAJEURE	1		Do Ré - Ré Mi - Fa Sol - Sol La - La Si
TIERCE	3	MINEURE	1	1	Ré Fa - Mi Sol - La do - Si ré
		MAJEURE	2		Do Mi - Fa La - Sol Si
QUARTE	4	MINEURE	2	1	Do Fa - Ré Sol - Mi La - Sol do - La ré - Si mi
		MAJEURE	3		Fa Si
QUINTE	5	MINEURE	2	2	Si Fa
		MAJEURE	3	1	Do Sol - Ré La - Mi Si - Fa do - Sol ré - La mi
SIXTE	6	MINEURE	3	2	Mi do - La Fa - Si Sol
		MAJEURE	4	1	Do La - Ré Si - Fa ré - Sol mi
SEPTIEME	7	MINEURE	4	2	Ré do - Mi ré - Sol fa - La sol - Si la
		MAJEURE	5	1	Do Si - Fa mi
OCTAVE	8		5	2	Do do - Ré ré - Mi mi - etc...

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

89 – Ces intervalles portent le nom de simples parce que les deux extrêmes ne dépassent pas une octave.

90 – On donne le nom d'intervalles composés à ceux qui dépassent l'octave ; ils sont formés d'un intervalle simple plus une ou plusieurs octaves. Pour l'expliquer j'emploierai (comme au § 66) des caractères italiques lorsque j'aurai besoin d'indiquer les notes de la 3^e octave

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

92 – La note do, répétition de Do, est la fin de la première octave et le commencement de la seconde : ré répétition de Ré forme avec Do une neuvième composée d'une octave plus une tierce,...

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

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

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

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

Il serait inutile de pousser plus loin cette comparaison.

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

Art. 5 – SONS INTERMÉDIAIRES ACCIDENTELS - SIGNES QUI LES REPRESENTENT

97 – Nous n'avons considéré jusqu'ici que les notes naturelles de la gamme diatonique ; nous allons maintenant nous occuper des notes accidentelles.

Lorsque nous avons formé cette gamme sur la 2^e corde, nous avons laissé entre les sons qui la composent la 2^e, 4^e, 7^e, 9^e et 11^e touches ; les cinq sons qui leur correspondent forment des notes accidentelles entre les notes Do Ré – Ré Mi – Fa Sol – Sol La et La Si, c'est-à-dire qu'entre les sons dont l'intervalle est d'un ton il existe sur la guitare un son intermédiaire à un demi-ton de distance de chacun des deux autres.

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

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

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

	Touches	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2 ^e corde			Do #		Ré #			Fa #		Sol #		La #	
	Notes	Do		Ré		Mi	Fa		Sol		La		Si
			Ré b		Mi b			Sol b		La b		Si b	

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

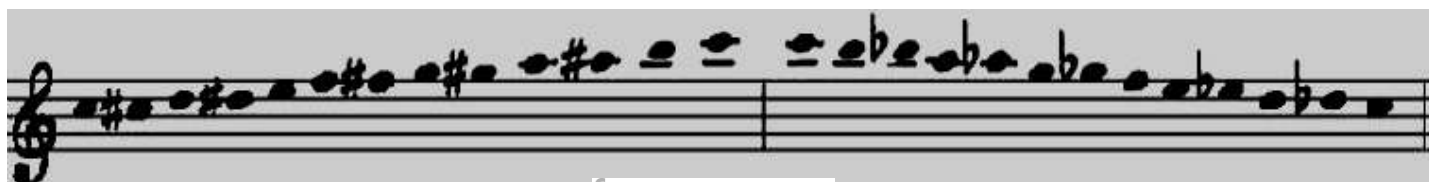
102 – Les dièses et bémols dont il vient d'être question sont simples ; il en est d'autres qu'on appelle doubles dont nous parlerons ci-après.

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



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

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



106 – Une note altérée par un dièse ou un bémol est rendue à son intonation naturelle au moyen d'un signe appelé **bécarre** (♯).

Corde 2 : Le Fa n°1 se fait à la 7^e touche parce qu'il est dièse ; et le Fa n°2 à la 6^e touche parce qu'il est bécarre ; le Sol bémol n°3 se fait à la 7^e touche, et le Sol bécarre n°4 à la 8^e.



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

108 – Ces trois signes se nomment accidents ou altérations.

Art. 6 – CERCLE DES TONS

109 – L'essence de l'échelle diatonique ne consiste pas en ce que Do soit la 1^{ère} note, Ré la seconde, etc... mais bien en ce que la seconde, la tierce, la quinte, la sixte et la septième soient Majeures, et que la quarte soit mineure, quelle que soit la note primitive.

110 – C'est pour cela que la 1^{ère} note d'une gamme, quel que soit son nom, porte le nom générique de Tonique ou note fondamentale.

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

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

CERCLE DES TONS

PREMIERS TETRACORDES				SECONDS TETRACORDES			
do #	ré #	mi #	fa #	sol #	la #	si #	do #
fa #	sol #	la #	si	do #	ré #	mi #	fa #
si	do #	ré #	mi	fa #	sol #	la #	si
mi	fa #	sol #	la	si	do #	ré #	mi
la	si	do #	ré	mi	fa #	sol #	la
ré	mi	fa #	sol	la	si	do #	ré
sol	la	si	do	ré	mi	fa #	sol
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
fa	sol	la	si <i>b</i>	do	ré	mi	fa
si <i>b</i>	do	ré	mi <i>b</i>	fa	sol	la	si <i>b</i>
mi <i>b</i>	fa	sol	la <i>b</i>	si <i>b</i>	do	ré	mi <i>b</i>
la <i>b</i>	si <i>b</i>	do	ré <i>b</i>	mi <i>b</i>	fa	sol	la <i>b</i>
ré <i>b</i>	mi <i>b</i>	fa	sol <i>b</i>	la <i>b</i>	si <i>b</i>	do	ré <i>b</i>
sol <i>b</i>	la <i>b</i>	si <i>b</i>	do <i>b</i>	ré <i>b</i>	mi <i>b</i>	fa	sol <i>b</i>
do <i>b</i>	ré <i>b</i>	mi <i>b</i>	fa <i>b</i>	sol <i>b</i>	la <i>b</i>	si <i>b</i>	do <i>b</i>

(a) Voir ci-après le § 113 ligne III

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

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

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

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

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

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

117 – Aussi les dièses et les bémols essentiels s'écrivent-ils à la clef dans l'ordre de l'exemple du § 11 ce qui veut dire que s'il n'y en a qu'un c'est précisément le premier, parce que chacun des suivants ne peut exister sans la présence de celui qui les précède. On peut voir que les dièses montent par quintes et les bémols par quartes.

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

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

TONS MAJEURS
RELATIFS MINEURS

TONS MAJEURS
RELATIFS MINEURS

En retournant de Fa à la quinte Do, on complétera le cercle des tons Majeurs et en partant de Ré à La celui des Tons mineurs.

Art. 7 – DIVERSES MANIÈRES D'EMPLOYER LES DIÈSES, LES BEMOLS, ET LES BECARRES

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

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

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

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

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

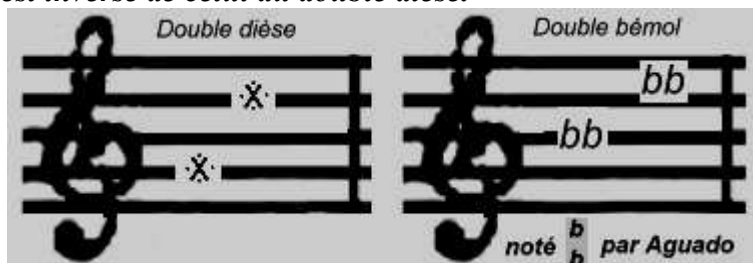
125 – Il sort de là qu'après la première ligne verticale il faudra répéter les dièses, bémols et bécarres accidentels si l'on veut que leur effet continue : si ces signes ne sont pas répétés, les notes reprennent l'intonation requise par la clef.

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

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

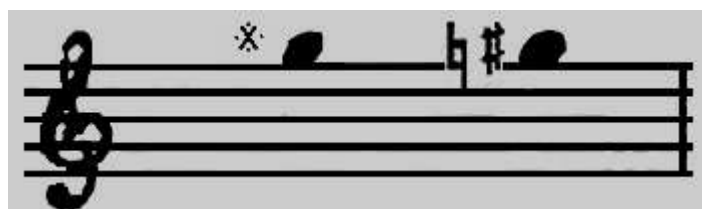
(a) Dans la musique de guitare écrite en partitions, comme aux leçons 34 et suivantes, les deux parties principales sont presque aussi indépendantes l'une de l'autre que si elles étaient écrites sur des portées séparées ; il conviendrait donc d'appliquer à chacune les signes accidentels. A plus forte raison ces signes placés devant des petites notes, appoggiatures lesquelles ne comptent pas pour la mesure, n'entraîneront aucun effet pour les grandes notes s'ils ne sont pas répétés.

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



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

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



Art. 8 - MODES

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

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

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

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

	Intervalles...	ton	1/2 ton	ton	ton	1/2 ton	3 demi-tons	1/2 ton
3 ^e Corde	Touche...	2	4	5	7	9	10	13
	Notes...	La	Si	do	re	mi	fa	sol ♯
	Doigts...	1	3	1	2	4	1	5
								14
								17
								4

135 – Nous voyons que la tierce La-do et la sixte La-fa sont mineures, et comme il est de principe que l'intervalle de la 7^e à l'octave doit toujours être d'un demi-ton, il en résulte un intervalle de trois demi-tons entre la 6^e et la 7^e note ; circonstance qui constitue l'irrégularité du mode mineur.

136 – L'élève apprendra cette gamme par les mêmes moyens qui lui ont servi à apprendre la gamme du mode Majeur ; il apprendra d'abord par cœur les numéros des touches de la série des notes La-si-do etc... ; il les jouera sur sa guitare ; il les nommera et enfin les chantera en les jouant.

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

La mineur harmonique

1er tétracorde 2è tétracorde 2è tétracorde 1er tétracorde

1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 3/2 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton

138 – Je recommande aux élèves le tableau suivant.

TABLEAU SYNOPTIQUE DES CARACTERES DISTINCTIFS DES DEUX MODES													
CARACTERES DU MODE MAJEUR	CARACTERES DU MODE mineur												
A Echelle diatonique régulière	a Echelle diatonique irrégulière												
B Deux demi-tons, le premier du 3è au 4è son, le second du 7è au 8è.	b Trois demi-tons du 2è au 3è son du 5è au 6è et du 7è au 8è.												
C Point d'intervalle qui excède 1 ton.	c Intervalle de 3 demi-tons du 6è au 7è degré.												
D Deux Tétracordes parfaitement égaux	d Deux Tétracordes entièrement inégaux												
E L'ordre des intervalles est :	e L'ordre des intervalles est :												
<table border="0"> <tr> <td>Seconde Majeure</td> <td>Quinte Majeure</td> </tr> <tr> <td>Tierce Majeure</td> <td>Sixte Majeure</td> </tr> <tr> <td>Quarte mineure</td> <td>Septième Majeure</td> </tr> </table>	Seconde Majeure	Quinte Majeure	Tierce Majeure	Sixte Majeure	Quarte mineure	Septième Majeure	<table border="0"> <tr> <td>Seconde Majeure</td> <td>Quinte Majeure</td> </tr> <tr> <td>Tierce mineure</td> <td>Sixte mineure</td> </tr> <tr> <td>Quarte mineure</td> <td>Septième Majeure</td> </tr> </table>	Seconde Majeure	Quinte Majeure	Tierce mineure	Sixte mineure	Quarte mineure	Septième Majeure
Seconde Majeure	Quinte Majeure												
Tierce Majeure	Sixte Majeure												
Quarte mineure	Septième Majeure												
Seconde Majeure	Quinte Majeure												
Tierce mineure	Sixte mineure												
Quarte mineure	Septième Majeure												

139 – Les différences essentielles que présente ce tableau peuvent se réduire à ceci :

- la tierce et la sixte sont majeures dans le mode Majeur
- la tierce et la sixte sont mineures dans le mode mineur

Les autres ne sont qu'une conséquence immédiate de ce principe, puisqu'il n'est rien changé aux intervalles de seconde, quarte, quinte et septième.

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

La mineur mélodique

1er tétracorde 2è tétracorde 2è tétracorde 1er tétracorde

1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton

141 – La possibilité de se reposer sur la note La après avoir fait entendre toutes les notes de la gamme de Do, établit entre le mode Majeur de do et le mode mineur de La un rapport très marqué aussi leur donne-t-on le nom de Relatifs. La mineur est relatif de Do Majeur, et réciproquement.

142 – Chaque ton Majeur a ainsi un ton mineur qui lui est Relatif; ces deux tons se marquent à la clef par les mêmes accidents, et l'usage veut qu'on se serve d'un signe accidentel pour altérer la sensible du mode mineur toutes les fois qu'elle se présente. Voyez pour les tons relatifs, l'exemple du § 119. On peut écrire indifféremment 6 dièses ou 6 bémols à la clef; dans le premier cas on aura le mode Majeur de Fa #, dans le second celui de Sol b dont on a déjà vu (§ 113) que les gammes se coïncident parfaitement (a).

143 – Nous avons donc 24 tons, à savoir 12 Majeurs et 12 mineurs.

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

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

La présence de ce signe suffirait pour indiquer le mode mineur.



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

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

(a)...

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

Les tons avec des bémols, savoir : Ré b, Mi b, La b, Si b

Se renommant

D la fa, E la la, A la fa, B la.

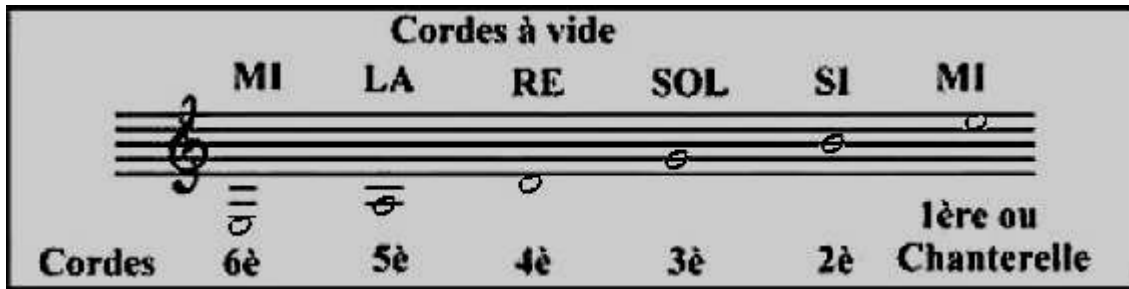
Le sol la mi b, qui manque à ce système pour compléter les douze demi-tons, n'est pourvu d'aucun nom dans la pratique. Depuis, on a admis généralement la syllabe si, et l'ancien système a été remplacé par le moderne dans lequel le do a été substitué à l'ut.

147 – On se sert indifféremment du nom de Mode ou de Ton pour désigner les 24 gammes majeures et mineures ; il est plus court de dire La b Majeur que le Mode Majeur de La bémol.

Art. 9 – GAMME CHROMATIQUE GENERALE DE LA GUITARE

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

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



150 – La guitare est donc accordée par quarts mineurs excepté la 2è et 3è cordes qui forment ensemble une tierce majeure.

151 – L'échelle chromatique générale comprend la série de tous les demi-tons depuis le grave jusqu'à plus aigu qui peuvent se faire sur cet instrument. Il y a 42 sur une guitare à 6 cordes et 17 touches. **[ici, 19 touches]**

Cordes 6è 5è 4è 3è 2è Chanterelle

Touches 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Notes MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI Do Ré Mi Fa Sol La Si Do Ré Mi Fa Sol La Si

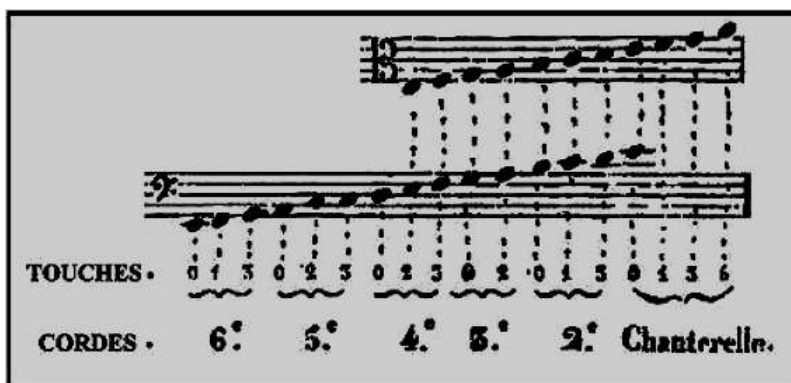
Sons Sous Graves Graves Aigus Sur Aigus Très Aigus

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

153 – Ces 42 sons font trois octaves de l'échelle diatonique plus une partie de la 4è. Les guitaristes espagnols divisent les octaves de manière à en former 3 complètes et partie de deux autres, parce qu'ils adoptent pour cette division le ton de Sol, ce qui produit (Ex du § 151) 3 demi-tons sous-graves, 12 graves, 12 aigus, 12 sur-aigus et 3 très aigus : division commode pour désigner dans le discours une octave ou une autre ; elle est fondée apparemment sur ce que le sol aigu est le 1^{er} son donné par une corde de boyau.

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

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



Art. 10 – MELODIE – HARMONIE

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

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

158 – Voilà une idée générale de la Modulation, qui n'est autre chose que l'art de conduire un chant dans les cordes d'un ton et de le faire passer à un nouveau ton. (Voir 3^e partie).

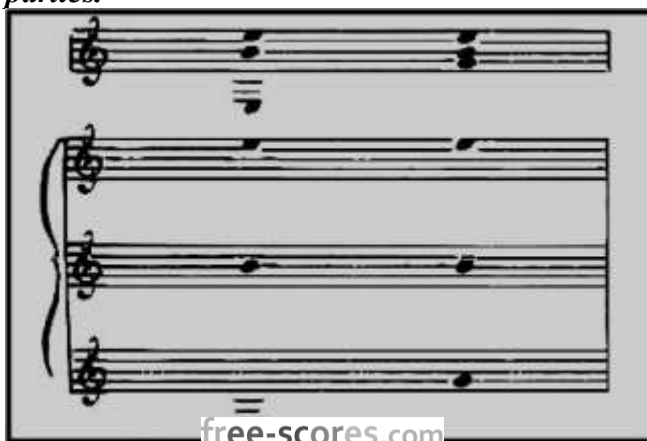
159 – La voix humaine, ainsi qu'une corde seule, ne peut produire que des sons successifs ; deux ou plusieurs voix, deux ou plusieurs cordes peuvent faire entendre simultanément des combinaisons de sons. Voilà en deux mots la Mélodie et l'Harmonie : bien entendu que dans les deux cas il est de rigueur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

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

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

162 – En général et sans aucune dépendance de la division du § 133, les diverses parties sont formées sur des chants de l'aigu, du médium et du grave, dont les modulations se réunissent de manière qu'il y en ait toujours une qui domine.

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



CHAPITRE SECOND

DU TEMPS CONSIDERE ABSTRACTIVEMENT

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

165 – Ces mouvements d'égalité durée se nomment proprement des temps.

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

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

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

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

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

171 – La durée de chaque temps pouvant être plus ou moins longue d'après les limites fixées au §160, on se sert, pour indiquer le mouvement, de quelques mots italiens dont les principaux sont :

- *Largo* indique un temps fort lent dont la durée est de deux à trois secondes ;
- *l'Adagio* n'est pas aussi lent que le *Largo* ;
- *l'Andante* commence à marcher un peu ;
- *l'Allegro* est déjà une allure vive ;
- le *Presto* est encore plus accéléré.

172 – Ces mouvements en admettent d'autres, intermédiaires, qui les modifient, ainsi :

- le *Larghetto* est moins lent que le *Largo* ;
- *L'Andantino* moins lent que *l'Andante*, est un milieu entre celui-ci et *l'Allegretto* ;
- *L'Allegretto* moins vif que *l'Allegro* ;
- Le *Prestissimo* superlatif de *Presto*, est encore plus vif.

Je ne parle pas d'autres indications relatives à l'expression encore plus qu'à la vitesse parce qu'on comprendra sans peine leur vraie signification à mesure qu'elles se présenteront. Mais tous les mots ci-dessus n'ont qu'un sens vague, au lieu que le Métronome inventé en 1815 par Maelzel détermine le mouvement d'une manière précise et invariable, au moyen de l'oscillation d'un pendule.

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

174 – On appelle battre la mesure l'action de marquer les mouvements dont il a été question aux §§ 167 à 169.

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

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

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

CHAPITRE TROISIEME DU TEMPS CONSIDERE CONJOINTEMENT AVEC LES SONS, ET DES SIGNES QUI Y SONT RELATIFS.

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

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

	Noms vulgaires	Figures de notes	Silences correspondants
Note de 4 temps	1- Ronde		
Note de 2 temps	2- Blanche		
Note d'un temps	4- Noire		
Note d'un demi-temps	8- Croche		
Note d'un quart de temps	16- Double croche		
Note d' 1/8 de temps	32- Triple croche		
Note d' 1/16 de temps	64- Quadruple croche		

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

181 – La Ronde se nommait autrefois Semi-brève, parce qu'elle valait la moitié d'une note nommée Brève qui n'est plus en usage, non plus que la Longue qui valait deux Brèves et la Maxime qui valait deux Longues.

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

183 – Dans les divisions ou subdivisions des notes de l'exemple qui précède, la note d'un temps se divise en 2, 4, 8, etc... aliquotes d'après la nature du temps binaire.

La noire est donc l'élément du temps binaire.

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

(a) ...

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

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

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

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



(a) M. Galin écrit les sixièmes [sextollets] (c'est-à-dire six sons pour un temps) par 3 groupes de deux sons si elles sont des demi-tiers, et par deux groupes de trois triolets si elles sont des tiers de moitié. Il écrit les deuxièmes de trois manières : par trois groupes de 4 sons, par quatre groupes de 3 sons ou par six groupes de 3 sons repartis en trois groupes et trois groupes ; la 1^{ère} expression vient de la division ternaire et les deux autres de la division binaire. Il n'y a pas de doute que cette écriture est bien plus propre à faire apercevoir du premier coup d'œil la nature de chaque division du temps. (Note du Traducteur).

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



189 – Signes du temps appelés Mesures. [Chiffrage de la mesure ou Signature rythmique]
En outre pour distinguer les mesures on écrit après la clef un signe qui indique le nombre de temps dont elles se composent et s'ils appartiennent à la division binaire ou ternaire. Ces signes sont aussi appelés mesures (§ 184).

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

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

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

192 – J'ai omis exprès quelques autres mesures, tant parce qu'elles peuvent se réduire à celle du tableau que parce qu'elles sont peu usitées. Je dois pourtant prévenir mes lecteurs qu'ils trouveront encore de la musique dont la mesure est marquée par un C barré. Elle forme une vraie anomalie, puisqu'avec les mêmes notes que celle marquée par un C, elle se bat à 2 temps.



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

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

(a) Ces passages seraient d'une exécution très difficile si, comme l'a remarqué M. Galin, l'on ne réduisait pas par la pensée les groupes de 6 et de 7 en un triolet plus 2 ou 4 notes. (Note du Traducteur).

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



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



197 – Liaison. Il est une autre manière d'augmenter la valeur des notes au moyen d'un arc de cercle dont les deux extrémités portent sur deux notes du même degré (Exemple ci-dessous n°1). Nous pouvons aussi en faisant passer l'arc de cercle par-dessus la division de la mesure (n°2), ajouter à une ronde la moitié de sa valeur, ou augmenter une note de la moitié, du quart, du huitième, etc... de sa valeur.



Ne confondons pas cet arc appelé Liaison avec un autre arc de même forme qu'on nomme Coulé. La différence essentielle est que le 1^{er} porte sur des notes du même degré, le 2^e sur des notes de degré différent.

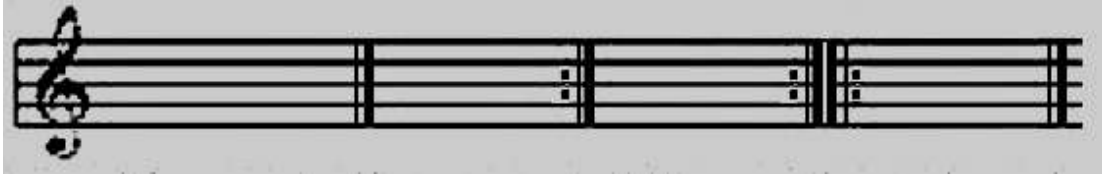
198 – Syncopes. Toute note placée entre deux notes de même valeur, comme une noire entre deux croches, une blanche entre deux noires, etc... forme ce qu'on appelle une syncope qui n'est autre chose qu'une liaison puisque la note de plus de valeur pourrait s'écrire par deux figures unies au moyen d'un arc de cercle, comme il faut le faire nécessairement lorsque la mesure partage la note syncopée, laquelle retombe toujours sur la partie faible du temps ou de la subdivision du temps.

Dans la 2^e mesure de l'exemple n°1 ci-dessous il est démontré que la syncope n'est qu'une liaison, car les notes des deux mesures s'exécutent de la même manière. Dans le n°2 la dernière croche de la 1^{ère} mesure et la 1^{ère} croche de la 2^e forment une noire syncopée, mais comme le 1^{er} temps de la 2^e mesure tombe sur la moitié de sa valeur, il a fallu la diviser en deux croches unies par la liaison. Ces deux croches liées ensemble pouvant être regardées comme une noire, il en résulte que les deux mesures contiennent ensemble 3 noires syncopées entre deux croches, dont l'une au commencement de la 1^{ère} mesure et l'autre à la fin de la 2^e. Maintenant il est facile d'analyser le n°3.



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

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



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



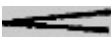

202 – C'est ici le lieu de dire un mot d'une autre espèce de mesure qu'on pourrait appeler discrétionnaire, c'est celle de l'accompagnement d'un récitatif : alors que l'instrument doit s'assujettir à la voix qui est son seul guide.

CHAPITRE QUATRIEME

SIGNES D'EXPRESSION ET D'AGREMENT.

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

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

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

205 – Sous le nom de signes d'agrément on comprend le coulé, l'accent, l'appoggiature, le gruppetto ou petit groupe, le trille, etc... Je ne les ferai connaître que dans la 2^e partie, lorsque l'élève aura eu le temps d'acquérir l'agilité des doigts nécessaire pour les exécuter.

CHAPITRE CINQUIÈME

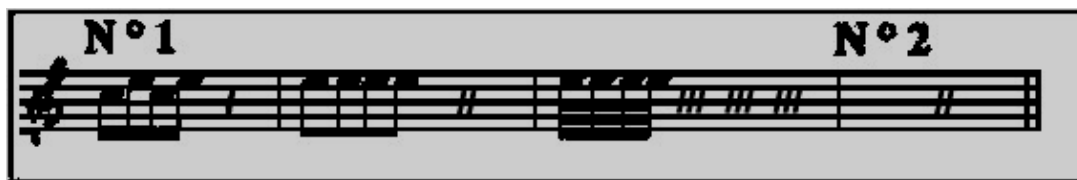
D'AUTRES SIGNES RELATIFS A L'ECRITURE MUSICALE.

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



The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Abréviation' and shows a sequence of notes where some are written as single notes with a horizontal bar through their stems, representing a shorthand for groups of notes. The bottom staff is labeled 'Effet' and shows the same sequence of notes written out in full. To the right, there is a section labeled 'Tremando (Tremolo)' showing a rapid oscillation between two notes. Below this section is a text box that reads: 'Tel arpège qu'on voudra pourvu que les notes se succèdent avec beaucoup de rapidité.'

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



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



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

210 – Les initiales D. C. le sont de deux mots italiens Da Capo : depuis le commencement, qui avertissent de répéter la reprise qui commence la pièce.

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

212 – Le guidon est tombé en désuétude ; on le mettait à l'extrémité de la portée sur le degré où se trouvait la note qui devait commencer la portée suivante.

Les initiales V. S. abréviation de Volti subito, se mettent à la fin d'une page pour avertir de tourner le feuillet sur le champ.

213 – Le crochet [accolade] (Ex ci-dessous n°1) sert à embrasser 2 ou plusieurs portées des diverses parties en harmonie, destinées à être entendues simultanément. Les notes qui doivent se faire ensemble seront placées bien perpendiculairement au dessus ou au dessous les unes des autres, suivant la place que d'après leur valeur, elles doivent occuper dans la mesure.

Cette manière d'écrire se nomme Partition. L'usage veut que les diverses parties que la guitare peut faire entendre simultanément soient écrites avec une seule clef sur la même portée.

- Partie 2 - PRATIQUE -

I

MÉTIIODE COMPLÈTE
Pour la Guitare.

Publiée en Espagnol

Par
D. D. AGUADO

Traduite en Français

Le Manuscrit corrigé et augmenté de la 3^e édition Espagnole

PAR
F. DE FOSSA

Propriété de l'Éditeur. PRIX 20^s NET. Déposé à la Direction.

A PARIS

Che. RICHALTE, Éditeur des Œuvres de Hummel, Rossini et Litolow,
Boulevard des Italiens, N^o 47
rue de la Harpe, N^o 10

1826

Partie 2 : PRATIQUE

46

128 leçons (divisées en 3 Sections, Chapitres, et Articles),

Section I : 128 LECONS [TECHNIQUES] ELEMENTAIRES

48

Paragraphes 258 à 368

Valeur des notes et rythmiques

Chapitre I : 22 Leçon à une seule note, ou partie, qui ne dépassent pas la 4^e touche **48**

- Rythmes dans tous les tons	Leçons 1 à 15	49
- Notes pointées - Double point	16 à 18	54
- Liaisons de prolongation	19	55
- Syncope	20 à 22	55

Chapitre II : 63 Leçons à 2, 3 et 4 parties où aucune corde, excepté la chanterelle, ne dépasse la 4^e touche **56**

Article I : Accords simultanés	Leçons 23 à 31	57
- Le Barré	32	59
Article II : Accords en arpège	33 à 49	60
Article III : Accords à partie chantante	50 à 62	65
- Notes pointées	63 à 67	69
- Doubles points	68 à 69	70
Accords à 3 parties	70 à 77	71
- Liaisons	78	74
- Syncopes	79 à 80	74
Article IV : <i>Accords à mouvement libre (pr mémoire)</i>	<i>Voir Section 2</i>	
Article V : Barré	81 à 85	75

Chapitre III : 23 Leçons à plusieurs parties où toutes les cordes dépassent la 4^e touche - Equisons **78**

Les Equisons	Leçons 86 à 109	78
--------------	-----------------	----

Chapitre IV : 19 Leçons - Agréments **88**

Article I : Liaisons-Coulé	Leçons 110 à 115	88
- Glissé	116 à 118	92
Article II : Appoggiatures	119 à 122	94
Article III : Petits groupes ou Brisés [Gruppeto-Mordant]	123	96
Article IV : Trille	exemples	97
Article V : Point d'Orgue	exemples	98
Article VI : Sons étouffés [Pizzicato]	124	98
Article VII : Sons produits par la main gauche seule	125	99
Article VIII : Imitations		99
- Tambourin	126	99
- Campanelas	127	100
- Basson	128	100

Fin des 128 leçons élémentaires

Article IX : Sons harmoniques (Théorie) **101**

Chapitre V : Divers genres d'exécution - Exemples **104**

[Tableau des pièces reprises dans différentes versions des méthodes]. FP **105**

Chapitre VI : 14 Exercices pour donner de l'agilité aux deux mains **106**

- PARTIE 2 - PRATIQUE -

[NB : A ce stade, Aguado tient pour acquises les notions relatives aux différentes tonalités Majeures et mineures, et l'explication théorique des gammes, développée dans la section précédente (voir page 22 et suivantes) n'est pas abordée sur le plan pratique .

Il conviendrait , avant de s'exercer aux 22 premières leçons axées sur les rythmes, de pratiquer et maîtriser les gammes dans les tonalités requises, non développées dans la présente méthode.

J'ai donc cru devoir ajouter, en Annexe de cette partie 2 (voir page 115 et suivantes) le Tableau des Gammes relatives, les 12 gammes d'Aguado (extraites de la Coleccion 1820)- et un synoptique des 24 gammes Majeures, et mineures mélodiques en 1^è position - FP]

258 – Cette partie est divisée en quatre sections :

1 – 128 Leçons élémentaires	p 48
2 – Explication des Accords – 3 leçons	p 121
4 – Expression	p 147
3 – 30 Etudes	p 182

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

260 – Pour abréger, j'indiquerai par les initiales MD (main droite) MG (main gauche) tous les articles qui contiendront des règles relatives à l'une ou l'autre des deux mains.

Je ne donnerai qu'une règle à la fois, afin que l'exemple suive toujours le précepte.

SECTION I – 128 LEÇONS [Techniques] ELEMENTAIRES

CHAPITRE I

22 LEÇONS A UNE SEULE NOTE OU PARTIE QUI NE DEPASSENT PAS LA 4^è TOUCHE

L'objet de ce chapitre est de faire connaître à l'élève la valeur des notes et les diverses rythmiques (§ 179 à 200 – 1^è partie) [dans diverses tonalités].

261 – MG – D'après la règle importante du § 37 (1^è partie) les quatre doigts de la main gauche seront destinés aux quatre premières touches, savoir : l'index ou 1^{er} doigt à la 1^{ère} touche, le majeur ou 2^e doigt à la 2^e touche ..., quelle que soit la corde sur laquelle ils devront agir, lors même qu'il y aurait deux notes consécutives à faire sur 2 cordes différentes à une même touche.

262 – MD – Dans les leçons suivantes le pouce pincera les trois cordes filées, l'index (i) la 3^e corde, le majeur (m) la 2^e, l'annulaire (a) la 1^{ère}.

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

MG – Je rappelle ici les deux premières règles de rigueur du § 15 (1ère partie), c'est-à-dire que le doigt restera sur la corde aussi longtemps que durera la valeur de chaque note.

Rappel art 15 – Des Règles très essentielles se déduisent naturellement de ces faits.

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

DEUXIEME REGLE : Cette force doit être égale et constante aussi longtemps que la corde doit vibrer.

TROISIEME REGLE : Pour faire cesser le son il suffit d'interrompre les vibrations.

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

LES 22 LEÇONS [axées sur les rythmes]

Leçon 1 – Mesure à deux temps binaires

Leçon 01

Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 2 – Mesure à quatre temps binaires

Leçon 02

Sol Majeur Tous les Fa sont # (§ 118).

[Escuela-1826-fr]

Leçon 3 - idem

Leçon 03

Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 4 - idem

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

Leçon 04 Sol Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 04 Sol Majeur, consisting of three staves of music in G major (one sharp). The first staff contains measures 1-8, the second staff contains measures 9-16, and the third staff contains measures 17-21. Fingerings are indicated by numbers 1-3 below the notes. Measure 17 contains a whole rest. The piece ends with a double bar line at the end of measure 21.

Leçon 5 - idem

Leçon 05 Mi mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 05 Mi mineur, consisting of two staves of music in E minor (no sharps or flats). The first staff contains measures 1-7, and the second staff contains measures 8-15. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. The piece ends with a double bar line at the end of measure 15.

Leçon 6 – Mesure à deux temps binaires

Leçon 06 Sol Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 06 Sol Majeur, consisting of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains measures 1-8, and the second staff contains measures 9-16. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. The piece ends with a double bar line at the end of measure 16.

Leçon 7 – Mesure à trois temps binaires

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

Leçon 07 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 07 Do Majeur, 3/4 time signature. The score consists of two staves of music, numbered 1 to 16. The key signature is one sharp (F#). The notes are: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F#4), 5 (G4), 6 (A4), 7 (B4), 8 (C5), 9 (B4), 10 (A4), 11 (G4), 12 (F#4), 13 (E4), 14 (D4), 15 (C4), 16 (B3). Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Leçon 8 - idem

Leçon 08 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 08 Do Majeur, 3/4 time signature. The score consists of four staves of music, numbered 1 to 16. The key signature is one sharp (F#). The notes are: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F#4), 5 (G4), 6 (A4), 7 (B4), 8 (C5), 9 (B4), 10 (A4), 11 (G4), 12 (F#4), 13 (E4), 14 (D4), 15 (C4), 16 (B3). Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Leçon 9 – Mesure à trois demi-temps binaires

Leçon 09

Mi b Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 09, Mi b Majeur, 3/2 time signature. The score consists of two staves of music, numbered 1 to 16. The first staff contains measures 1-8, and the second staff contains measures 9-16. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and rests. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/2.

Leçon 10 – Mesure à deux temps ternaires

Leçon 10

La Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 10, La Majeur, 6/8 time signature. The score consists of two staves of music, numbered 1 to 16. The first staff contains measures 1-8, and the second staff contains measures 9-16. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and rests. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8.

Leçon 11 - idem

Leçon 11

La mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 11, La mineur, 6/8 time signature. The score consists of five staves of music, numbered 1 to 16. The first staff contains measures 1-3, the second 4-6, the third 7-9, the fourth 10-12, and the fifth 13-16. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and rests. The key signature has no sharps or flats and the time signature is 6/8.

Leçon 12 – Mesure à trois temps ternaires

Leçon 12 **Ré Majeur** [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6
7 8 9 10 11
12 13 14 15 16

Leçon 13 – Mesure à quatre temps ternaires

Leçon 13 **Si b mineur** [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4
5 6 7 8 9

Leçon 14

Le chiffre 3 indique des triolets (§ 193 p 25). En faisant un temps ternaire entre deux binaires, l'élève aura le plus grand soin de ne pas presser plus qu'il ne faut les trois notes du triolet.

Leçon 14 **Do mineur** [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 3
6 7 3 8 9 10
11 3 12 13 14 3 15 16

Leçon 15 – Mesure à trois temps ternaires

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

Leçon 15 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 15, Do Major, 3/4 time signature. The score consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff contains measures 6 through 11. The third staff contains measures 12 through 15. Measure 6 is marked with a '6' above it, indicating a double-triolet. Measure 13 is also marked with a '6' above it. Measure 14 has a '3' below it, indicating a triplet. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Leçon 16 – Mesure à deux temps binaires – Notes pointées (§ 195)

Leçon 16 Mi mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 16, Mi mineur, 2/4 time signature. The score consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 8. The second staff contains measures 9 through 16. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Leçon 17 – Mesure à trois temps binaires – Double point (§ 196)

Leçon 17 Sol Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 17, Sol Major, 3/4 time signature. The score consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 8. Double dots (double dots) are placed above the notes in measures 2, 3, 5, 6, 7, and 8, indicating double dots. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Leçon 18 – Mesure à trois temps binaires

Leçon 18 Sol mineur

[Escuela-1826-fr]

1 2 3 4

5 6 7 8

Leçon 19 – LIAISONS de prolongation – (§ 195)

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

Leçon 19 Do mineur

[Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11

Leçon 20 – Mesure à quatre temps binaires - SYNCOPE – (§ 198)

Leçon 20 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

Syncope Syncope Syncope Syncope

Sync. Sync. Sync. Sync. Sync. Sync. Sync.

Syncope

Leçon 21 – Mesure à deux temps binaires

Leçon 21 Ré Majeur

[Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

Leçon 22 – Mesure à trois temps binaires

Leçon 22

Ré mineur

[Escuela-1826-fr]



Leçon 108 [Concerne le chapitre sur les SYNCOPES]

La variation suivante de M. Sor, la 2^e d'un thème de l'œuvre 11, prouve combien les syncopes renversent les principes généraux du doigtier.



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

CHAPITRE II

63 LEÇONS A DEUX, TROIS et QUATRE PARTIES, OU AUCUNE CORDE, EXCEPTE LA CHANTERELLE, NE DEPASSE LA 4^e TOUCHE

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

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

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

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

270 – MD – En général, sauf quelques exceptions dont il sera question plus tard, le 1^{er} doigt (i) pincera exclusivement la 3^e corde, le second (m) la 2^e, et le 3^e (a) la chanterelle ; les 3 cordes filées seront pincées par le pouce (p).

271 – Les accords peuvent être exécutés de quatre manières différentes sur la guitare : aussi je distingue :

1- Les accords simultanés rigoureusement tels

2- Les accords en arpège

3- Les accords à partie chantante

4- Les accords à mouvement libre. (pour mémoire ici – traité avec l'harmonie – partie 3)

ARTICLE 1^{er} – ACCORDS SIMULTANES

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

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

Leçon 23 – Accords à deux, trois et quatre notes sur des cordes à vide

273 – MD – Les doigts pinceront au même instant, d'une force égale, toutes les notes de l'accord.

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

Leçon 23 1 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 24 – Accords à deux notes sur des cordes à vide et raccourcies

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

Leçon 24 La mineur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 25 – Accords à trois notes

Leçon 25 La mineur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 26

MD – Pincez la 2^e corde avec le 3^e doigt aux quatre dernières mesures.

Leçon 26 Sol Majeur [Escuela-1826-fr]

Leçon 27 – Accords à quatre notes

Leçon 27 La mineur [Escuela-1826-fr]

Leçon 28

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

Leçon 28 La mineur [Escuela-1826-fr]

Leçon 29

Leçon 29 La mineur [Escuela-1826-fr]

Leçon 30

Leçon 30 La mineur [Escuela-1826-fr]

Leçon 31

276 – MG – Lorsqu'on aura deux notes à faire en même temps à une même touche, le doigt désigné par le plus fort numéro sera employé à la corde la plus aigüe. C'est ainsi qu'à la 3^e mesure, le 4^e doigt fait le Sol en même temps que le 3^e doigt fait le Si b.

Leçon 31 Fa Majeur

Leçon 32 – LE BARRÉ

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

(a)-M. Aguado n'admet point ce qu'on appelle en France 'Petit Barré' (lorsque l'index ne prend que 2 ou 3 cordes) qu'il regarde à bon droit comme inutile : car on serait toujours forcé d'en venir au Grand Barré, sans lequel la musique de SOR est inexécutable., tandis qu'avec celui-ci on peut fort bien se passer de celui-là ; or pourquoi deux manières, pourquoi deux méthodes lorsqu'une seule suffit ? (Note du Traducteur).

Leçon 32 La b Majeur

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

Art 312 reclassé ici

312 – **Le barré** est un excellent moyen d'exécution pour les accords de toute espèce sitôt qu'on dépasse la 4^e touche ; c'est une espèce de sillet mobile qui égalise tous les tons et fait disparaître les difficultés provenant d'un grand nombre d'accidents. Telle est la cause de son importance.

ARTICLE II – ACCORDS EN ARPEGE

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

279 – Les accords étant composés de sons agréables, l'oreille se complait à les percevoir le plus longtemps possible. Pour cette raison, les règles données aux §§ 274 et 275 sont également de rigueur pour les accords en arpèges, car si on levait les doigts à mesure qu'on pince les cordes, les vibrations seraient interrompues et le son cesserait

entièrement. L'une des propriétés qui caractérisent et embellissent la guitare c'est cette manière de faire qui compense l'impossibilité de prolonger le son autant que les instruments à vent ou à archet.

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

Leçon 33 – ACCORDS SIMULTANES

Leçon 33 *La mineur* [Escuela-1826-fr]



Leçon 34 – Les mêmes accords convertis en Arpèges

Leçon 34 *La mineur* [Escuela-1826-fr]



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



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

Leçon 35 – ACCORDS SIMULTANES A 3 NOTES - Qui seront ensuite convertis en Arpège

Leçon 35 *Do Majeur* [Escuela-1826-fr]



Leçon 36

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

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

Leçon 36 Do Majeur [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Leçon 37 – ACCORDS EN ARPEGE DOUBLE

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

MD – Les doigts m et a pinceront la corde aigüe aux mesures 5, 11, 12, 13 et 14 de cette leçon ainsi que de la suivante.

Leçon 37 Do Majeur [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Leçon 38 – AUTRE ARPEGE DOUBLE

Leçon 38

Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 38, Do Major, featuring double arpeggios. The score is written on three staves in treble clef, 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 5, the second staff contains measures 6 through 10, and the third staff contains measures 11 through 16. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

L'élève répétera les deux leçons 37 et 38 jusqu'à ce qu'il parvienne à les exécuter à un mouvement vif.

Leçon 39 Pour exécuter les triolets de la 3^e et 7^e mesure on se rappellera ce qui a été dit à la leçon 14.

Leçon 39 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 39, Do Major, featuring triplets. The score is written on two staves in treble clef, 3/4 time. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Triplet markings are present above measures 3 and 7.

Leçon 40 – ACCORDS A TROIS NOTES

Leçon 40

Do mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 40, Do minor, featuring three-note chords. The score is written on two staves in treble clef, 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Chord symbols 'B-I' are written above measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 14, 15, and 16.

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

Leçon 41 – ACCORDS A QUATRE NOTES

Leçon 41 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 42 – LES ACCORDS DE LA Leçon 41 CONVERTIS EN ARPEGES

MD – Les 4 doigts qui ont pincé les accords de la 41è leçon pinceront les mêmes notes dans cette leçon et les quatre suivantes.

Leçon 42 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 43

Leçon 43 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 44 – EN ARPEGES DOUBLES

Leçon 44 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 45

Leçon 45 *Do Majeur* [Escuela-1826-fr]

This musical score for Lesson 45 is in C major and 2/4 time. It consists of 16 measures of music. The first five measures (1-5) feature a continuous eighth-note pattern starting on G4. Measures 6-8 continue this pattern, while measures 9-11 introduce a descending eighth-note pattern. Measures 12-16 conclude the exercise with a final descending eighth-note pattern and a repeat sign at the end.

Leçon 46

Leçon 46 *Do Majeur* [Escuela-1826-fr]

This musical score for Lesson 46 is in C major and 2/4 time. It consists of 16 measures of music. The first five measures (1-5) feature a continuous eighth-note pattern starting on G4. Measures 6-8 continue this pattern, while measures 9-11 introduce a descending eighth-note pattern. Measures 12-16 conclude the exercise with a final descending eighth-note pattern and a repeat sign at the end.

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

Leçon 47

Leçon 47 *Do Majeur* [Escuela-1826-fr]

This musical score for Lesson 47 is in C major and 2/4 time. It consists of 16 measures of music. The first five measures (1-5) feature a continuous eighth-note pattern starting on G4. Measures 6-8 continue this pattern, while measures 9-11 introduce a descending eighth-note pattern. Measures 12-16 conclude the exercise with a final descending eighth-note pattern and a repeat sign at the end.

Leçon 48

Leçon 48 *Do Majeur* [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

B-I

Leçon 49

Leçon 49 *Mi mineur* [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

B-I B-II

ARTICLE III – ACCORDS A PARTIE CHANTANTE

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

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

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

Leçon 50

288 – MD – La première des deux notes à faire sur une même corde sera pincée : sur la 3^e corde, par l'index, sur la 2^e corde par le majeur, sur la chanterelle par l'annulaire ; la deuxième note sera pincée par le doigt le plus voisin de celui qui est spécialement affecté à cette corde.

Leçon 50 *Do Majeur* [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

B-I

Leçon 51

MD – La première note de chaque mesure sera pincée par le majeur, la 2è par l'index.

MG – A la 5è mesure, l'annulaire doit pincer la 2è note, et à la 11è mesure, le majeur pince la 1è note et l'annulaire la 2è note.

Leçon 51

Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 52

Leçon 52

La mineur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 53

Leçon 53

Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 54

Leçon 54

La mineur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 55

Leçon 55 *La Majeur* [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8
9 10 11 12 13 14 15 16

Leçon 56

Leçon 56 *Sol Majeur* [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8
9 10 11 12 13 14 15 16

Leçon 57

Leçon 57 *Do Majeur* [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8
9 10 11 12 13 14 15 16

Leçon 58

Leçon 58 *La mineur* [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6
7 8 9 10 11 12
13 14 15 16

Do Majeur
Fin

Leçon 59

289 – MD – *Aucun doigt ne pincera deux fois de suite une même corde excepté aux 7è et 13è mesures.*

Leçon 59 La mineur [Escuela-1826-fr]

Leçon 60

Leçon 60 La mineur [Escuela-1826-fr]

Leçon 61

Conformément au principe établi au § 289 (leçon 59), les 4è, 3è et 2è cordes seront pincées par les mêmes doigts et dans le même ordre que l'ont été les 3è, 2è cordes, et chanterelle à la leçon 60.

Leçon 61 Mi Majeur [Escuela-1826-fr]

Leçon 62

290 – MD – On acquerra plus d'agilité si, pour faire des gammes, on se sert de l'index et de l'annulaire au lieu de l'index et du majeur. Exécutez ainsi la leçon suivante que je place ici pour apprendre cette nouvelle manière. La 1^è et la 3^è note de chaque mesure, excepté l'avant dernière, seront pincées par l'index.

Leçon 62 Do Majeur [Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 62, Do Major, 16 measures. The score is written on two staves in 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The key signature is one sharp (F#).

Leçon 63 – NOTES POINTEES

MD – A la 5^è et 6^è mesure, pincez alternativement, avec le majeur et l'annulaire ; à la 13^è et 14^è mesure, avec l'index et le majeur.

Leçon 63 Do Majeur [Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 63, Do Major, 16 measures. The score is written on two staves in 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The key signature is one sharp (F#).

Leçon 64

Leçon 64 Mi mineur [Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 64, Mi mineur, 16 measures. The score is written on two staves in 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The key signature is two sharps (F# and C#). The score ends with a double bar line, a repeat sign, and the word "Fine".

Sol Majeur

Musical score for Lesson 64, Sol Majeur, 8 measures. The score is written on one staff in 2/4 time. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The key signature is two sharps (F# and C#). The score ends with a double bar line, a repeat sign, and the word "D.C.".

Leçon 65

Leçon 65 Do Majeur [Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 65, Do Major, 16 measures. The score is written on two staves in 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The key signature is one sharp (F#).

Leçon 66

Leçon 66 *La Majeur* [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8
9 10 11 12 13 14 15 16

Leçon 67

Leçon 67 *Mi mineur* [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6
7 8 9 10 11 12
13 14 15 16

Leçon 68 – DOUBLES POINTS

Leçon 68 *Do mineur* [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6
7 8 9 10 11
12 13 14 15 16

Leçon 69

Leçon 69 La mineur

[Escuela-1826-fr]

ACCORDS A TROIS PARTIES

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

MD - La partie aigüe des leçons 70 à 72 sera pincée par les 2^e et 3^e doigts ; le pouce et l'index seront employés aux deux autres parties.

Leçon 70

Leçon 70 MI Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 71

Leçon 71 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 72

Leçon 72 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 73

MD – Le pouce seul pincera la partie grave des leçons 73 et 74.

Leçon 73 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 74

Leçon 74 Mi mineur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 75

MD – Dans cette leçon et la suivante, les notes du médium seront pincées faiblement par l'index et le majeur ; la partie aigüe le sera fortement par l'annulaire, et la basse par le pouce avec moins de force.

Leçon 75 Do Majeur [Escuela-1826-fr]

Leçon 76

Leçon 76 Sol Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 77

Appliquez ici à chacune des parties alternativement les règles établies à la leçon 50 et à la leçon 70.

Leçon 77 Do Majeur [Escuela-1826-fr]

Leçon 78- LIAISONS

MD – La partie intermédiaire sera pincée par l'index et le majeur, le chant par l'annulaire, la basse par le pouce.

Leçon 78 Mi mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 78, Mi mineur. The score consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 9. The music is written in G minor (one sharp) and 12/8 time. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Leçon 79- SYNCOPES

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

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

Leçon 79 La mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 79, La mineur. The score consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. The music is written in F minor (two flats) and 2/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Two inset boxes show detailed views of syncopated passages: the first inset shows measures 3-4, and the second inset shows measures 12-13. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Leçon 80

Accords en arpège simple et à partie chantante écrits et exécutés, à cause des syncopes, comme s'ils étaient à 3 parties.

Leçon 80 La Majeur

[Escuela-1826-fr]

The musical score for Leçon 80, La Majeur, is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The notes are arpeggiated, and various fingerings are indicated by numbers 1-5. There are two inset boxes: one below measure 4 showing a close-up of the arpeggiated chord, and another below measure 14 showing a similar close-up. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ARTICLE IV – ACCORDS A MOUVEMENT LIBRE –(voir Section II-Chapitre VI)

294 - Ce serait le lieu ici de parler des accords à mouvement libre annoncés au § 271 ; mais comme il serait difficile de les comprendre sans la connaissance préliminaire des 3 Positions de l'Accord Parfait, ce ne sera qu'après avoir établi cette théorie importante que je traiterai de la 4^e espèce d'accords.

ARTICLE V – LE BARRÉ

295 – J'ai déjà expliqué au § 277 (leçon 32) la manière de former le barré, mais je lui consacre maintenant un article particulier à cause de son importance et de son fréquent usage.

296 – On emploie le barré, ou parce qu'il en est besoin sur le champ pour faire plusieurs notes à une même touche, ou parce qu'il en sera besoin plus tard : j'appelle ce dernier Barré Préparatoire.

[Aguado exclut le demi-barré]

Leçon 81

Leçon 81 Fa Majeur

[Escuela-1826-fr]

The musical score for Leçon 81, Fa Majeur, is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The notes are played with a barre (B-I) on the first fret. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Leçon 82

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

Leçon 82 Fa mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 82, Fa mineur. The score is written in treble clef with a key signature of three flats (F, C, G) and a 6/8 time signature. It consists of 16 measures. Measures 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 16 are marked with a barre (B-I) over the first measure of each measure. Measure 13 has a '2' above the second measure. Measure 13 also has a 'b' below the second measure. Measure 14 has a '2' above the second measure. Measure 15 has a 'b' below the second measure. Measure 16 has a 'b' below the second measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Leçon 83

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

Leçon 83 Fa mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Lesson 83, Fa mineur. The score is written in treble clef with a key signature of three flats (F, C, G) and a 3/4 time signature. It consists of 19 measures. Measures 1, 2, 3, 4, and 5 are marked with a barre (B-I) over the first measure of each measure. Measures 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are marked with a barre (B-I) over the first measure of each measure. Measures 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 19 are marked with a barre (B-I) over the first measure of each measure. Measures 9 and 10 are marked with '1^è fois' and '2^{de} fois' respectively. Measure 19 is marked with 'd.c.'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Leçon 84

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

Leçon 84 *Fa mineur* [Escuela-1826-fr]

Leçon 85

Leçon 85 *Fa Majeur* [Escuela-1826-fr]

299 – MG – On fait avec l'annulaire sur les 2 cordes aigües (n°1) et avec le majeur sur 2 cordes intermédiaires (n°2), une espèce de petit barré qui peut être fort utile dans des passages analogues à ceux de l'exemple suivant.

Exemple

La b Majeur N°1. *Do Majeur* N°2.

CHAPITRE III

23 LEÇONS A PLUSIEURS PARTIES OU TOUTES LES CORDES DEPASSENT LA 4è TOUCHE

300 – Je rappelle ici le tableau du § 247 où l'on a vu que chaque corde à la touche V, donne le son de sa voisine plus aigüe excepté la 3è qui donne le son de la 2è corde à la touche IV.

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

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

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

304 – Il est encore besoin d'une autre qualification, car les équisons peuvent se faire sur des cordes différentes : par exemple, le Do aigu, primitif sur la 2è corde à la touche I, devient 1^{er} équison sur la 3è corde touche V, 2è équison sur la 4è corde touche X, 3è équison sur la corde 5 touche XV.

Leçon 86 Pour mémoire 305 – Le tableau suivant présente sous un seul point de vue tous les équisons de la guitare et leurs relations avec les sons primitifs.

Pour mémoire

TABLEAU DES EQUISONNANS .

		GRAVES .				AIGUS .				SUR-AIGUS .																										
		LA	SI	DO	RE	MI	FA	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	sol	la	si	do	re	mi																
LOCALITE DES EQUISONNANS	LOCALITE DES SONS PRIMITIFS																																			
	TOUCHES	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12							
	CORDES	5 ^a				4 ^a				3 ^a				2 ^a				Chanterelle.																		
	① PREMIERS																																			
	CORDES	6 ^a				5 ^a				4 ^a				3 ^a				2 ^a																		
	TOUCHES	5	6	7	8	9	5	6	7	8	9	5	6	7	8	9	5	6	7	8	9	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17		
	② SECONDS																																			
	CORDES	6 ^a				5 ^a				4 ^a				3 ^a																						
	TOUCHES	10				11	12	13	14	10				11	12	13	9				10	11	12	13	9				10	11	12	13	14	15	16	17
	③ TROISIEMES																																			
CORDES					6 ^a				5 ^a				4 ^a																							
TOUCHES					15				16	17	14				15	16	17	14				15	16	17												

[Pour mémoire : Pour distinguer les équisons dans l'écriture, Aguado place après la note, les chiffres ① ② ③ inscrits dans un cercle, et qui indiquent le n° d'équison. Le petit cercle seul ou le zéro indique la corde à vide.

A noter toutefois que cette notation complexe a été abandonnée par Aguado dans la dernière version de sa méthode - Nuevo Metodo – 1843 – [A noter aussi que A. Cano a utilisé cette notation, ainsi que le support "triposidon" inventé par Aguado].

A noter également que la notion de 'Position' n'est pas utilisée par Aguado, au sens habituel – (Voir Partie 3); ses 'Positions' sont au nombre de cinq, notées A B C D E et relatives aux doigtés ; la notation en est complexe et nécessite un effort de traduction supplémentaire, ce qui n'est pas le cas avec la notation 'géographique' communément utilisée, càd : au moyen de chiffres romains pour indiquer la touche où se pose l'index, et le n° de la corde concernée entouré d'un cercle : la compréhension en est immédiate.

[Pour éviter toute confusion, il a été procédé ici à la transcription en notation actuelle :

[Utilisation ici des numéros de cordes, ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ et non des numéros d'équisons d'Aguado]
 [Utilisation des chiffres romains : I – II – III – IV – V - VI... pour indiquer dans quelle case poser l'index gauche]

Le schéma suivant montre plus simplement la localisation des notes répétées sur des cordes différentes- FP].

Connaissance du Manche																			
0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX
Mi	Fa		Sol		La		Si	Do		Ré		Mi	Fa		Sol		La		Si
Si	Do		Ré		Mi	Fa		Sol		La		Si	Do		Ré		Mi	Fa	
Sol		La		Si	Do		Ré		Mi	Fa		Sol		La		Si	Do		Ré
Ré		Mi	Fa		Sol		La		Si	Do		Ré		Mi	Fa		Sol		La
La		Si	Do		Ré		Mi	Fa		Sol		La		Si	Do		Ré		Mi
Mi	Fa		Sol		La		Si	Do		Ré		Mi	Fa		Sol		La		Si

Les mêmes schémas se retrouvent :
 5^e et 6^e cordes - A vide :
 - sur respectivement les 3^e et 4^e cordes - à partir de la touche II
 - sur les 1^e et 2^e cordes - à partir de la touche V
 avec évidemment un décalage d'une octave à chaque fois

FP

Leçon 87

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

Leçon 87 Sol Majeur [Escuela-1826-fr]

Leçon 88

Leçon 88 Ré Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 89

Même leçon que la précédente, excepté qu'on se sert dans celle-ci des seconds équisons au lieu des premiers.

Leçon 89 Ré Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 90

Leçon 90 La Majeur

[Escuela-1826-fr]

Leçon 91

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

Leçon 91 Sol Majeur B III [Escuela-1826-fr]

11 12 13 14 15 16 17 18 19

Leçon 92

Leçon 92 Sol Majeur [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Leçon 93

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

Exemple

Ré Majeur

SONS PRIMITIFS

PREMIERS EQUISONS

DEUXIEMES EQUISONS

309 – Je rappelle ici la doctrine établie au § 286 free-scores.com référence les notes de plus de durée.

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

Exemple

Leçon 93 Sol Majeur [Escuela-1826-fr]

Mesure 1^o 2^o 3^o 4^o B II

Leçon 94

Leçon 94 Mi Majeur [Escuela-1826-fr]

B II (Nuevo Metodo - Leçon 38)

Leçon 95

Leçon 95 Sol Majeur [Escuela-1826-fr]

B II (Nuevo Metodo - Leçon 39)

Leçon 96

Leçon 96 Ré Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 96 Ré Majeur, 3/4 time signature. The score consists of 18 numbered measures across four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece ends with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. A circled 3 indicates a triplet in measure 1.

Leçon 97

Leçon 97 La Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 97 La Majeur, 3/4 time signature. The score consists of 17 numbered measures across four staves. The key signature has one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece ends with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by circled numbers 1-6. A circled 3 indicates a triplet in measure 1.

(Nuevo Método - Leçon 40)

Leçon 98

Leçon 98 Ré mineur [Escuela-1826-fr]

1 3 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

B-I préparatoire B-II

Leçon 99

Leçon 99 Mi Majeur [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Leçon 100

Leçon 100 Fa Majeur [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

B-V

Leçon 101

Leçon 101 Ré Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 101 in Ré Majeur (D major), 6/8 time signature. The score consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Leçon 102

Leçon 102 Mi mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 102 in Mi mineur (E minor), 3/4 time signature. The score consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Leçon 103

Leçon 103 Fa mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 103 in Fa mineur (F minor), 4/4 time signature. The score consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 5, the second staff contains measures 6 through 11, and the third staff contains measures 12 through 16. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Leçon 104

Leçon 104 Ré Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 104 Ré Majeur. The piece is in 3/4 time and consists of 16 measures. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment is on a bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Leçon 105

Leçon 105 La Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 105 La Majeur. The piece is in 7/8 time and consists of 16 measures. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The accompaniment is on a bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Leçon 106

Leçon 106 Sol Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 106 Sol Majeur. The piece is in 7/8 time and consists of 16 measures. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The accompaniment is on a bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Leçon 107

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

Leçon 107 Do Majeur [Escuela-1826-fr]

The image shows a musical score for Lesson 107 in Do Major. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The score is divided into three sections: '1ers Equisons' (measures 3-4), '2èmes Equisons' (measures 5-6), and a final measure (measure 7). Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems.

Leçon 108 [Concerne le chapitre sur les SYNCOPES et reclassée après la leçon 22]

Leçon 109

311- Il n'est pas indifférent d'employer les 1^{er} ou 2^e équisons toutes les fois qu'on en a le choix, parce que chaque espèce a une nuance caractéristique. Les sons primitifs sont brillants, surtout sur les cordes à vide ; les 1ers équisons sont doux, les seconds encore plus doux.

Leçon 109 Mi Majeur

The image shows a musical score for Lesson 109 in Mi Major. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The score is divided into three sections: 'Sons primitifs' (measures 1-2), '1ers Equisons' (measures 3-4), and '2èmes Equisons' (measures 5-7). Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems.

Je ne donne pas d'exemple des 3^e équisons parce que l'emploi en est rare ; d'ailleurs si l'on a bien saisi ce qui précède, on ne sera pas embarrassé de les trouver.

[Avec Tablature – FP]

The image shows a musical score for Lesson 109 in Mi Major, including a guitar tablature. The score is divided into three sections: 'Sons primitifs', '1er équisons', and '2è équisons'. The tablature is written on a six-line staff with letters T, A, and B for the strings. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems, and fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. The dynamic marking 'mf' is present.

Art 312 – reclassé avec « le Barré » – Leçon 32

CHAPITRE IV

18 Leçons – LES AGREMENTS

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

314 – Ils se divisent naturellement en 2 espèces :

- 1 – on modifie les sons sans en ajouter de nouveaux, par
 - le ‘Coulé’, (*Arrastre*)
 - en employant la main gauche seule,
 - en étouffant les sons, (*Staccatto*)
 - en imitant le tambourin ou l’harmonica ;
- 2 – on ajoute de nouveaux sons dans
 - les Appoggiatures,
 - les Groupetti, (*Mordant*)
 - le Trille,
 - le Point d’Orgue.

Je vais expliquer chacune de ces choses dans un ordre relatif à leur exécution, sans m’astreindre à la division qui précède.

ARTICLE I – LE COULÉ (*Arrastre*)

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

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

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

318 – Le coulé propre se subdivise lui-même en plusieurs espèces :

1^{ère} espèce – le coulé de deux notes en montant

: la main droite pince la note la plus grave et, sitôt que sa valeur est terminée, on laisse tomber un doigt de la main gauche sur la même corde à la touche qui correspond à la note aigüe (Ex 1^{er} – n°1)

319 - 2^{nde} espèce – le coulé de deux notes en descendant : la main droite pince la note la plus aigüe ; le doigt de la main gauche qui la comprimait fait entendre, par une espèce de pincer de haut en bas, la note grave sur la touche correspondante, ou il est de rigueur qu’un autre doigt soit placé d’avance (Ex 1^{er} – n°2)



Leçon 110

Leçon 110 La Majeur

[Escuela-1826-fr]

320- 3^è espèce : le coulé de 3 notes en montant : la main droite pince la note la plus grave, les doigts de la main gauche se laissent successivement tomber sur les deux autres (Ex 2 – n°1)

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

Leçon 111

Leçon 111 La Majeur

[Escuela-1826-fr]

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

Leçon 112

Leçon 112 Sol Majeur [Escuela-1826-fr]

323 – Les sons du coulé propre devant s'obtenir sur une même corde, on a presque toujours besoin de recourir aux équisons des notes aigües.

EXEMPLE 4

Leçon 113

Leçon 113 Do Majeur [Escuela-1826-fr]

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

Leçon 114

Leçon 114 La mineur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 114 La mineur, measures 1-16. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Measure numbers 1 through 16 are placed above the notes. The piece concludes with a double bar line.

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

EXEMPLE 5. Musical example showing two measures of descending pairs of notes. The first measure is labeled 'n° 1.' and shows a pair of notes with fingerings 2 and 4. The second measure is labeled 'n° 2' and shows a pair of notes with fingerings 3 and 4. A circled number 2 is placed below the second measure, indicating a specific fingering or technique.

Leçon 115

Leçon 115 La Majeur

[Escuela-1826-fr]

Musical score for Leçon 115 La Majeur, measures 1-16. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Measure numbers 1 through 16 are placed above the notes. The piece concludes with a double bar line.

LE GLISSE

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

EXEMPLE 6. n°1 n°2

The image shows two musical examples of glissando on a guitar staff. Example n°1 shows a glissando of two notes (a second interval) with a straight line connecting them. Example n°2 shows a glissando of two notes (a second interval) with a straight line connecting them, and a second example of a glissando of two notes (a second interval) with a straight line connecting them.

Leçon 116

Leçon 116 Mi mineur

[Escuela-1826-fr]

Lesson 116, Mi mineur, in 2/4 time. The piece consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 16. The music features a series of glissando exercises, with notes connected by straight lines. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 2/4.

Leçon 117

Leçon 117 Sol Majeur

[Escuela-1826-fr]

Lesson 117, Sol Majeur, in 3/4 time. The piece consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 5, the second staff contains measures 6 through 11, and the third staff contains measures 12 through 16. The music features a series of glissando exercises, with notes connected by straight lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

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

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

Leçon 118

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

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

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

ARTICLE 2 – L'APPOGIATURE

329 – On donne ce nom à une petite note étrangère à l'accord et à la mesure qu'on lie à la grande note aux dépens de laquelle on lui donne la valeur que représente sa figure. Il y en a de plusieurs espèces :

- l'appoggiature inférieure est à un demi ton au dessus de la grande note (Ex 10 – n°1)
- l'appoggiature supérieure est à un degré au dessus, et ce degré sera d'un ton ou d'un demi-ton suivant la gamme (Ex 10 – n°2) ;
- il y en a de 2 notes au dessous (Ex 10 – n°3) et de deux notes au dessus (Ex 10 – n°4)

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

330 – En général, la 1^{ère} note de l'appoggiature est seule pincée par la main droite ; c'est la main gauche seule qui fait les autres petites notes, s'il y en a, ainsi que la grande note par les principes du coulé (Ex 10 – N°1 à 4).

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

EXEMPLE 10

The image shows five examples of grace notes on a treble clef staff. Example 1 (n°1) is a half note with a quarter note grace note below it. Example 2 (n°2) is a half note with a quarter note grace note above it. Example 3 (n°3) is a half note with two eighth notes below it. Example 4 (n°4) is a half note with two eighth notes above it. Example 5 (n°5) is a half note with two eighth notes, one above and one below, both accented.

Leçon 119

Leçon 119 La Majeur

The image shows 16 measures of music for Lesson 119, 'La Majeur'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music consists of a single melodic line on a treble clef staff. Measures 1-4 show various grace notes and fingerings (1-4). Measures 5-6 show a sequence of eighth notes. Measures 7-12 show a sequence of eighth notes with various grace notes and fingerings (1-4). Measures 13-16 show a sequence of eighth notes with various grace notes and fingerings (1-4). The piece ends with a double bar line.

332 – L'appoggiature double commence quelquefois par le même son que la grande note (Ex 11 – n°1).

Si, sous la grande note à laquelle on lie l'appoggiature, il y en avait une autre de même valeur (Ex 11 – n°2, on aurait soin de ne pas bouger le doigt qui tient cette dernière, afin de ne pas interrompre la vibration.

EXEMPLE 11

The image shows two examples of double grace notes on a treble clef staff. Example 1 (n°1) is a half note with two eighth notes below it, both accented. Example 2 (n°2) is a half note with two eighth notes below it, both accented, and a quarter note below the second eighth note, also accented.

Leçon 120

Leçon 120 Ré Majeur

[Escuela-1826-fr]

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

Leçon 121

Leçon 121 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

334 – On fait aussi des appoggiatures glissées (Ex 12).

Leçon 122

Leçon 122 Ré mineur

[Escuela-1826-fr]

(Nuevo Metodo - 1843 - Leçon 36)

ARTICLE 3 – PETITS GROUPES OU BRISES (Mordant – Gruppetto)

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

336 – J'appelle 'Brisé simple' celui qui se compose de l'appogiature inférieure et supérieure (Ex 13 – n°1), 'Brisé double' celui de 4 notes (Ex 13 – n°2).

L'un des signes $\sim \sim \text{mi} +$ indique un brisé à faire sur la note qu'il affecte (Ex 13 – n°3).

Leçon 123

Leçon 123 Do Majeur

[Escuela-1826-fr]

ARTICLE 4 – LE TRILLE

337 – C'est un battement de 2 notes répétées plusieurs fois avec la plus grande vitesse ; la main droite pince une seule fois la note marquée, la main gauche coule sur cette note son immédiate à l'un...
Le trille est bien exécuté lorsqu'on distingue bien clairement les deux sons qui le composent. Il est marqué par le signe 'tr' comme dans les exemples 14 à 17.

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

EXEMPLE 14

Effet

The image shows a musical score for Example 14. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and shows a sequence of notes with trill ornaments (tr) above them. The bottom staff is in treble clef and shows a sequence of notes with fingerings (3, 2, 3, 2, 2, 2, 4, 2) and a trill ornament (tr) above the final note. The word 'Effet' is written below the bottom staff.

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

EXEMPLE 15

Effet

The image shows a musical score for Example 15. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and shows a sequence of notes with trill ornaments (tr) above them. The bottom staff is in treble clef and shows a sequence of notes with a trill ornament (tr) above the final note. The word 'Effet' is written below the bottom staff.

EXEMPLE 16

Effet

The image shows a musical score for Example 16. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and shows a sequence of notes with trill ornaments (tr) above them. The bottom staff is in treble clef and shows a sequence of notes with trill ornaments (tr) above the final note. The word 'Effet' is written below the bottom staff.

On peut faire avec le 2^e et 3^e doigt, le 1^{er} et le 2^e trille de l'exemple ci-dessus.

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

EXEMPLE 17

The image shows a musical score for a guitar. It consists of two staves. The left staff is the treble clef, and the right staff is the bass clef. The music is in 4/4 time. The first measure shows a trill on the G string (treble clef) and the D string (bass clef). The second measure shows a trill on the D string (bass clef) and the G string (treble clef). The third measure shows a trill on the G string (treble clef) and the D string (bass clef). The fourth measure shows a trill on the D string (bass clef) and the G string (treble clef). The word 'Effet' is written below the first measure. The number '35' is written below the first measure. The number '21' is written below the second measure. The number '21' is written below the third measure. The number '21' is written below the fourth measure.

ARTICLE 5 – LE POINT D'ORGUE

341 – Le 'Point d'Orgue' au dessus d'une note suspend la mesure et permet d'ajouter ad libitum une ritournelle plus ou moins longue. Cette ritournelle se marque avec de petites notes (Ex 18). Lorsqu'elle n'est pas écrite, c'est le goût qui doit l'inspirer.

EXEMPLE 18.
Do Majeur

The image shows a musical score for a guitar. It consists of two staves. The left staff is the treble clef, and the right staff is the bass clef. The music is in 6/8 time. The first measure shows a 'Point d'Orgue' (a long note) on the G string (treble clef) and the D string (bass clef). The second measure shows a 'Point d'Orgue' on the D string (bass clef) and the G string (treble clef). The third measure shows a 'Point d'Orgue' on the G string (treble clef) and the D string (bass clef). The fourth measure shows a 'Point d'Orgue' on the D string (bass clef) and the G string (treble clef). The number '34 32' is written above the second measure. The number '24' is written above the third measure. The number '24' is written above the fourth measure.

ARTICLE 6 – SONS ÉTOUFFÉS (Détachés-Pizzicato-Staccato-Piqué)

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

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

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

[FP : Le point dont parle Aguado signifie « Staccato ou Piqué », c'est-à-dire que les notes sont détachées.]

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

Leçon 124

Leçon 124 Mi mineur [Escuela-1826-fr]

The image shows a musical score for a guitar. It consists of two staves. The left staff is the treble clef, and the right staff is the bass clef. The music is in 6/8 time. The first measure shows a 'Point d'Orgue' on the G string (treble clef) and the D string (bass clef). The second measure shows a 'Point d'Orgue' on the D string (bass clef) and the G string (treble clef). The third measure shows a 'Point d'Orgue' on the G string (treble clef) and the D string (bass clef). The fourth measure shows a 'Point d'Orgue' on the D string (bass clef) and the G string (treble clef). The fifth measure shows a 'Point d'Orgue' on the G string (treble clef) and the D string (bass clef). The word 'Etouffez' is written below the first measure. The word 'Etouffez' is written below the third measure.

ARTICLE 7 – SONS PRODUITS PAR LA MAIN GAUCHE SEULE

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

Leçon 125 **Main gauche seule**

Leçon 125 Do Majeur [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

ARTICLE 8 – IMITATIONS (Effets spéciaux)

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

Leçon 126 **TAMBOURIN [Tapping]**

Leçon 126 Ré Majeur [Escuela-1826-fr]

1 2 3 4 5 6 7

9 10 11 12 13 14 15

Tambourin

Tambourin

Leçon 127 **CAMPANELAS** ['Clochette']

347 – On introduit quelques fois avec succès une note à vide intermédiaire dans un accord formé assez en avant du sillet. (Les Espagnols donnent à cela le nom de Campanelas. Note du Traducteur.

Leçon 127 Ré mineur [Escuela-1826-fr]

(2è var. des Folies d'Espagne par M. de Fossa : oeuvre 12)

Leçon 128 **BASSON**

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

Leçon 128 Ré Majeur [Escuela-1826-fr]

(Nuevo Metodo - Leçon 48)

FIN des 128 Leçons élémentaires

349 – Une des beautés de la guitare consiste dans les Sons Harmoniques dont j’ai dit un mot au § 48.

Selon M. de Fossa, il existe 3 manières de produire cet effet sur la guitare :

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

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

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

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

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

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

The diagram shows two musical staves with fret positions and string numbers indicated. The top staff shows frets 12, 7, 5, 4, 9, 7, 12, 3, 4, 9, 5, 7, 12, 3, 4, 9, 5, 7, 12, 3. The bottom staff shows frets 7, 4, 5, 5, 3, 7, 5, 4, 9, 3, 4, 9, 5, 3, 4, 9, 3. String numbers are listed below each staff.

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

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

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

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

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

360 – 2^e manière : elle a l'avantage de donner tous les sons de l'échelle chromatique.

En partant du principe que la corde à vide a son octave harmonique à la moitié juste de sa longueur, l'Auteur en a inféré que la corde raccourcie l'aurait de même au milieu de sa longueur respective, comme cela arrive réellement ; par exemple, l'octave harmonique du fa sous-grave se trouvera au dessus de la 13^e division ; celle de son voisin fa#, au dessus de la 14^e division, et ainsi de suite.

Alors, puisque la main gauche doit être employée à raccourcir la corde, il ne s'agit plus que de faire avec la main droite seule les deux opérations de la 1^{ère} manière, celles de toucher la corde harmoniquement et de la pincer en même temps. Pour cela il faut rapprocher la main droite du manche et la tourner un peu, en élevant bien le poignet, de manière que le bout de l'index allongé de toute sa longueur et le bout du pouce, qui doit laisser entre lui et l'index le plus d'espace possible portant sur la même corde.

Dans cette disposition le pouce pince la corde au même instant que l'index, placé au dessus de la division qui partage exactement la longueur de la partie vibrante, la touche harmoniquement.

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

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

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

Cordes raccourcies par la main gauche				
Sons harmoniques pincés par la main droite sur la corde	4°	3°	2°	Chanterelle
l'index la touchant harmoniquement au dessus de la Division	15°	14°	13°	13°

363 – **3è manière** : en y employant deux doigts de la main gauche.

Voici comment elle est expliquée par l'Auteur : « La main gauche perpendiculaire devant les cordes, le pouce baissé autant que possible, appuyez fortement l'index sur une corde et à une division quelconque, de manière seulement à pouvoir assez allonger le petit doigt pour toucher légèrement cette corde au dessus de la 5è touche en avant ; vous produirez un son harmonique double octave du générateur. Si, sans cesser d'appuyer l'index, vous reculez le petit doigt d'une touche, vous aurez la double octave de la tierce majeure du son générateur ; encore d'une touche, vous aurez la double octave de sa quinte.

C'est ainsi que le fa pris sur la 5è corde à la 8è touche donne au dessus de la 13è, 12è et 11è touche, sa double octave harmonique, celle de sa tierce majeure et celle de sa quinte, par la raison que la 5è, 4è et 3è touches à partir du sillet ont donné de pareils intervalles harmoniques par rapport à la corde à vide.

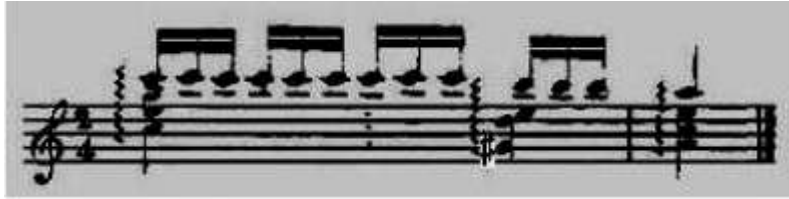
Il est clair que ces sons harmoniques ne peuvent être obtenus qu'en plaçant l'index assez en avant du manche pour que le rétrécissement des touches donne la possibilité de saisir l'intervalle de six qui doivent être contenues du 1^{er} au 4è doigt. Le timbre en est d'ailleurs faible, peu sonore : en un mot le résultat n'offrirait qu'un très mince dédommagement de la peine qu'on aurait eue à vaincre la difficulté.

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

365 – *Je ne donne pas d'exemple de sons harmoniques, je crois la matière épuisée par tout ce qui précède : j'ai dû puiser l'instruction nécessaire pour tout exécuter en ce genre.*

CHAPITRE V DIVERS GENRES D'EXECUTION

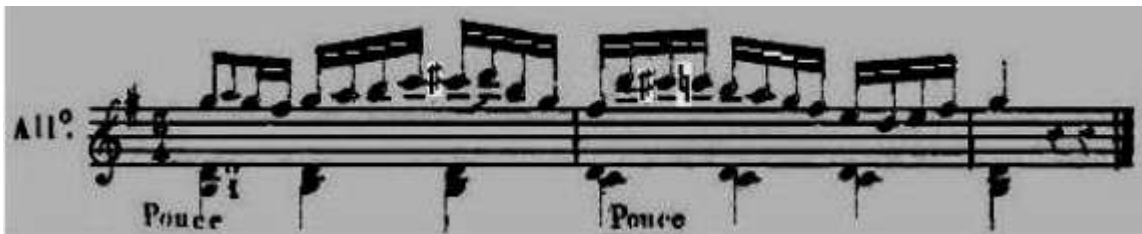
366 – Le signe z devant les accords, dans tout passage analogue à l'exemple suivant, indique que le pouce seul de la main droite doit passer brusquement sur toutes les cordes du grave à l'aigu de l'accord. Cela produit une espèce de roulement qui fait entendre l'une après l'autre, mais presque au même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



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



368 – Quelques Professeurs appliquent le pouce de la main gauche par-dessus le manche sur la 6^e corde : à la vérité il serait difficile d'exécuter d'une autre manière les passages dans le genre des deux mesures ci-après :



CHAPITRE VI

14 EXERCICES POUR DONNER DE L'AGILITE AUX DEUX MAINS

Les exercices suivants sont issus pour partie, de la 'Coleccion de 1820', ou ont été repris dans les versions ultérieures de la méthode, notamment 'Nuevo Método-1843', avec parfois quelques modifications. FP.

Tableau récapitulant les pièces communes aux diverses versions de la méthode Aguado.

Méthodes Aguado - Les Etudes - Leçons et Exercices - Pièces communes					
* Les numéros rouges sont uniques					
Coleccion 1820 - Esp	Escuela FR - 1826	Nuévo Metodo - Esp - 1843	Nuévo Metodo - Esp - 1843	Nuévo Metodo - Esp - 1843	Méthode Simple - 1837 - Fr
46 Etudes	14 exercices	20 Ex MD	27 Etudes	50 Leçons	22 Leçons - 6 Exercices
11	1			22	3
16	2			23	4
24	3			24	5
2	6	15		25	6
4	7	16		10	Exercice 1
5	8			11	Exercice 2
6	9	18		12	Exercice 3
15	10	20		13	Exercice 4
17	11	17		14	Exercice 5
18	12			15	Exercice 6
	4			17	8
	5			26	11
	13			28	13
	14			30	15
	30 Etudes			33	17
8	1			34	19
13	2			35	20
12	3				
28	4				
36	5		7		
21	6		15		
41	7				
32	9				
26	10		24		
	12				
	13		8		
	14		23		
39	15				
30	16		9		
31	17		10		
37	18				
35	18		11		
40	20				
	22		19		
	23		12		
	24		13		
	25		14		
43	26		21		
44	27		22		
45	28		20		
46	29				
	30		27		
1	8	1 à 14	1		
3	11	19	2		
7	19		3		
9	21		4		
10			5		
14			6		
19			16		
20			17		
22			18		
23			25		
25			26		
27					
29					
33					
34					
38					
42					
				36	122
				37	
				38	94
				39	95
				40	97
				41	
				42	
				43	
				44	
				45	
				46	
				47	
				48	128
				49	
				50	

14 EXERCICES POUR DONNER DE L'AGILITE AUX DEUX MAINS

[Escuela-Fr-1826]

Exercice par Octaves

La mineur

EXERCICE 1

Musical score for Exercise 1, 'Exercice par Octaves' in La minor, 3/4 time. The score consists of 19 measures of music. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes fingerings (1-4) and accents. The exercise is designed to improve agility in both hands.

(Coleccion 1820-Etude 11)

[Escuela-Fr-1826]

EXERCICE 2

La mineur

Musical score for Exercise 2, 'Exercice par Octaves' in La minor, 3/4 time. The score consists of 18 measures of music, primarily featuring triplet patterns. It includes fingerings (1-3) and accents. The exercise is designed to improve agility in both hands.

(Coleccion 1820 - Etude 16)

[Escuela-Fr-1826]

EXERCICE 3

Mi mineur

The score for Exercise 3 is written in Mi mineur (one sharp, F#) and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is characterized by eighth-note patterns, often beamed in groups of four. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

(Coleccion 1820 - Etude 24)

[Escuela-Fr-1826]

EXERCICE 4

Do Majeur

The score for Exercise 4 is written in Do Majeur (C major) and 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of no sharps or flats. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

[Escuela-Fr-1826]

EXERCICE 5

Sol Majeur

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

[Escuela-Fr-1826]

EXERCICE 6

Do Majeur

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

(Coleccion 1820 - Etude 2)
(Nuevo Metodo - Ex MD 15)

[Escuela-Fr-1826]

EXERCICE 7

Andante

Mi Majeur

(Coleccion 1820 - Etude 4)
(Nuevo Metodo - Ex MD 16)

[Escuela-Fr-1826]

EXERCICE 8

Mi mineur

(Nuevo Metodo - Ex MD 19) (Coleccion 1820 - Etude 5)

EXERCICE 9

[Escuela-Fr-1826]

Fa Majeur B-I B-I B-I

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(Coleccion 1820 - Etude 6) (Nuevo Metodo - Ex MD 18)

EXERCICE 10

Do Majeur 1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

B-I

15

16

17

B-I

18

19

20

(Coleccion 1820 - Etude 15)
(Nuevo Metodo - Ex MD 20)

EXERCICE 11

La mineur

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (G minor). The first measure is marked with a circled '3', indicating a triplet. The second system includes a 'B-I' marking above the staff. The third system contains a double bar line with repeat dots. The fourth system has a key signature change to two flats (F minor) at the beginning. The fifth system ends with a double bar line and repeat dots. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

(Coleccion 1820 - Etude 17)
(Nuevo Metodo - Ex MD 17)

[Escuela-Fr-1826]

EXERCICE 12

La Majeur

(Coleccion 1820 - Etude 18)

[Escuela-Fr-1826]

EXERCICE 13

La mineur

EXERCICE 14

Mi Majeur Pincez la basse avec le pouce et les autres cordes de l'arpège avec les 1er, 2è et 3è doigts alternativement.

The image displays a musical score for guitar, titled 'EXERCICE 14' in 'Mi Majeur' (D major). The score is presented on three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The music consists of a sequence of chords and arpeggios. The first measure is marked with a '1' above the staff. The second staff continues the sequence, with measures 4, 5, and 6 marked. The third staff concludes the exercise with measures 7, 8, 9, and 10. The notation includes various rhythmic values and fingerings, with some notes marked with slurs and accents. The overall style is that of a traditional guitar exercise book.

Fin de la 2è partie - Escuela fr - 1826

Annexes partie 2

Aguado - Méthode FR 1826

				Page
ANNEXES partie 2				115
	Gammes relatives		FP	115
	Gamme chromatique (Coleccion 1820)			116
	12 Gammes diatoniques (Coleccion 1820)			116
	Synoptique des Gammes Majeures et mineures en 1ère position		FP	118

Tableau des Gammes Relatives[FP].

<i>Gammes Relatives</i>			
<i>Armature</i>	<i>Majeures</i>	<i>mineures</i>	<i>7è du mode mineur</i>
7 #	<i>Do # Maj</i>	<i>La # min</i>	<i>Sol x</i>
6 #	<i>Fa # Maj</i>	<i>Ré # min</i>	<i>Do x</i>
5 #	<i>Si Maj</i>	<i>Sol # min</i>	<i>Fa x</i>
4 #	<i>Mi Maj</i>	<i>Do # min</i>	<i>Si #</i>
3 #	<i>La Maj</i>	<i>Fa # min</i>	<i>Mi #</i>
2 #	<i>Ré Maj</i>	<i>Si min</i>	<i>La #</i>
1 #	<i>Sol Maj</i>	<i>Mi min</i>	<i>Ré #</i>
-	<i>Do Maj</i>	<i>La min</i>	<i>Sol #</i>
1 b	<i>Fa Maj</i>	<i>Ré min</i>	<i>Do #</i>
2 b	<i>Si b Maj</i>	<i>Sol min</i>	<i>Fa #</i>
3 b	<i>Mi b Maj</i>	<i>Do min</i>	<i>Si ♭</i>
4 b	<i>La b Maj</i>	<i>Fa min</i>	<i>Mi ♭</i>
5 b	<i>Ré b Maj</i>	<i>Si b min</i>	<i>La ♭</i>
6 b	<i>Sol b Maj</i>	<i>Mi b min</i>	<i>Ré ♭</i>
7 b	<i>Do b Maj</i>	<i>La b min</i>	<i>Sol ♭</i>

Les tons des cases grisées sont rarement utilisés (enharmoniques)

FP

Selon Carulli (Méth Op 27), et Carcassi (Méth pages 19 et 46) :

les tons des cases vertes sont les tons qui conviennent le mieux à la guitare

les autres tons sont plus difficiles à utiliser car nécessitant l'emploi fréquent du barré

Positions les plus utilisées sur le manche : 1 - 4 - 5 - 7 et 9è Touche

NB: Carulli : "Pour connaître si l'on est dans le ton principal du mode majeur, ou dans son relatif mineur, il faut regarder si la septième du ton relatif est altérée accidentellement par le dièse ou par le bécarre.

Si cette septième est altérée, on est dans le ton relatif mode mineur, et si elle ne l'est pas, on est dans le ton principal mode majeur.

Il existe une relation entre les armures des modes majeur et mineur de la même tonique. Pour obtenir l'armure de la gamme mineure, il suffit de retrancher 3 dièses (ou ajouter 3 bémols) à l'armure de la gamme majeure.

Exemples

do majeur armure vierge ; do mineur armure 3 ♭

la majeur armure 3 # ; la mineur armure vierge

(Wiki)

GAMME CHROMATIQUE

Cordes	⑥ è ← ⑤ è ← ④ è ← ③ è ← ② è ← ① è	Chanterelle
Touches	0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19	
Notes	MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI Do Ré Mi Fa Sol La Si	
Sons	Sous Graves Graves Aigus Sur Aigus Très Aigus	

12 GAMMES DIATONIQUES (sur 24)

[Les gammes grisées sont moins utilisées]

MI Majeur	Cordes	⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
	Touches	0 2 4 0 2 4 1 2 4 1 2 0 2 4 0 0 4 2 0 2 1 4 2 1 4 2 0 4 2 0
MI mineur	Cordes	⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
	Touches	0 2 4 0 2 4 1 2 4 0 2 0 2 4 0 0 3 1 0 2 0 4 2 0 3 2 0 1 2 0
SOL Majeur	Cordes	⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
	Touches	3 0 2 3 0 2 4 0 2 0 1 3 0 2 3 3 2 0 3 1 0 2 0 4 2 0 3 2 0 3
SOL mineur	Cordes	⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
	Touches	3 0 1 3 0 2 4 0 2 3 1 3 0 2 3 3 1 4 3 4 3 2 0 3 1 0 3 1 0 3
DO Majeur	Cordes	⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤
	Touches	3 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3 3 1 0 3 1 0 2 0 3 2 0 3

Cordes Touches ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤

DO mineur

Doigts 3..0..1..3..0..2..0..1..3..4..1..3..... 3..1..4..3..1..3..1..0..3..1..0..3..

Cordes Touches ⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

FA Majeur

Doigts 1..3..4..1..3..4..2..3..4..2..3..1..3..4..1..... 1..4..3..1..3..2..0..3..2..4..3..1..4..3..1..

Cordes Touches ⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

FA mineur

Doigts 1..3..4..1..3..4..2..3..4..2..3..1..3..4..1..... 1..4..3..1..3..2..0..3..2..4..3..1..4..3..1..

Cordes Touches ⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

LA b Majeur

Doigts 4..1..3..4..1..3..0..1..3..1..2..4..1..3..4..... 4..3..1..4..2..1..3..1..0..3..1..4..3..1..4..

Cordes Touches ⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

LA b mineur

Doigts 4..1..2..4..1..3..0..1..3..0..2..4..1..3..4..... 4..2..0..4..2..4..3..1..4..3..1..4..3..1..4..

Cordes Touches ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤

RE b Majeur

Doigts 4..1..3..4..1..3..1..2..4..1..2..4..... 4..2..1..4..2..1..3..1..4..3..1..4..

Cordes Touches ⑤ ④ ③ ② ① ① ② ③ ④ ⑤

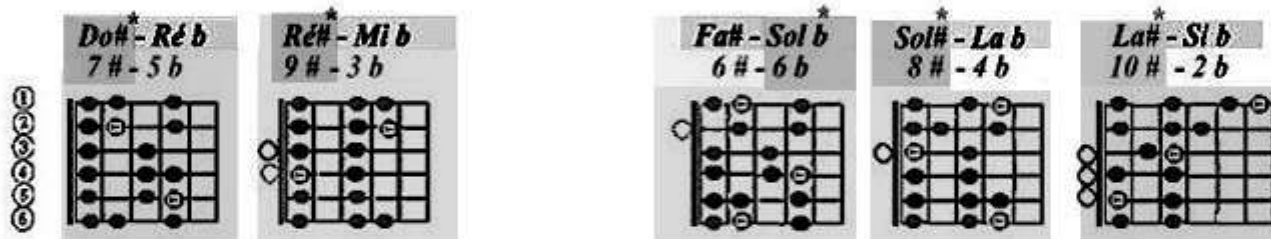
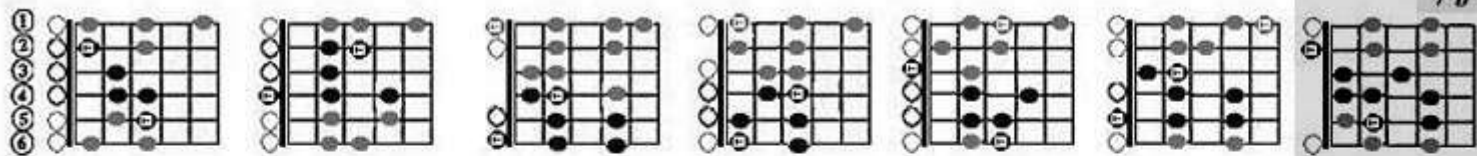
RE b mineur

Doigts 4..1..2..4..1..3..1..2..4..0..2..4..... 4..2..0..4..2..4..2..1..4..2..1..4..

Gammes Majeures (En 1^{ère} position)

FP

Do - Ré 2# Mi 4# Fa 1b Sol 1# La 3# Si 5# Do^{*} 7b

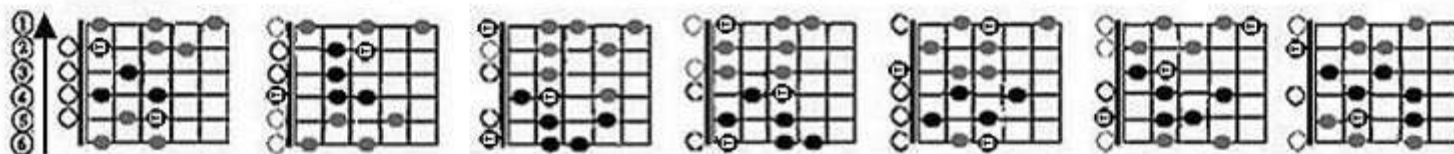


○ Corde à vide ⊕ Tonique * p/mémoire - non utilisées

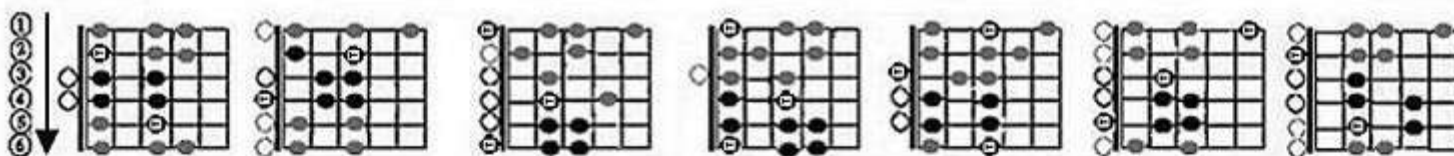
Gammes mineures - (mélodiques) (En 1^{ère} position)

mélodique En montant

Do (3b) Ré (1b) Mi (1#) Fa (4b) Sol (2b) La - Si (2#)



naturelle En descendant



mélodique En montant

Do# - Ré b Ré# - Mi b Fa# - Sol b Sol# - La b La# - Si b



naturelle En descendant



○ Corde à vide ⊕ Tonique * p/mémoire - non utilisées

– Partie 3 –

I

MÉTIIODE COMPLÈTE
Pour la Guitare.

Publiée en Espagnol

Par
D. D. AGUADO

Traduite en Français

Le Manuscrit corrigé et augmenté de la 3^e édition Espagnole

PAR
F. DE FOSSA

Propriété de l'Éditeur. PRIX 20^f NET. Déposé à la Direction.

A PARIS

Chez, RICHARD, Éditeur des Œuvres de Hummel, Rossini et Litolva,
Boulevard des Italiens, N^o 47
ancienn. R. . .

1826

	Page
Partie 3 : PRATIQUE - accords - expression - modulation - improvisation	118
Section II : EXPLICATION DES ACCORDS	121
<i>Paragraphes 369 à 434</i>	
Chapitre I : Intervalles et Renversements	121
Chapitre II : Accord Parfait, sa localité sur la guitare	122
Article I : Accord parfait et ses renversements	122
Article II : Positions de l'accord parfait dans chaque Ton	122
Chapitre III : Accords dissonants, leur localité	128
Article I : Explication de la Dissonance	128
Article II : Accords de 7è	129
Article III : Accords de 7è de dominante	129
<i>[Suite des leçons</i>	<i>131</i>
Article IV : Harmonies fondamentales d'un Ton	132
Article V : Accord de 7è diminuée	133
Article VI : Accord de sixte augmentée	135
Chapitre IV : Cadences	136
Chapitre V : Gammes aux diverses Positions de l'accord Parfait	138
<i>[Exemples de Gammes de la méthode</i>	<i>139</i>
Article I : Traits en mode majeur	141
Article II : Traits en mode mineur	143
Chapitre VI : Accords à mouvement libre	145
Partie3 : PRATIQUE	
Section IV : DE L'EXPRESSION	147
<i>Paragraphes 435 à 441</i>	
APPENDICE - LA MODULATION	
REGLES GENERALES POUR MODULER SUR LA GUITARE	149
<i>Paragraphes 442 à 510</i>	
Article I : De la formation des accords	149
Article II : De la succession des accords	150
Article III : Intervalles prohibés	152
Article IV : Doublement des notes	153
Article V : Règles de l'octave	153
Article VI : De la Modulation	154
Article VII : Modulation aux cinq relatifs	155
Article VIII : Marches harmoniques	156
Article IX : Suspensions de l'harmonie	163
Article X : Anticipations de l'harmonie	163
Article XI : Altération des accords	164
Article XII : Basse pédale	164
Article XIII : Répliques, imitations, etc	165
CONCLUSION : ACCOMPAGNEMENTS - PRELUDES [Improvisation]	166
<i>Paragraphes 511 à 514</i>	
TABLEAU DES ELEMENTS DE L'HARMONIE	167

DEUXIEME SECTION EXPLICATION DES ACCORDS

(29 exemples)

Voir En Annexe : CAGED

[Utilisation ici des numéros de cordes, ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ et non des numéros d'équisons d'Aguado - FP]
[Utilisation des chiffres romains : I - II - III - IV - V - VI... pour indiquer dans quelle case poser l'index gauche]

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

CHAPITRE I INTERVALLES ET RENVERSEMENTS

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

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

371 – Les intervalles peuvent être **majeurs, mineurs, augmentés ou diminués**. Il a été question des deux premiers au § 87 : on a vu qu'un demi-ton ajouté à un intervalle **mineur** le rend **majeur**, retranché d'un intervalle **majeur** le rend **mineur**.

Maintenant il nous reste à dire qu'un demi-ton ajouté à un intervalle **majeur** le rend **maxime ou augmenté**, retranché d'un intervalle **mineur** le rend **minime ou diminué**.

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

373 – Deux règles très importantes découlent de ce principe.



Exemple 1^{er}

<p>SECONDE</p> <p style="text-align: center;">mineure majeure augmentée</p> <p>SEPTIEME</p> <p style="text-align: center;">majeure mineure diminuée</p>	<p>TIERCE</p> <p style="text-align: center;">diminuée mineure majeure</p> <p>SIXTE</p> <p style="text-align: center;">augmentée majeure mineure</p>
<p>QUARTE</p> <p style="text-align: center;">diminuée mineure majeure</p>	<p>QUINTE</p> <p style="text-align: center;">augmentée majeure mineure</p>

374 – Nous avons vu (§ 267) que l'union des intervalles forme des accords ; il faut savoir maintenant qu'il y a des intervalles **consonants et dissonants**. Les intervalles **consonants** sont ceux qui se trouvent dans l'accord parfait ou ses renversements ; tous les autres intervalles sont **dissonants**.

CHAPITRE II ACCORD PARFAIT, SA LOCALITE SUR LA GUITARE

Art 1^{er} – ACCORD PARFAIT ET SES RENVERSEMENTS

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

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

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

378 – La basse d'un accord direct se nomme **basse fondamentale** (il est plus correct de dire **note fondamentale**). On a donné à la note grave d'un accord renversé le nom de basse **chantante, jouante ou continue** (Grétry, Méthode de Prélude-1802).

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

Exemple 2

380 – On trouve dans l'accord parfait ou ses renversements les intervalles que présente l'exemple suivant :

Exemple 3

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

382 – Sont dissonants tous les intervalles qui ne sont pas contenus dans l'accord parfait tels que secondes et 7^e majeures ou mineures, quarts majeures, quintes mineures et tous les intervalles augmentés ou diminués.

Art 2 – POSITIONS DE L'ACCORD PARFAIT DANS CHAQUE TON. [Voir Annexe - CAGED]

383 – La guitare donne pour chaque ton, [Majeur ET mineur] dans toute l'étendue du manche, cinq manières de faire l'accord parfait qui exigent **CINQ POSITIONS** différentes, (cf **Cercle des Positions** au § 388), c'est-à-dire (§ 268 :

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

Cinq manières de placer les doigts de la main gauche. La base de chaque Position est formée ou par le sillet ou par le barré.

384 – Je divise les Positions en **Complètes** et **Moyennes**.

J'appelle **Position complète** celle qui contient un accord direct complet (§ 379) c'est-à-dire, de tonique, tierce, quinte et octave de suite.

Il y en a trois qui ont la tonique sur la 4^e, sur la 5^e ou sur la 6^e corde (Ex 4).

Exemple 4

The diagram illustrates five guitar chord positions for perfect triads in both major and minor modes. It is organized into two rows: 'MODE MAJEUR' and 'MODE mineur'.
The 'MODE MAJEUR' row shows three positions:
1. 'Avec des cordes à vide' (open strings): C major triad (C-E-G) with fingerings 3, 2, 1 on strings 1, 2, and 3 respectively.
2. 'Barré I': C major triad with the first fret barred, fingerings 2, 3, 4 on strings 1, 2, and 3.
3. 'Avec des cordes à vide': C major triad with the first fret barred, fingerings 2, 3, 4 on strings 1, 2, and 3.
The 'MODE mineur' row shows three positions:
1. 'Tonique sur la 6è corde': C minor triad (C-Eb-G) with fingerings 3, 2, 1 on strings 6, 5, and 4.
2. 'Tonique sur la 5è corde': C minor triad with fingerings 4, 3, 2 on strings 5, 4, and 3.
3. 'Tonique sur la 4è corde': C minor triad with fingerings 4, 3, 2 on strings 4, 3, and 2.

Exemple 4

3 Positions Complètes

[en noir la notation actuelle]

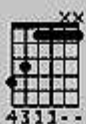
MODE MAJEUR

G



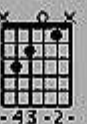
43----

A^b



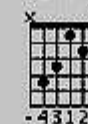
4311--

C



-43-2-

C[#]



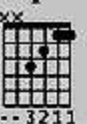
-4312-

E



--32--

F



--3211

Avec cordes à vide

B I

Avec cordes à vide

B I

Avec cordes à vide

B I

MODE mineur

[en noir la notation actuelle]

G m



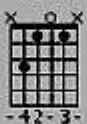
42----

A^b m



4211--

C m



-42-3-

C[#] m



-4213-

E m



--3---

F m



--3111

Avec cordes à vide

B I

Avec cordes à vide

B I

Avec cordes à vide

B I

385 – Les derniers accords de chaque subdivision de cet exemple donnent absolument les mêmes intervalles que les premiers et sont par conséquent de même nature, comme on s'en convaincra si, après avoir fait l'un des deuxièmes accords, on porte la main gauche en arrière sans déranger la position relative des doigts, de manière à barrer derrière le sillet.

La différence de doigter consiste en ce que trois cordes qui sont à vide dans les premiers (la 5^e, la 3^e et la chanterelle) emploient dans les derniers l'index de la main gauche pour remplacer le sillet.

Il suit de là une observation importante : c'est qu'à l'exception des trois accords ci-dessus avec des cordes à vide, tous les autres appartenant aux 12 toniques majeures ou mineures se font au moyen d'une Position semblable, mais à des touches différentes.

386 – Je donne à deux Positions le nom de **moyennes** :

1 – parce que les quatre notes de l'accord parfait complet ne s'y suivent pas dans l'ordre naturel ;

2 – parce que sur la même base on forme un accord de 7^e de dominante (dont je parlerai bientôt) qui sert de moyenne pour passer à deux positions complètes d'un autre ton (§ 403).

Exemple 5

Exemple 5

2 Positions Moyennes

MODE MAJEUR *[en noir la notation actuelle]*

Accord	A	A#	D	D#
Diagram				
Tab	0	1	0	1

MODE mineur *[en noir la notation actuelle]*

Accord	A m	A# m	D m	D# m
Diagram				
Tab	0	1	0	1

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

Exemple 6

Exemple 6

	Position complète Tonique sur la corde ⑥	Position complète Tonique sur la corde ⑤	Position complète Tonique sur la corde ④	Position moyenne Tonique sur la corde ⑤
MODE MAJEUR				
MODE MINEUR				

Exemple 6

Accords de 6 notes

[en rouge la réf Aguado] [en noir la notation actuelle des accords]

MODE MAJEUR

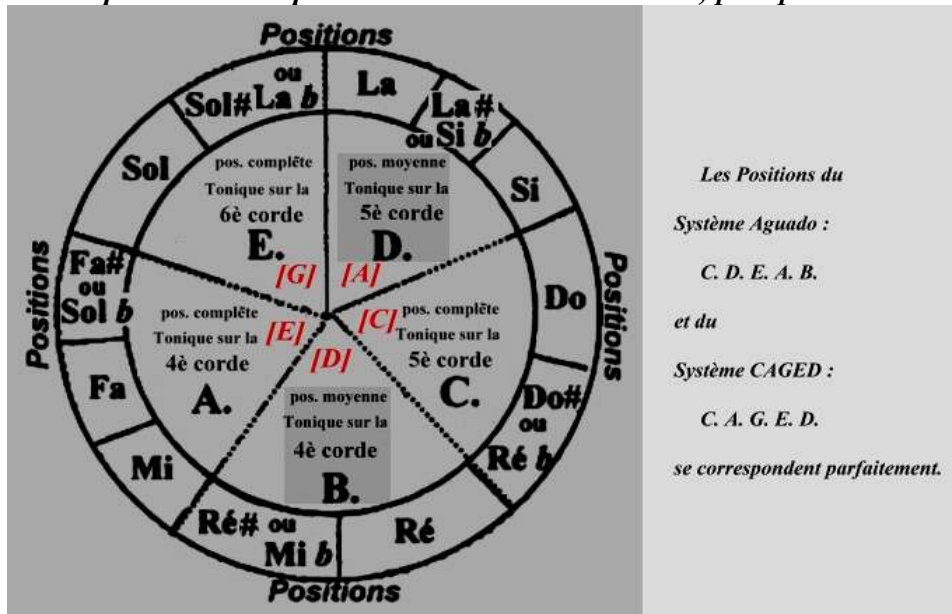
[E] G [D] Ab [C] C/G [B] D b/F [A] E [A] F [C] C/G

MODE mineur

G m Ab m E m F m C m/G

388 – Pour plus de brièveté et de **facilité** dans les indications je donnerai à chaque Position le nom de la lettre qui lui est affectée dans le cercle ci-dessous, lequel présente en outre l'ordre invariable dans lequel les Positions se succèdent dans chaque ton.

Par exemple l'ordre des cinq Positions est pour le ton de Do : C D E A B ; puis pour le ton de Fa : A B C D .etc...



389 – Remarquez que la tonique se prend par le 3^e doigt à la Position A, par le 1^{er} doigt (à vide ou barré) aux Positions B et D et par le 4^e doigt aux Positions C et E.

Exemples 4 et 5 : [Résumé du système de base d'Aguado CDEAB avec cordes à vide]

Systeme Aguado - Avec Cordes à vide

MODE MAJEUR [en rouge la réf Aguado] [en noir la notation actuelle des accords]

[C] C **[D] A** **[E] G** **[A] E** **[B] D**

MODE mineur

Cm **Am** **Gm** **Em** **Dm**

[Voir Annexe - CAGED]

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

CONVERSION DES POSITIONS AGUADO EN POSITIONS STANDARD

En rouge - Barrés en Positions Standard														
Position CAGED	Position Aguado	Tonique Do	Position Aguado	Tonique Ré	Position Aguado	Tonique Mi	Position Aguado	Tonique Fa	Position Aguado	Tonique Sol	Position Aguado	Tonique La	Position Aguado	Tonique Si
c	C	0	B	0	A	0	A	I	E	0	D	0	D	II
a	D	III	C	II	B	II	B	III	A	III	E	II	E	IV
g	E	V	D	V	C	IV	C	V	B	V	A	V	A	VII
e	A	VIII	E	VII	D	VII	D	VIII	C	VII	B	VII	B	IX
d	B	X	A	X	E	IX	E	X	D	X	C	IX	C	XI

FP

391 – Les sons des Positions du 6^e exemple peuvent se combiner de plusieurs manières et donner différentes basses :
free-scores.com

Exemple 7

Mode Majeur
A. sol B. fa C. fa D. fa E. la

Mode mineur
A. sol B. fa C. fa D. fa E. la

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

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

Sur la Tonique Sur la Seconde Sur la Tierce Sur la Sous dominante Sur la Dominante Sur la Sixte Sur la Sensible

Mais on ne doit point faire suivre ainsi ces accords :

1 – parce que la quinte **do sol** du 1^{er} accord serait suivie de la quinte **ré la** dans le second, suivie elle-même de la quinte **mi si** etc... or plusieurs quintes de suite sont **prohibées** en l'harmonie ;

2 – parce qu'il résulterait encore plusieurs octaves de suite **Do do, Ré ré**, etc, et les octaves de la basse à l'aigu sont également **prohibées** en harmonie.

Mais en mettant partout la tierce à la basse, ces accords se succéderont d'une manière agréable et régulière.

CHAPITRE III
ACCORDS DISSONANTS, LEUR LOCALITE

Art. 1 – EXPLICATION DE LA DISSONANCE.

394 – Toutes notes ajoutées à l'accord parfait, autre que l'octave de celles qui les composent, causera à l'oreille une sensation plus ou moins ingrate et rendra l'accord **disonnant**. Comme le but de la musique est le plaisir de l'oreille, s'il est permis de la tourmenter un peu ce ne doit être que passagèrement et pour lui préparer une jouissance ; il faut pour cela que la note dissonante devienne partie d'un intervalle consonant ; c'est ce qu'on appelle **résoudre ou sauver la dissonance**.

Cette **résolution** a lieu en faisant monter ou descendre diatoniquement l'une des notes pendant que l'autre se prolonge, ou bien en faisant mouvoir les deux notes de l'intervalle en sens inverse (Ex 8 n°1). Il est à remarquer que la résolution de la dissonance, c'est-à-dire la marche des deux notes qui la composent pour devenir consonantes, est toujours la même, de quelque manière qu'on renverse ou qu'on redouble l'intervalle dissonant (Ex 8 - n°2 et 3).

Exemple 8

	Secunde maj. résolution	Secunde maj. résolution	Quarte maj. résolution	Quinte min. résolution	Secunde augmentée résolution
N° 1					
N° 2	9 ^e maj. résol	9 ^e maj. résol	11 ^e Majeure.	résolution	9 ^e augm. résol
N° 3	7 ^e min. résol.	7 ^e min. résol.	12 ^e mineure.	résolution	7 ^e dim. résol

395 – Remarquez :

- 1 – que la rigueur de ces résolutions peut être modifiée, comme on le verra à l'Appendice (Modulation) ;
- 2 – que les résolutions de 7^e mineure de l'ex. 8 sont propres de parties intermédiaires ;

Il sera question, plus tard, des **marches de basse**.

Art. 2 – ACCORDS DE SEPTIEME

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

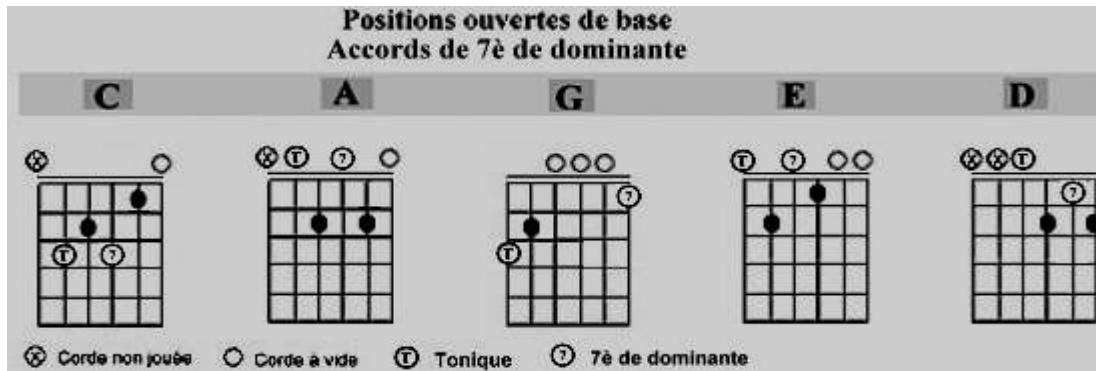
Exemple 9

Accord parfait sur la tonique	7 ^e de tonique	Accord parfait sur la sous dominante	7 ^e de seconde	Accord parfait sur la dominante	7 ^e de tierce	Accord parfait sur la sixte	7 ^e de sous dominante
Do		Re		Mi		Fa	
Accord parfait sur la sensible	7 ^e de dominante	Accord de tonique	7 ^e de sixte	Accord parfait sur la seconde	7 ^e de sensible	Accord parfait sur la tonique	
Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Do

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

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

Art.3 - ACCORD DE 7^e DE DOMINANTE



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

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

Exemple 10 Nota : Je désignerai la dissonance par une note blanche.



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

Exemple 11 Nota : Je désignerai la dissonance par une note blanche.



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

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

Exemple 12

The image shows two systems of musical notation for guitar. Each system consists of two staves. The left system shows a dominant 7th chord (Accord de 7^e de dominante) resolving to position A (résolution à la pos. A) and then to position C (résolution à la pos. C). The right system shows a dominant 7th chord resolving to position C (résolution à la pos. C) and then to position E (résolution à la pos. E). Fingerings 2 and 5 are indicated for the bass line in both systems.

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

Exemple 13

The image shows a single staff of musical notation for guitar. It illustrates two resolutions of a dominant 7th chord at position E. The first resolution (n°1) is labeled 'résol. à la même pos. E' and shows a major (Majeur) and minor (mineur) form. The second resolution (n°2) is labeled 'résol. à la même pos. A' and also shows major and minor forms.

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

LEÇON 129

Accords de 7^e de dominante formés aux Positions moyennes d'un Ton sauvés à diverses Positions complètes du même Ton ;

Escuela - fr - Leçon 129

Mi Majeur

A. mi D..... 7^e dom. C D..... 7^e dom. E.

E. mi 7^e dom. D..... 7^e dom. C A. B.

Leçon 130

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

Escuela - fr - Leçon 130

Do Majeur

C. do. D. ré. E. mi. F. fa. G. sol. A. la. B. si. C. do. D. ré. E. mi. F. fa. G. sol. A. la. B. si. C. do.

7^e dom. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol.

Leçon 131

Les mêmes accords sauvés à des Positions complètes en avant.

Escuela - fr - Leçon 131

C. do. D. do. E. do. D. ré. E. ré. B. mi. C. mi. B. fa. C. fa. E. sol. A. sol. E. la.

7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol.

A. la. E. sol. A. sol. B. fa. C. fa. D. ré. E. ré. D. do. C. do.

resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol. 7^e dom. resol.

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

Exemple 14

Accord de 7^e de dominante
Majeur
mineur
résol. à la même pos. A

Art. 4 – HARMONIES FONDAMENTALES D’UN TON.

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

Exemple 15

Accord de tonique
Acc. de sous-dominante
Acc. de dominante
résolution sur l'acc. de tonique

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

407 – A chacune des 5 Positions d'un Ton on trouvera, sans bouger la main, un accord de Sous Dominante et de Dominante, direct ou renversé.

Exemple 16

MODE MAJEUR.
MODE Mineur.

E. la
Acc. de dominante
résolution
A. la
Acc. de dom.
résol.
B. la
Acc. de dom.
résol.
C. ré
Acc. de dom.
résol.

Acc. de sous-dom.
Acc. de sous-dom.
Acc. de sous-dom.
Acc. de sous-dom.

MODE MAJEUR.
MODE Mineur.

D. ré
Acc. de Dom. résol.
Acc. de S.Dom
Acc. de S.Dom
Acc. de Dom. résol.

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

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

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

Art. 5 – ACCORD DE 7^e DIMINUÉE.

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

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

Exemple 17

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

Exemple 18

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

Exemple 19

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

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

Exemple 20

7.^e dim. A. fa. 7.^e dim. C. ré. 7.^e dim. D. si. 7.^e dim. A. sol #

do # pour ré b la # pour si b la X pour sol

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

Art 6. ACCORD DE SIXTE AUGMENTEE

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

Exemple 21

A Sixte augmentée n°1 A Sixte augmentée n°2 A Sixte augmentée n°3 B Sixte augmentée n°4 C Sixte augmentée n°5 D Sixte augmentée n°6

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

Exemple 22

A. fa# sixte résol. augmentée D. si A. fa# sixte résol. augm. D. si A. fa# sixte résol. augm. D. si A. fa# sixte résol. augm. D. si B. fa# sixte résol. augm. A. si C. fa# sixte résol. augm. A. si D. fa# sixte résol. augm. B. si

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

Exemple 23

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

**CHAPITRE IV
CADENCES**

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

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

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

Exemple 24

En conséquence les résolutions des exemples 11 et 17 (§§ 401 et 413) font cadence parfaite.

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

Exemple 25

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

Exemple 26

A. sol. C. do. B. sol. E. do. C. sol. F. do. D. sol. D. do. E. re. C. sol. E. re. C. sol.

7^e de dominante résol. 7^e de dominante résol. 7^e de dominante résol. 7^e de dominante résol. 7^e de dominante résol. 7^e de dominante résol.

425 – La cadence est interrompue lorsqu'on passe d'un accord de 7^e de dominante à un autre accord parfait que celui de la tonique.

Exemple 27

A. sol. B. mi. B. sol. D. mi. C. re. D. si. D. re. E. si. E. re. A. si.

7^e de dominante résol. 7^e de dominante résol. 7^e de dominante résol. 7^e de dominante résol. 7^e de dominante résol.

426 – La cadence est rompue :

1 – Lorsque la Dominante monte d'un ton pour se sauver à un accord parfait mineur.

Exemple 28

A. sol. B. mi. B. sol. D. mi. C. re. D. si. D. re. A. si. E. re. A. si.

7^e dom. 7^e dom. 7^e dom. 7^e dom. 7^e dom. 7^e dom.

résol. résol. résol. résol. résol.

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

Exemple 29

A. sol. C. mi. B. sol. D. mi b. C. re. D. si b. D. re. A. si b. E. re. A. si b.

7^e dom. 7^e dom. 7^e dom. 7^e dom. 7^e dom.

résol. résol. résol. résol. résol.

Mode Majeur

Position
V

A la [CAGED=pos E]
La Majeur B-V

Corde

B [CAGED=pos D]
La Majeur B-VII

Corde

C la [CAGED=pos C]
La Majeur B-IX

Corde

D do [CAGED=pos A]
Do Majeur B-III

Corde

E [CAGED=pos G]
Do Majeur B-V

Corde

A la B-V (CAGED=pos E)
La mineur

Corde ⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

B la B-VII (CAGED=pos D)
La mineur

Corde ④ ③ ② ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑤ ④

C la B-IX (CAGED=pos C)
La mineur

Corde ⑤ ④ ③ ② ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑤

D do B-III (CAGED=pos A)
Do mineur

Corde ⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ② ③ ④ ⑤

E do B-V (CAGED=pos G)
Do mineur

Corde ⑥ ⑤ ④ ③ ② ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

Art. 1 – TRAITS EN MODE MAJEUR
PASSAGE REGULIER D'UNE POSITION A L'AUTRE

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

Le doigter n'est pas le même en descendant.

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

C. ré - - - D. - - - - C. - - - - E. la - - - - E. - - -

7è de dom. 7è de dom.

Fingerings: 3 2 1 3 4, 4 3 1 2, 2, 2 4 1 2 3 4, 4 3 2 1 4 2

Exemple 1 Dans l'exemple suivant on voit les cinq positions de Do Majeur :

Exemple 1

C. do pos I [B-V] E. do [B-V] 7è de dom. [B-VIII] A. do [B-VIII]

A. la [B-III] C. ré [B-II] D. do [B-III] C. do pos I

E. sol pos I A. sol [B-III] C. sol [B-VII] B. sol [B-V] A. sol [B-III]

D. do [B-III] A. do [B-VIII]

Measure 13: 3 3 3 3

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

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

C. ré - - - E. ré - - - C. ré - - - E. la - - - C. la - - -

Fingerings: 2 4 1 3 4 3 1 3 3 4, 2, 1 2 1 2 1 3 1 1 4 2 1 3

Préparation D. ré - E. ré - - - D. ré

Fingerings: 2 4 1 3 4 3 1 3 3 4, 2

Préparation

E. ré . . . A. ré . . . D. ré . . . C. ré . . .

Préparation

A. ré . . . D. ré . . .

E. la . . . A. la . . . C. la . . . B. la . . . B. la . . .

Préparation

B. la . . . C. mi . . .

E. la . . . C. ré . . . E. ré . . .

Art 2. - TRAITS EN MODE MINEUR

The image displays a musical score for guitar in the minor mode, consisting of four staves. Each staff begins with a chord diagram and a label: **A. fa.** [B-I], **B. fa** [B-III], **C. ré** [B-II], and **D. ré** [B-V]. The first staff is labeled **Fa mineur**. The second staff includes the instruction **7è de dom. résol. A. ou C.**. The third staff is labeled **Ré mineur**. The fourth staff includes the instruction **7è de dom. résol. C. ou E.**. The score features various rhythmic patterns and fingerings (1-4) for each note, with some notes marked with a '4' indicating a fourth finger. The notation includes treble clefs, a key signature of two flats, and a common time signature.

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

CHAPITRE 6 ACCORDS A MOUVEMENT LIBRE

432 – Maintenant qu'on connaît les Positions dans tous les Tons, on pourra se former une juste idée des accords à mouvement libre annoncés aux §§ 271 et 274.

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

Ceci deviendra plus clair par les deux exemples suivants :

Exemple 1

Exemple 1
La Majeur
Valse

A. la [B-V] A. la [B-V] D. mi [B-VII] C. mi [B-IV]
A. la [B-V] A. si [B-VII] E. la [B-II]

Exemple 2

Exemple 2
La Majeur

A. la [B-V] D. mi. [B-VII] A. la [B-V] D. do# [B-IV] A. la [B-V]
D. si [B-II] E. la [B-II]

433 – Je donne le nom d'**accords de Harpe** à ceux dont on pince successivement, au dessus des dernières touches les cordes alternes, par exemple, la 4^e et la 2^e, la 3^e et la chanterelle, parce qu'il en résulte un effet qui imite cet instrument.

Exemple 3 :

2^e duo pour 2 guitares
par M. de Fossa
3^e variation

Andante.

A. la D. mi. C. la C. si C. la.

A. la A. si D. mi. A. mi. A. do# D. fa #

A. si A. mi. A. la C. si C. la. D. mi.

SECTION III

434 – les 30 ETUDES sont reportées en 4^e partie

SECTION IV

DE L'EXPRESSION

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

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

437 – *Dans la musique vocale bien faite, les paroles peuvent suffire pour indiquer l'accent qui lui est propre ; il n'en est pas ainsi de l'instrumentale. Celle-ci, quoiqu'elle soit une imitation de l'autre, n'a cependant qu'un langage inarticulé qui a quelque chose de vague et d'obscur.*

Pour cette raison le Compositeur, après avoir arrangé de son mieux les phrases et les périodes musicales, a encore besoin, bien plus dans la musique instrumentale que dans la vocale, de signaler certains points capitaux, à l'aide des signes dont il a été question aux §§ 203 et 204, pour modifier l'intensité des sons.

Il doit aussi indiquer les mouvements avec précision ; car un morceau de musique serait entièrement dénaturé s'il était joué Presto ou Allegro, lorsqu'il a été conçu pour être exécuté Largo ou Andante, et à l'inverse.

Malgré ces points capitaux signalés par le compositeur, il reste encore à l'Exécutant un champ très vaste pour y déployer son génie, en variant ses sons au moyen d'un clair-obscur continu, semblable aux accents expressifs de la parole, dont les règles sont dans le cœur et ne se trouvent nulle autre part.

438 – *Avant tout, le Guitariste doit acquérir la plus grande agilité dans les doigts ; ensuite il pourra employer les moyens suivants :*

- 1- Observer scrupuleusement toutes les règles données aux §§ 29 à 38 ;*
- 2- Pincer une corde avec divers degrés de force, en y employant successivement le pouce et les trois premiers doigts ;*
- 3- S'attacher à donner plus de force tantôt à un doigt, tantôt à un autre de la main droite, pendant qu'ils sont tous employés ;*
- 4- Examiner attentivement les diverses nuances de son d'une même corde, suivant qu'elle est pincée avec tel ou tel degré de force, à tel ou tel autre endroit, depuis le chevalet jusqu'à la plaque de touche ;*
- 5- Observer la différence de son qui résulte de ce qu'une corde est pincée par les doigts plus ou moins étendus, surtout l'index, et par la moitié de l'ongle qui avoisine le pouce, car plus la main sera oblique, plus le son sera doux et moelleux.*

439 – *Le Coulé, l'Appogiature, le Mordant, etc... donneront un nouveau relief à l'expression si l'on en use avec sagesse sans trop les prodiguer.*

*Il y a une espèce d'agrément dont je n'ai pas encore parlé, qui consiste à **varier** le mécanisme de certaines mélodies : cette variation doit être simple, afin de ne pas dénaturer l'idée principale et surtout, ainsi que tous les ornements possibles, elle doit être suggérée par le bon goût.*

Voici un passage de Sor, dont j'ai varié la 2^e mesure de quatre manières différentes :

The image shows a musical score for Sor's exercise, marked 'Andante.' in 4/4 time. The original score has a second measure with a triplet of eighth notes. Four variations are shown, each with a different second measure: 'variation' (triplet), 'autre' (sixteenth notes), 'autre' (eighth notes), and 'autre' (triplet). The first measure is identical in all versions.

440 – Lorsqu'on joue à solo l'expression permet, dans certains passages, un léger retard, une courte altération de la mesure ; mais si on a l'air d'y manquer pour un moment, ce ne doit être que pour la reprendre bientôt avec la plus exacte précision.

On pourrait appliquer cette doctrine à l'exécution de la 4^e et de la 14^e mesure de l'exercice de la leçon 11 – section 1.

The image shows the musical score for 'La mineur' (Leçon 11 - Section I) in 6/8 time. It features five staves of music. Measure 4 is marked with a '4' and measure 14 is marked with a '14'. The score includes various rhythmic patterns and accidentals.

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

APPENDICE – La Modulation

REGLES GENERALES POUR MODULER

(46 exemples)

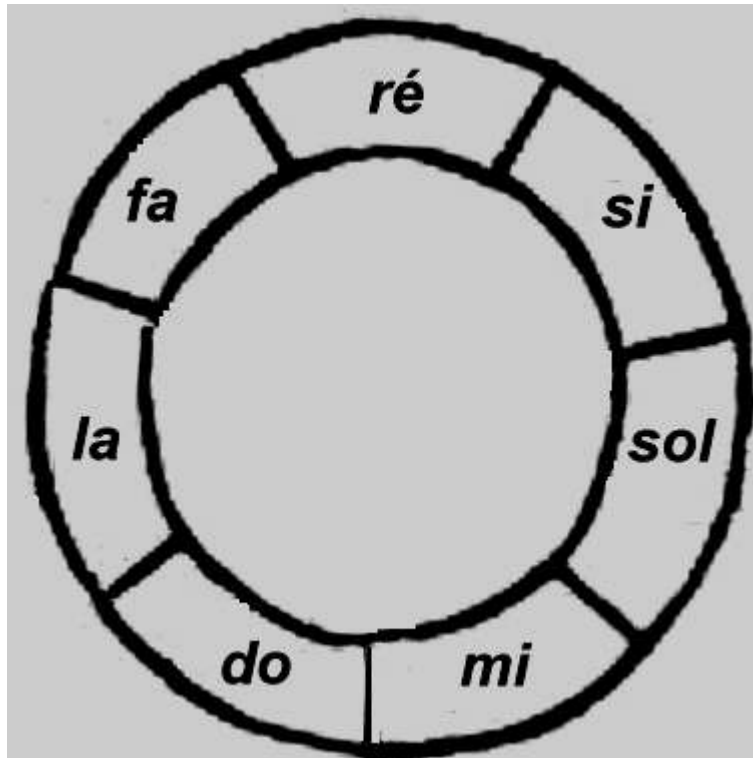
442 – Lorsque l'Elève aura acquis de l'agilité dans les deux mains, s'il veut exercer son imagination à trouver des préludes bien modulés, les connaissances théoriques puisées jusqu'ici dans cette Méthode ne lui suffiront pas ; il lui faudra en outre acquérir des idées générales de **contrepoint**, et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

Art 1. – DE LA FORMATION DES ACCORDS

443 – Pour que l'Elève trouve sur le champ, sans hésiter, les notes qui doivent entrer dans la formation d'un accord, on lui propose d'apprendre par cœur la série de tierces :

Do – mi – sol – si – ré – fa – la

Qui composent le cercle ci-après.



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

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

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

447 – On a vu (§§ 376-377-397-406 et 413) comment les accords se renversent ; il y a seulement à ajouter que **c'est toujours la basse qui décide si un accord est direct ou renversé**, quel que soit l'ordre des notes aigües.

Exemple 1

renversements
1^{re} 2^e
terce à la basse : quinte à la basse
accord parfait

renversements
1^{re} 2^e
terce à la basse : quinte à la basse
accord parfait

renversements
1^{re} 2^e
terce à la basse : quinte à la basse
accord parfait

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

Art. 2 – DE LA SUCCESSION DES ACCORDS

449 – La plupart des auteurs ont positivement établi que tout accord doit renfermer au moins une note de celui qui les précède ; cette note commune sert à lier les deux accords.

Mais il s'en faut de beaucoup que la règle soit générale :

- D'abord on a vu que les accords de 7^e de sensible dans les deux Modes, qui n'ont aucune note commune avec l'accord principal, le précèdent et lui succèdent fort agréablement.

- En second lieu, les **accords doublement** liés tels que **mi-sol-si**, **do-mi-sol**, sont ceux qui font le moins de plaisir à l'oreille.

- Enfin les trois premiers accords de l'exemple ci-dessous se suivent bien quoique sans note commune.

Exemple 2

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

Le principe général consiste donc dans l'affinité ou l'attraction des notes du 1^{er} accord ou **ANTECEDENT**, avec celles du second accord, ou **CONSEQUENT**.

Le principe posé, nous établirons les règles qui en dérivent :

451 - **1^{ère} REGLE** – Il faut avant tout et d'une manière positive, donner l'impression de l'unité de Ton ; l'accord de tonique doit donc généralement commencer et toujours terminer une composition quelconque.

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

Exemple 3



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

Exemple 4



454 – **3è REGLE** – Lorsqu'une note de l'Antécédent se trouve à égale distance de deux notes du Conséquent, elle peut se sauver à l'une ou à l'autre ; c'est le goût qui décide du choix. C'est ainsi que dans l'ex 5 n°1, le ré passe indifféremment au mi ou au do du Conséquent.

Exemple 5



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

456 – **5è REGLE** – Si deux parties de l'Antécédent font, à l'unisson ou à l'octave, une note qui se trouve entre deux notes du Conséquent, alors l'une des deux parties montera, l'autre descendra, pour retomber sur une note différente dans l'accord suivant. C'est ainsi que les deux fa du 1^{er} accord (ex 5 n°2) vont faire sol-mi dans le second.

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

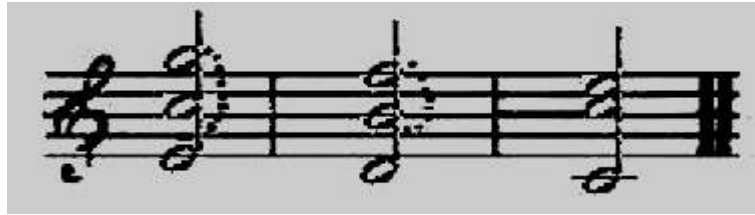
Exemple 6



Art.3 – INTERVALLES PROHIBES

459 – Sont prohibées, comme destructives de l'unité ou de la variété :

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



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



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

Exemple 7



461 – Il faut en excepter la formule du n°5.

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

463- 4 – il faut en outre s'abstenir de toute succession qui contiendrait des quintes ou octaves **cachées** ; on les reconnaît en faisant passer les parties par toutes les notes intermédiaires, alors il en résulte des quintes et octaves réelles.

Exemple 8



Exemple 9

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'EXCEPTIONS' and contains two phrases: 'Quintes cachées permises.' and 'Octaves cachées permises.'. The bottom staff contains two phrases: 'fin descendant seulement.' and 'en montant s'il y a plus de deux parties.'. The notation includes various note values and rests, illustrating specific musical exceptions.

Art 4. – DOUBLEMENT DES NOTES

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

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

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

Art. 5 – REGLE DE L'OCTAVE

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

Exemple 10

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'mode Majeur' and the bottom staff is labeled 'mode mineur'. Both staves show a sequence of chords and notes, illustrating different accompaniment formulas for each note of the scale.

468 – Mais cette formule est une bien faible ressource ;

1 – parce que la basse n'est pas astreinte à la marche diatonique ;

2 – parce que chaque note de la gamme peut être accompagnée par plusieurs accords différents, même sans altérer aucune des cordes du Ton, comme on va le voir dans le tableau suivant qui ne comprend aucun renversement de l'accord de neuvième.

Exemple 11

Mode Majeur de Do	
1ère Note	
2è Note	
3è Note	
4è Note	
5è Note	
6è Note	
7è Note	

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

Art. 6 - DE LA MODULATION

470 – **Moduler**, c'est lier entre eux différents Tons au moyen d'un ou de plusieurs accords intermédiaires.

471 – On a vu aux §§441 et 442 la relation qui existe entre les deux Tons, l'un majeur l'autre mineur, qui ont la même armure à la clef. Il y a, pour chaque Ton, quatre autres relatifs, savoir :

- pour un Ton majeur, les modes majeurs de sa quarte et de sa quinte, les modes mineurs de la seconde et de la tierce ;
- pour un Ton mineur, les modes mineurs de sa quarte et de sa quinte, les modes majeurs de sa sixte et de sa septième telle qu'elle résulte de l'armure de sa clef.

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

Art 7. – MODULATION AUX CINQ RELATIFS

Exemple 12

de Do Maj. à La min. Fa Maj. Sol Maj. Ré min. Mi Maj.

de La min à Do Maj. Fa Maj. Sol Maj. Ré min. Mi Maj.

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

474 – Plus deux Tons diffèrent ensemble par le nombre de dièses ou de bémols essentiels (§11 et suivants) ou, en d'autres termes, moins deux Tons auront de notes communes dans leurs gammes respectives, plus il sera besoin, comme on le verra plus tard, d'accords intermédiaires pour moduler régulièrement de l'un à l'autre.

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

Exemple 13

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

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

Exemple 14

Violon Simili.

Guitare 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Art. 8 – MARCHES HARMONIQUES (Grétry, Méthode de Prélude)

477 – **1^{ère} MARCHÉ**. En montant par quintes ou en descendant par quarts on augmente d'un dièse à chaque transition jusqu'au mode majeur de Fa# auquel on substitue son synonyme sol b, et dès lors on perd un bémol à chaque fois jusqu'au Ton de DO.

SERIE DE CADENCES IMPARFAITES

Exemple 15

D. do. A. sol B. ré. D. la A. mi. D. si. A. fa. # A. sol b.
C. ré b. A. la b. B. mi b. D. si b. A. fa. C. do.
enharmoniques

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

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

Exemple 16

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

SERIE DE CADENCES PARFAITES

Exemple 17

C. do. A fa D. si b. C. mi b. E. la b. C. ré b. A. sol b. A, C #
D. si A. mi B. la. B. ré. A. sol D. la.

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

Exemple 18

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

Exemple 19

D A D B E C A

Continuez la série jusqu'au Ton de Do.

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

Exemple 20

A b, D C C C C

Continuez la série jusqu'au Ton de Do.

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

Exemple 21

A. do C. sol C. fa C. mi b C. ré b D. si E. la C. do
7è de dom 7è de dom. 7è de dom. 7è de dom. enharmonique 7è de dom. 7è de dom.

Exemple 22

Note Ple. do sol do fa si b mi b la b mi b do # la # si mi la ré sol do
enharmonique

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

Exemple 23

A. do A. si b ... A. la b ... A. sol b ... E. do
7è de dom. 7è de dom.

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

Exemple 24

E. ré E. do A. la A. sol
7è de dom. 7è de dom.

487 – 3è MARCHÉ. En descendant de tierce et en montant de quarte, ou en montant de sixte et descendant de quinte, on produit la gamme chromatique ascendante à l'aigu (Ex 25) et au grave (Ex 26).

Exemple 25

C. do C. ré B. si A. mi B. fa A. fa E. sol A. sol E. fa A. la E. sib A. sib E. do A. do
7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è

Exemple 26

A. la 7è A. sol 7è A. la 7è A. sib 7è A. do 7è

Note pale. do la ré si mi do la ré sol mi la fa sib sol do

Detailed description: This musical example shows a sequence of seven chords on a single staff. Each chord is a 7th chord (dominant seventh) built on the notes of a scale. The notes are: do (A. la), la (A. sol), ré (A. la), si (A. sib), mi (A. do), do (A. la), and la (A. sol). The chords are connected by a common tone (the 7th of one chord is the 3rd of the next).

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

Exemple 27

Note Pale. do la ré si mi do fa ré sol mi la fa si sol do

Detailed description: This musical example shows a sequence of chords on a single staff. Each note of the scale is accompanied by two chords. The notes are: do, la, ré, si, mi, do, fa, ré, sol, mi, la, fa, si, sol, do.

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

Exemple 28

Note Pale. do la si sol la fa sol mi la ré mi do ré sol do

Detailed description: This musical example shows a sequence of chords on a single staff. Each note of the scale is accompanied by two chords. The notes are: do, la, si, sol, la, fa, sol, mi, la, ré, mi, do, ré, sol, do.

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

Exemple 29

Detailed description: This musical example shows a complex harmonic progression on a single staff. It features a sequence of chords with various intervals and accidentals. The notes are: do, la, ré, si, mi, do, fa, ré, sol, mi, la, ré, mi, do, ré, sol, do.

Exemple 30

The image displays three musical staves. The top staff, labeled 'N° 1', shows a series of chords in a treble clef. The middle staff, labeled 'N° 2 Variation 1', shows a bass line with notes that are not in the chords above, illustrating 'degrés disjoints'. The bottom staff, labeled 'N° 3 Variation 2', shows a bass line where the notes are in the chords, illustrating 'degrés conjoints'.

491 – **Observations importantes.**

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

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

493 – 5^e MARCHÉ. En montant de tierce et descendant de quinte, ou en descendant de sixte et montant de quarte.

Exemple 31

The image shows a musical staff with a bass clef. It contains several chords and notes with accidentals (sharps and flats) and stems, illustrating the interval patterns described in the text.

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

Exemple 32

C. ré... D. si... A sol... C. mi^b... D.do... E. la^b... C. fa
7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è

A fa D.ré... A. si^b... C. sol^b... C. la[♯] D.ré[♯] A. si... D. si A. sol[♯]
7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è

..... C. mi... D.do... A. la... C. fa... D.ré... A. si... C. si^b... D. mi... A. do...
7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è 7è

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

Exemple 33

ré^b. ré. mi.

mi. fa. fa[♯]. sol.

la^b. la. si^b. si.

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

Exemple 34



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

Enfin il reste à prévenir :

- 1- qu'on ajoute des dièses pour marcher vers des dièses, des bémols pour marcher vers des bémols ;
- 2- qu'un bémol ajouté vaut pour un dièse retranché, et vice versa ;
- 3- qu'une seule note de l'accord changée ou altérée, ou même écrite d'une autre manière, le font appartenir à un Ton différent. L'accord parfait **sol-si-ré-sol** (Ex 35-n°1) si l'on descend d'un ton sa note fondamentale (n°2) devient accord de dominante de do ; si l'on dièse le sol (n°3) c'est un accord de 7^e diminuée qui admet (§ 443) quatre résolutions différentes, ou bien de sous-dominante avec double altération dont nous parlerons ci-après ; si le **fa** descend au **mi** (n°4) c'est l'accord de dominante de **la**, ou s'il s'écrit avec diverses orthographes, celui de sixte augmentée (§418) qui conduit au mode majeur de **mi b** ; si au lieu de faire ce dernier accord, on descendait le **ré** au **do #** et si l'on substituait le **mi au fa**, on produirait l'accord de dominante du mode majeur ou mineur de **fa #**, etc...

Exemple 35



Art. 9 – SUSPENSIONS DE L'HARMONIE

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

Exemple 36

A musical score in 3/4 time on a treble clef staff. It illustrates nine different types of suspensions between chords. Above the staff, labels in a grey box identify each suspension: 'suspension de tierce', 'susp. d'octave', 'susp. de tierce', 'susp. d'octave', 'susp. de tierce', 'susp. de sixte', 'susp. de quarte', 'susp. de tierce', and 'susp. de tierce et d'octave'. The notes of the previous chord are held over from the previous measure and resolve into the new chord in the following measure.

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

Exemple 37

A musical score in 4/4 time on a treble clef staff. It shows a sequence of chords where the notes of one chord are held over to the next, effectively suspending the entire chord. A small asterisk (*) is placed above the final note of the sequence.

* Modification annoncée à la note du § 384.

Art.10. – ANTICIPATIONS DE L'HARMONIE

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

Exemple 38

A musical score in 4/4 time on a treble clef staff. It illustrates anticipations where notes of a future chord appear before the current chord. Labels 'ant.' are placed above and below the staff to indicate these anticipations. A specific note is labeled 'D. do'.

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

Exemple 39

A musical score in 4/4 time on a treble clef staff. It shows a sequence of chords where a note from a subsequent chord is held over, creating a delayed harmonic effect.

Art 11.- ALTERATION DES ACCORDS

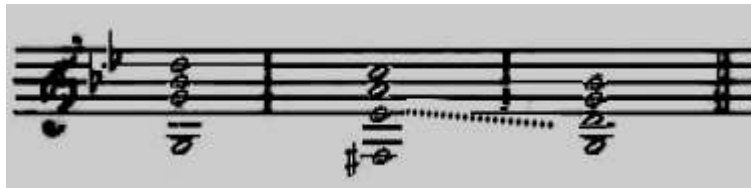
502 – On peut aussi altérer une ou plusieurs notes de l'Antécédent pour le rapprocher de celles du Conséquent avec qui elles sont en contact, la résolution en deviendra plus élégante. C'est ainsi qu'un # placé sur le sol (Ex 40 mesure 1) pour le rapprocher du la de l'accord suivant.

Exemple 40



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

Exemple 41



Art 12 – BASSE PEDALE

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

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

506 – La note pédale est indiquée, pour les Accompagnateurs, par les noms **Tasto solo** qui les avertissent de faire sans accord la simple note de basse.

Exemple 42



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

Exemple 43



Art. 13 – REPLIQUES, IMITATIONS

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

Exemple 44



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

Exemple 45



510 – - **Mouvement semblable**, celui de deux parties en harmonie montant ou descendant en même temps (Ex 46-n°1) ;

- **Mouvement contraire**, celui où le dessus monte pendant que la basse descend, ou à l'inverse (Ex 46-n°3)

Exemple 46

The image shows two staves of musical notation. The top staff is divided into two sections: the first section is labeled 'n°1' and the second 'n°2'. The bottom staff is labeled 'n°3'. Above the bottom staff, several chords are labeled: 'E.do 7è dom.', '7è dom.', 'C.fa', 'D.do', '6te augm.', 'D.do, 7è dom.', and 'E.do'. The notation includes various note values and rests, illustrating harmonic movement.

CONCLUSION

ACCOMPAGNEMENTS – PRELUDES.

[Improvisation]

511 - On ne saurait trop recommander à l'Elève de s'exercer à analyser beaucoup de morceaux de chant afin de mettre à nu les notes réelles, en les dégagant des appoggiatures inférieures ou supérieures qui, comme on l'a vu (§ 491), ne sont pas toujours écrites en petites notes, et des notes de passage qui (Ex 30-n°3) n'ont pas besoin d'être en harmonie.

Les morceaux de chant à analyser seront choisis de préférence dans la musique de piano, dont les accompagnements sont toujours plus soignés que ceux de la guitare.

- On commencera par écrire les notes réelles seules ;
- dessous, on marquera au crayon la note fondamentale de chaque accord ;
- sur la totalité des notes dont chaque accord se compose, on en choisira une pour la basse qu'on rendra le plus chantante possible ;
- finalement on remplira l'harmonie qui pourra être convertie en arpège, et présentera, si elle est bien conduite, la marche régulière de trois ou quatre parties.

L'accompagnement de piano qu'on n'aura pas regardé pendant ce travail servira ensuite à le rectifier, surtout si l'on n'a pas de Maître.

L'Elève peut être assuré que ce moyen suffira pour le mettre à même, en très peu de temps, de faire des accompagnements réguliers. Si la série d'accords est correcte, elle ne cessera pas de l'être en les convertissant en arpèges, quoique par la rencontre des notes de la mélodie avec celles de l'harmonie on y aperçoive quelquefois deux octaves, deux quintes, deux septièmes ou deux secondes de suite.

512 – Quant à la modulation, lorsqu'il s'agit de lire deux gammes hétérogènes on ne risque rien de prolonger les accords intermédiaires ; car, s'ils étaient de trop courte durée, la modulation la mieux faite pourrait paraître dure, bizarre, ou même vicieuse.

Un silence plus ou moins long, un point d'orgue, une suite de notes chromatiques, peuvent très bien lier des gammes qui diffèrent entre elles par un grand nombre d'accidents.

513 – Pour préluder en jouant de tête, on peut :

1 – faire une série d'accords simultanés ou arpégés ;

2 – interposer quelquefois entre deux accords un trait d'union, avec basse ou sans basse ;

3 – prendre un chant de quelques mesures et le promener successivement dans tous les Tons relatifs, soit en le répétant dans la même partie, soit en le faisant passer de la basse au dessus, du dessus à la basse, en forme de dialogue.

Si l'Elève a bien saisi le peu de règles qu'on vient de lui donner, il trouvera aisément l'art de varier ses préludes en y employant les diverses marches harmoniques ; et s'il a un peu d'imagination musicale, elle lui inspirera des passages d'imitation ornés de tous les agréments qui auront dû lui devenir familiers dans le cours de cette méthode.

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

TABLEAU DES ELEMENTS DE L'HARMONIE

1 Changer de mode en altérant la tierce, ou la sixte et la tierce.

2 Gamme avec le seul accord parfait dans les deux modes.

3 Gamme majeure en accords de 7^e suivant la règle de l'octave.

4 Gamme mineure en accords de 7^e suivant la règle de l'octave, avec ses variations.

5 Gamme ascendante avec deux accords sur chaque note de basse.

6 Gamme descendante avec suspensions.

7 Monter par quintes ou ajouter un dièse.

8 Monter par quarts ou ajouter un bémol.

9 Marche par quarts en montant et par quintes en descendant avec une septième sur chaque note de basse.

10 Varier cette marche en descendant free-scores.com montant d'un degré.

- 11 Varier cette marche en produisant une gamme chromatique descendante à la basse ou à l'aigu de l'accord.
- 12 Varier cette marche pour descendre d'un Ton en faisant deux dominantes de suite.
- 13 Descendre de tierce et remonter de quarte, pour produire une gamme chromatique ascendante à l'aigu ou à la basse.
- 14 Varier cette marche pour remonter d'un Ton, en faisant deux dominantes de suite.
- 15 Monter de tierce et descendre de quinte.
- 16 Varier cette marche et passer par les 24 modulations majeures et mineures, en faisant descendre diatoniquement la basse.
- 17 S'exercer à faire une suite d'accords sans employer la chanterelle.
- 18 Quatre issues de la septième diminuée.
- 19 Faire passer plusieurs accords sur la même note.
- 20 Retards et suspensions de tierces, quintes ou octaves.
- 21 Anticipation à l'aigu ou au grave de l'accord.
- 22 Rendre l'accord parfait accord de dominante septième à la basse, en descendant la basse d'un ton, et changer de mode à volonté en altérant successivement ... des notes de l'accord, avec ou sans chanterelle.
- 23 Pédale, Dominante sur la tonique.
- 24 Gamme ascendante et descendante à l'aigu de l'accord, avec suspensions, sur une basse pédale.
- 25 Prendre un trait de chant et le promener en modulant dans les cinq relatifs.
- 26 Dialoguer un chant du dessus à la basse, et réciproquement.
- 27 Gamme et harmonies fondamentales d'un Ton aux cinq Positions de l'accord parfait, dans les deux modes.
- 28 Faire avec célérité des gammes appartenant à plusieurs Positions de l'accord parfait.
- 29 Accord parfait majeur, puis mineur ; rendre la basse note sensible pour monter d'un demi-ton.
- 30 Accord parfait majeur, puis mineur sur la Sous-Dominante ; descendre la basse de quinte avec accord de dominante pour monter de trois demi-tons.
- 31 Accord parfait majeur, puis mineur sur la Sous-Dominante ; descendre la basse de tierce majeure avec accord de dominante, pour monter de trois tons.

- 32 Accord parfait majeur, puis mineur ; descendre la basse d'un ton, en montant l'... de la tonique précédente d'un demi-ton ; ce sera un accord de dominante, quinte à la basse, qui conduira la sixte mineure à 4 tons du point de départ.
- 33 Marche par tierces majeures ou mineures qui conduit à tous les tons.
- 34 Conserver longtemps la même marche à la basse en modulant.
- 35 Faire des imitations à la quinte, à la quarte ou à tout autre intervalle.
- 36 Mouvements contraires.
- 37 Considérer et résoudre quelquefois l'accord de sixte augmentée comme dominante dans un autre Ton, et vice-versa.
- 38 S'exercer à prendre pour basse chaque note de l'accord.
- 39 Faire des suites d'accords à mouvement libre, avec le chant à l'aigu.
- 40 Les mêmes accords avec un chant à la basse.

Aguado - Escuela-fr – 1826 - FIN DE LA PARTIE 3

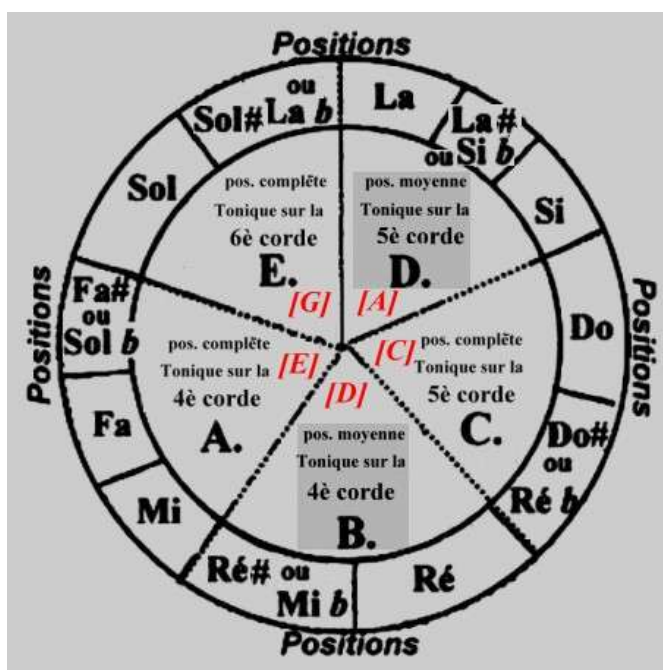
Annexes partie 3

Aguado - Méthode FR 1826

			Page
ANNEXES partie 3			170
	Cercle des positions d'accords		170
	Tableau de conversion des positions d'Aguado en positions standard.	FP	171
	CDEAB = CAGED	FP	171
	Diagrammes de gammes	FP	176
	Synoptique des 24 gammes en 1ère position	FP	180

Annexe -Aguado-Méthode Complète-Fr -1826-----FP

«Cercle des Positions d'Accords» d'Aguado



*Les Positions du
Système Aguado :
C. D. E. A. B.
et du
Système CAGED :
C. A. G. E. D.
se correspondent parfaitement.*

389 – Remarquez que la tonique se prend par le 3^e doigt à la Position A, par le 1^{er} doigt (à vide ou barré) aux Positions B et D et par le 4^e doigt aux Positions C et E.

NB - [Lire les Positions du Cercle dans le sens inverse des aiguilles d'une montre : Le premier cercle indique la Tonalité et en regard, une lettre (sans signification particulière) désignant la Position, système d'écriture imaginé par Aguado.

Cette Position donne la référence à une « position des doigts », **immuable** quelle que soit la touche du barré. Ce nouveau système d'écriture, noté sur la partition, est en principe destiné à en faciliter sa lecture ; [en fait très complexe à mémoriser, car il demande une traduction supplémentaire instantanée du nom de l'un des 5 doigts de base, parmi l'une des 24 tonalités].

Ce système est d'ailleurs abandonné dans 'Nuevo Metodo-1843' (de même que la numérotation des équisons). Aguado se sert de son système pour noter les positions sur la portée de ses pièces, ce qui en complique la lecture, plutôt que de la simplifier – mais ceci n'est qu'une appréciation toute personnelle de non initié –

Les gammes d'Aguado, notamment (version fr), données en exemple pour ses 5 positions, ne comportent pas d'indications suffisantes permettant de trouver immédiatement comment les jouer : il manque l'indication de la position du barré.

La notation traditionnelle des positions (I – II – III ...), beaucoup plus claire et de compréhension immédiate, était d'ailleurs utilisée dans sa 'Colecion-1820' pour les barrés.

... et la combinaison des deux eut été judicieuse pour une annotation claire des partitions :

Par exemple : [B- V] A.la - soit : Barré V – forme A (donc matrice de base de l'accord parfait de Mi) – tonique la

J'ai donc cru devoir établir, ci-dessous, un tableau de Conversion des Positions d'Aguado, en positions standard, notamment pour faciliter la lecture des 30 Etudes de la méthode. (Partie 4).

Tableau de Conversion des Positions Aguado en Positions Standard

CONVERSION DES POSITIONS AGUADO EN POSITIONS STANDARD

En rouge - Barrés en Positions Standard														
Position	Position	Tonique	Position	Tonique	Position	Tonique	Position	Tonique	Position	Tonique	Position	Tonique	Position	Tonique
CAGED	Aguado	Do	Aguado	Ré	Aguado	Mi	Aguado	Fa	Aguado	Sol	Aguado	La	Aguado	Si
c	C	0	B	0	A	0	A	I	E	0	D	0	D	II
a	D	III	C	II	B	II	B	III	A	III	E	II	E	IV
g	E	V	D	V	C	IV	C	V	B	V	A	V	A	VII
e	A	VIII	E	VII	D	VII	D	VIII	C	VII	B	VII	B	IX
d	B	X	A	X	E	IX	E	X	D	X	C	IX	C	XI

FP

Système dit C.A.G.E.D.

[Système actuel qui rejoint strictement celui du «Cercle des Positions d'Accords» d'Aguado

CEPENDANT : Ce système est décrit plus clairement sous sa forme actuelle, baptisé C.A.G.E.D. (au lieu de C.D.E.A.B. chez Aguado) ; le principe reste le même, seuls les noms des positions diffèrent.

Ce système dénommé CAGED, dont je n'ai pu déterminer l'origine, s'est fort probablement inspiré des travaux d'Aguado sur le sujet, dans sa méthode de 1825-1826.

Il est cependant fort probable aussi que cette technique était connue avant Aguado, puisqu'assez mécanique et logique, mais celui-ci est sans doute l'un des premiers, voire le premier, à l'avoir expliquée de façon détaillée.

Les lettres correspondent dans CAGED à la configuration de base (matrice) des accords Majeurs du système, en position dite ouverte (avec cordes à vide), transposables tout au long du manche et toujours dans le même ordre, au moyen du Barré.

FP]

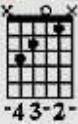
Système Aguado - Avec Cordes à vide

MODE MAJEUR

[en rouge la réf Aguado]

[en noir la notation actuelle des accords]

[C] C



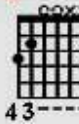
-43-2-

[D] A



---34-

[E] G



43----

[A] E



--32--

[B] D

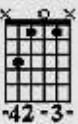


---243

Musical notation for the major mode chords. It shows a treble clef staff with notes for each chord. Below the staff, the tonic is indicated: Tonique > ⑤ for C, ⑤ for A, ⑥ for G, ④ for E, and ④ for D. At the bottom, the strings (T, A, B) are numbered 1, 2, 3.

MODE mineur

Cm



-42-3-

Am



---32-

Gm



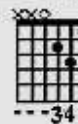
42----

Em



--3---

Dm



---342

Musical notation for the minor mode chords. It shows a treble clef staff with notes for each chord. Below the staff, the tonic is indicated: Tonique > ⑤ for Cm, ⑤ for Am, ⑥ for Gm, ④ for Em, and ④ for Dm. At the bottom, the strings (T, A, B) are numbered 1, 2, 3.

L'avantage de la version CAGED est de donner aux cinq matrices, le nom (anglo saxon) des accords de base qui les constituent alors que les noms des positions d'Aguado ne représentent qu'une suite de lettres sans signification particulière.

Les matrices des accords sont désignées par : C.D.E.A.B. (système Aguado), et par C.A.G.E.D. (système du même nom).

Les matrices de base :

Positions ouvertes de base
Accords Majeurs

C Do	A La	G Sol	E Mi	D Ré
⊗ Corde non jouée	○ Corde à vide	⊕ Tonique		

Les accords intermédiaires, Do # (ou Ré b), Ré # (ou Mi b), Fa # (ou Sol b), Sol # (ou La b), La # (ou Si b), s'effectuent par décalage d'une case, de même que Fa et 2 cases pour le Si.

On remarque qu'il n'y a ni Fa, ni Si : c'est normal puisque ces accords ne se font pas avec cordes à vide, mais avec barré.

Pourquoi dans cet ordre ? – Tout simplement parce que les matrices apparaissent dans cet ordre immuable en parcourant le manche, du sillet vers le chevalet, pour une tonique donnée, selon l'exemple ci-dessous de Do Majeur :

Exemple : **Do Majeur** Les 5 formes de l'accord basées sur la position ouverte de :

C A G E D

0 III V VIII X

⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⊕ Tonique

Do = CAGED – Ré = DCAGE – Mi et Fa = EDCAG, Sol = GEDCA – La et Si = AGEDC

Accords Parfaits Majeurs

Exemple : **Do Majeur** Les 5 formes de l'accord basées sur la position ouverte de :

C A G E D

⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⊕ Tonique

Exemple : **Ré Majeur** Les 5 formes de l'accord basées sur la position ouverte de :

D C A G E

⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⊕ Tonique

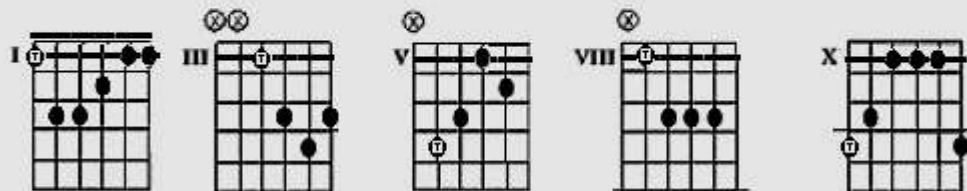
Exemple : **Mi Majeur** Les 5 formes de l'accord basées sur la position ouverte de :

E D C A G

⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⊕ Tonique

Exemple : Fa Majeur Les 5 formes de l'accord basées sur la position ouverte de :

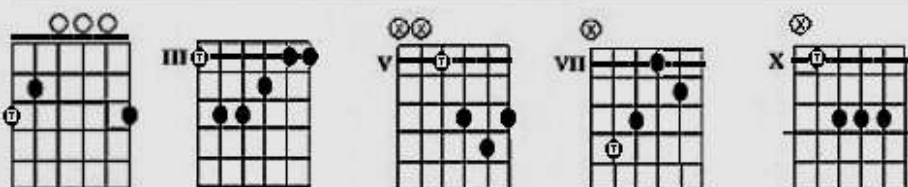
E D C A G



⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⓘ Tonique

Exemple : Sol Majeur Les 5 formes de l'accord basées sur la position ouverte de :

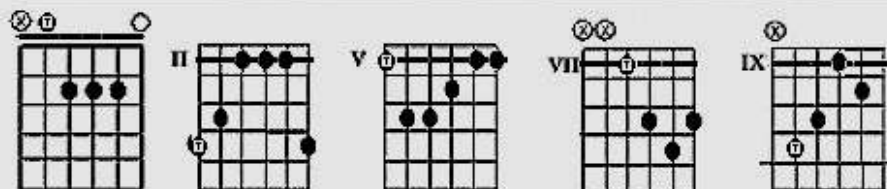
G E D C A



⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⓘ Tonique

Exemple : La Majeur Les 5 formes de l'accord basées sur la position ouverte de :

A G E D C



⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⓘ Tonique

Exemple : Si Majeur Les 5 formes de l'accord basées sur la position ouverte de :

A G E D C



⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⓘ Tonique

Sur le même principe :

Do = CAGED ~ Ré = DCAGE ~ Mi et Fa = EDCAG, Sol = GEDCA ~ La et Si = AGEDC

Accords Parfaits mineurs

Positions ouvertes de base
Accords mineurs

C	A	G	E	D

⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide T Tonique

Accords de 7è de dominante

Positions ouvertes de base
Accords de 7è de dominante

C	A	G	E	D

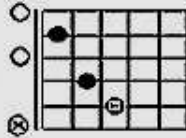
⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide T Tonique 7 7è de dominante

Les Gammes :

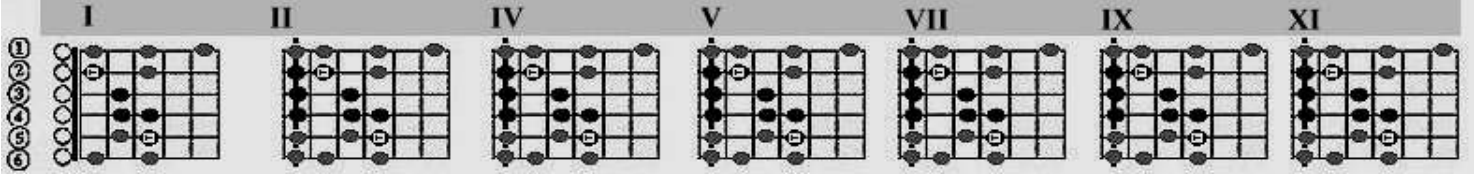
[Ici donc, sans bouger la main de la position de départ].

Les Gammes Majeures

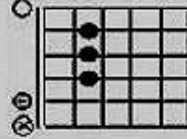
Exemple : Gammes Majeures : forme C
[C]



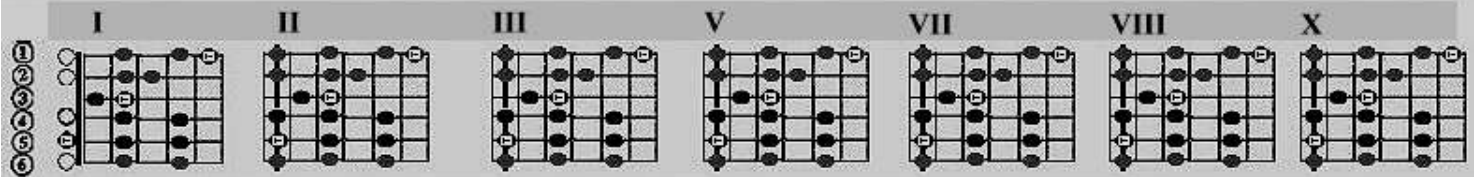
Do Ré Mi Fa Sol La Si



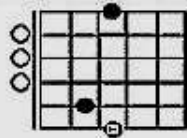
Exemple : Gammes Majeures : forme A
[D]



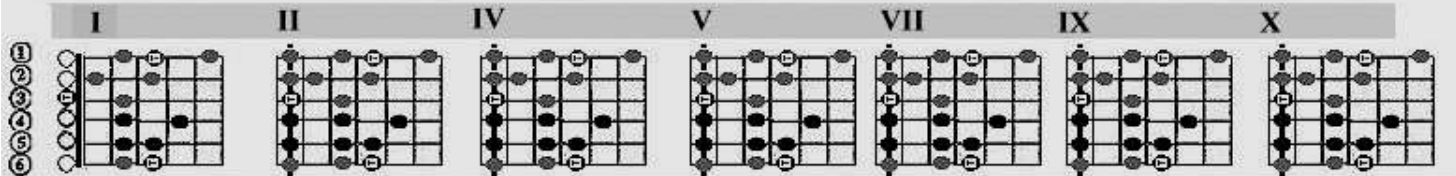
La Si Do Ré Mi Fa Sol



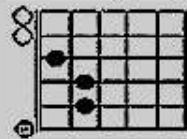
Exemple : Gammes Majeures : forme G
[E]



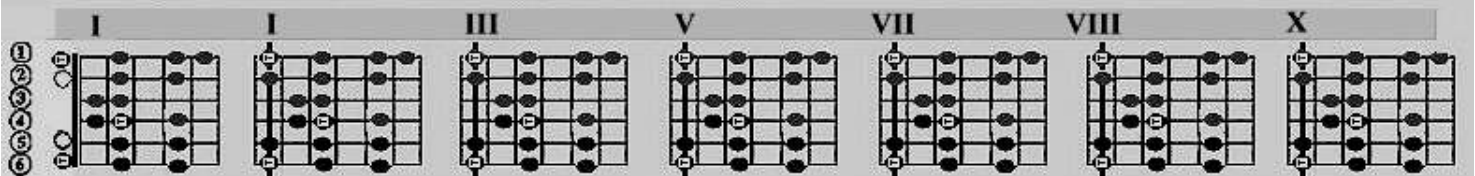
Sol La Si Do Ré Mi Fa



Exemple : Gammes Majeures : forme E
[A]



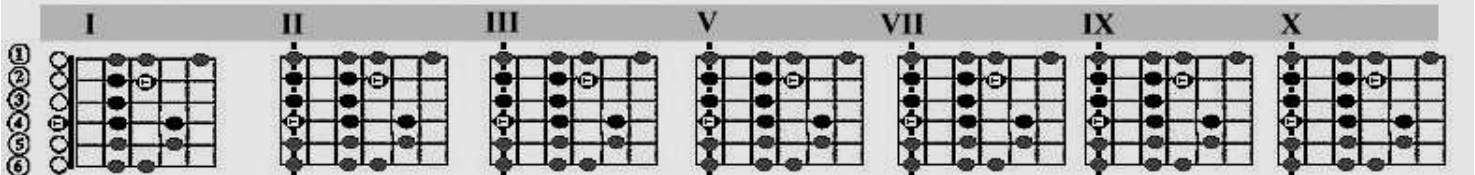
Mi Fa Sol La Si Do Ré



Exemple : Gammes Majeures : forme D
[B]



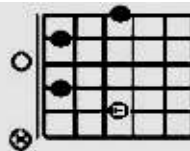
Ré Mi Fa Sol La Si Do



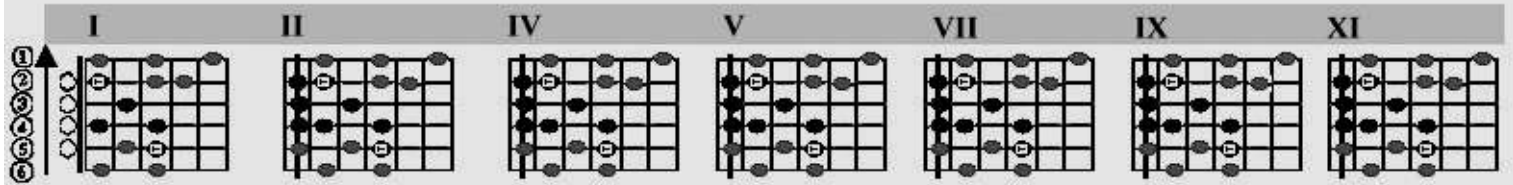
⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⊕ Tonique

GAMMES MINEURES MELODIQUES EN MONTANT

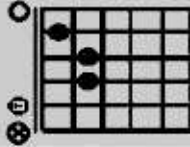
Exemple : Gammes mineures : forme C [C]



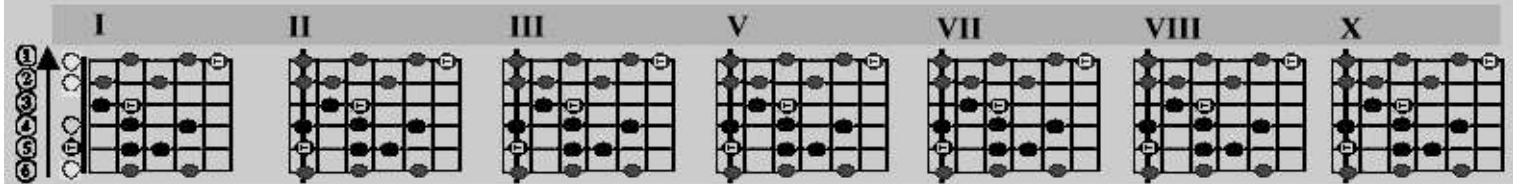
Do Ré Mi Fa Sol La Si



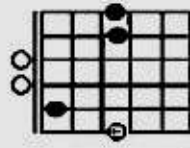
Exemple : Gammes mineures : forme A [D]



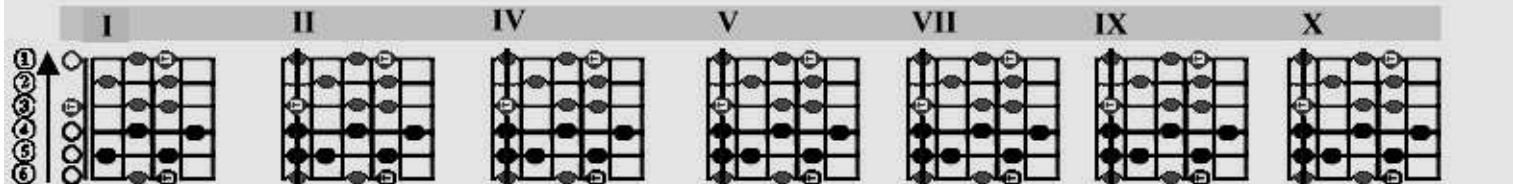
La Si Do Ré Mi Fa Sol



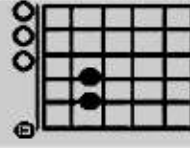
Exemple : Gammes mineures : forme G [E]



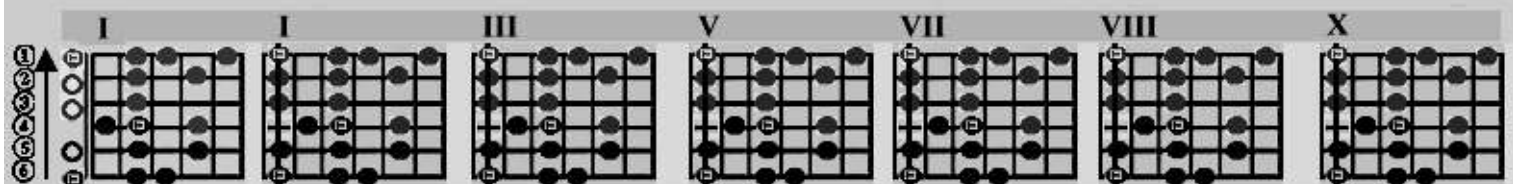
Sol La Si Do Ré Mi Fa



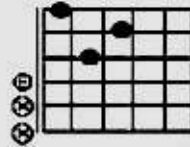
Exemple : Gammes mineures : forme E [A]



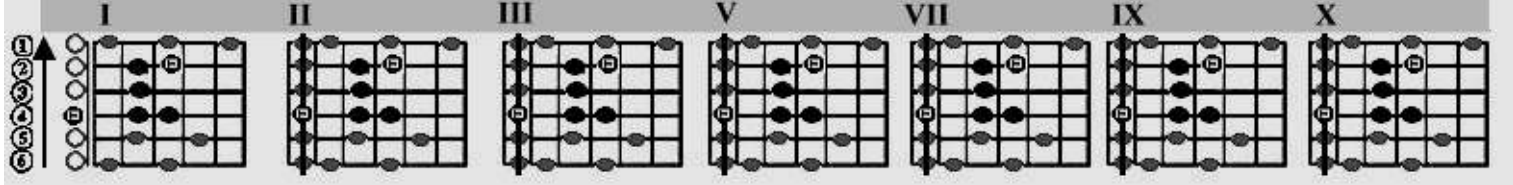
Mi Fa Sol La Si Do Ré



Exemple : Gammes mineures : forme D [B]



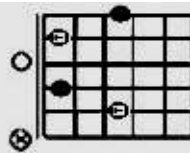
Ré Mi Fa Sol La Si Do



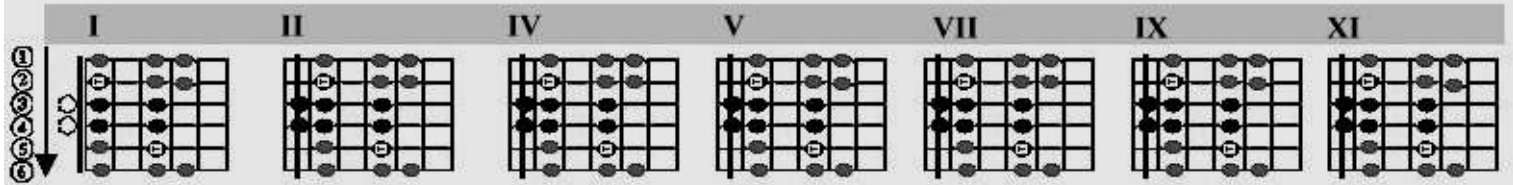
⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⊕ Tonique

GAMMES MINEURES MELODIQUES EN DESCENDANT

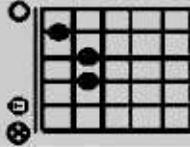
Exemple : Gammes mineures : forme C
[C]



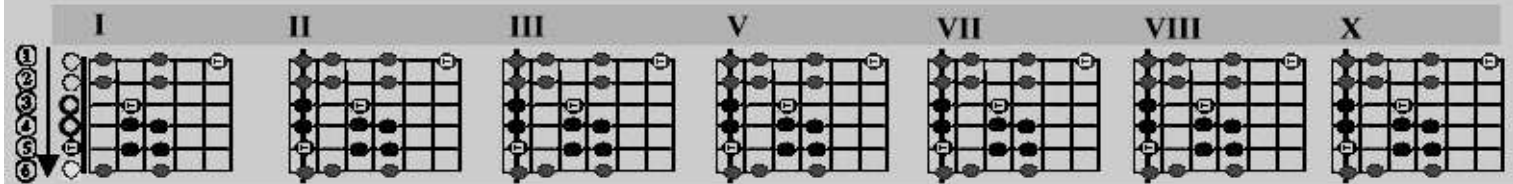
Do Ré Mi Fa Sol La Si



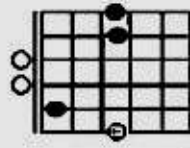
Exemple : Gammes mineures : forme A
[D]



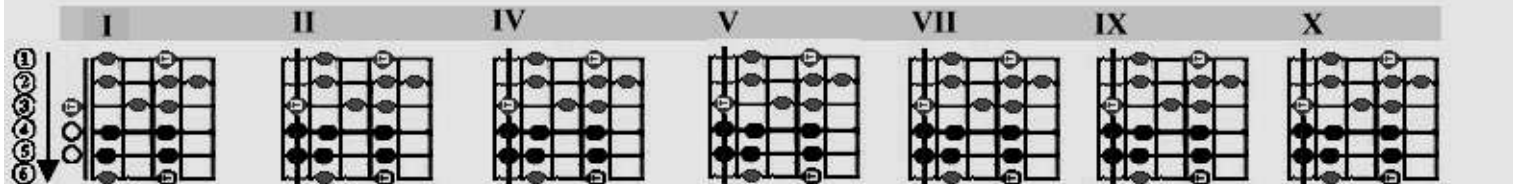
La Si Do Ré Mi Fa Sol



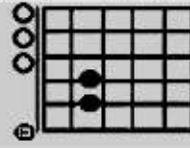
Exemple : Gammes mineures : forme G
[E]



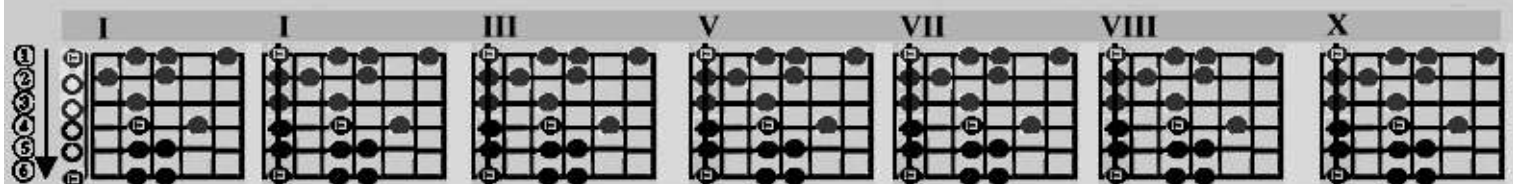
Sol La Si Do Ré Mi Fa



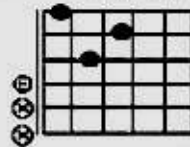
Exemple : Gammes mineures : forme E
[A]



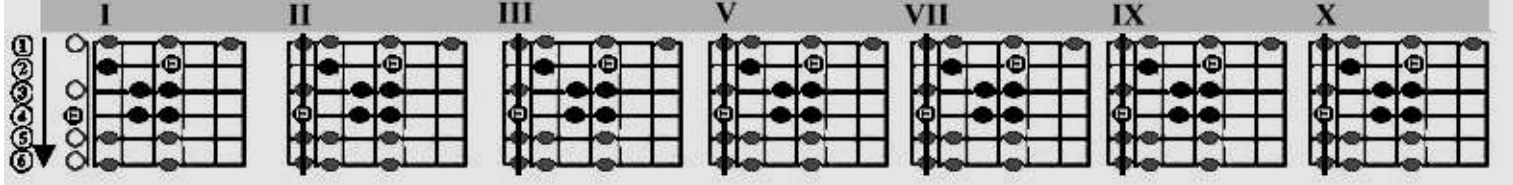
Mi Fa Sol La Si Do Ré



Exemple : Gammes mineures : forme D
[B]



Ré Mi Fa Sol La Si Do




⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⊕ Tonique

Par contre, ces exemples sont restrictifs dans la mesure où une même gamme peut être jouée, avec les mêmes notes, à partir de cordes différentes ou avec des doigts free-scores.com que les 5 formes de base –

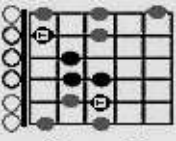
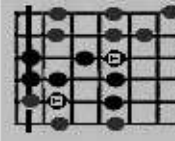
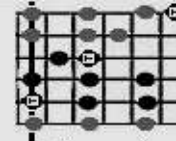
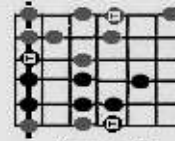
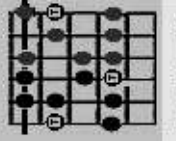
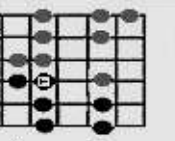
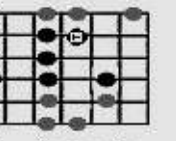
Exemple : la gamme de Do Majeur, en positions II et VII.

Exemple :

Gamme de Do Majeur



La même gamme à différentes positions.

0	II	III	V	VII	VIII	X
						
forme C		forme A	forme G		forme E	forme D

⊗ Corde non jouée ○ Corde à vide ⊕ Tonique

La forme D ici, exclut évidemment la 1^{ère} tonique sur la 6^{ème} corde.

Et d'autres doigtés de gammes existent avec démanché (celles de Ségovia par exemple).

Gammes Majeures (En 1^{ère} position)

FP

Do - Ré 2# Mi 4# Fa 1b Sol 1# La 3# Si 5# Do* 7b

Do* - Ré b 7# - 5 b Ré* - Mi b 9# - 3 b Fa# - Sol b 6# - 6 b Sol* - La b 8# - 4 b La* - Si b 10# - 2 b

○ Corde à vide ⊕ Tonique * p/mémoire - non utilisées

Gammes mineures - (mélodiques) (En 1^{ère} position)

mélodique En montant

Do (3b) Ré (1b) Mi (1#) Fa (4b) Sol (2b) La - Si (2#)

naturelle En descendant

mélodique En montant

Do* - Ré b 7# - 5 b Ré* - Mi b 9# - 3 b Fa# - Sol b 6# - 6 b Sol* - La b 8# - 4 b La* - Si b 10# - 2 b

naturelle En descendant

○ Corde à vide ⊕ Tonique * p/mémoire - non utilisées

MÉTHODE COMPLÈTE
Pour la Guitare.

Publiée en Espagnol

Par

D. D. AGUADO

Traduite en Français

Le Manuscrit corrigé et augmenté de la 2^e édition Espagnole

PAR

F. DE FOSSA

Propriété de l'Éditeur. PRIX 20^s NET. Déposé à la Direction.

A PARIS

Che. RICHALTE, Éditeur des Œuvres de Hummel, Bocchini et Latour,

Burlesques des Italiens, 4 au N^o

vis-à-vis.

1826

SECTION 3. 30 ETUDES

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

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

Méthodes Aguado - Les Etudes - Leçons et Exercices - Pièces communes

* Les numéros rouges sont uniques

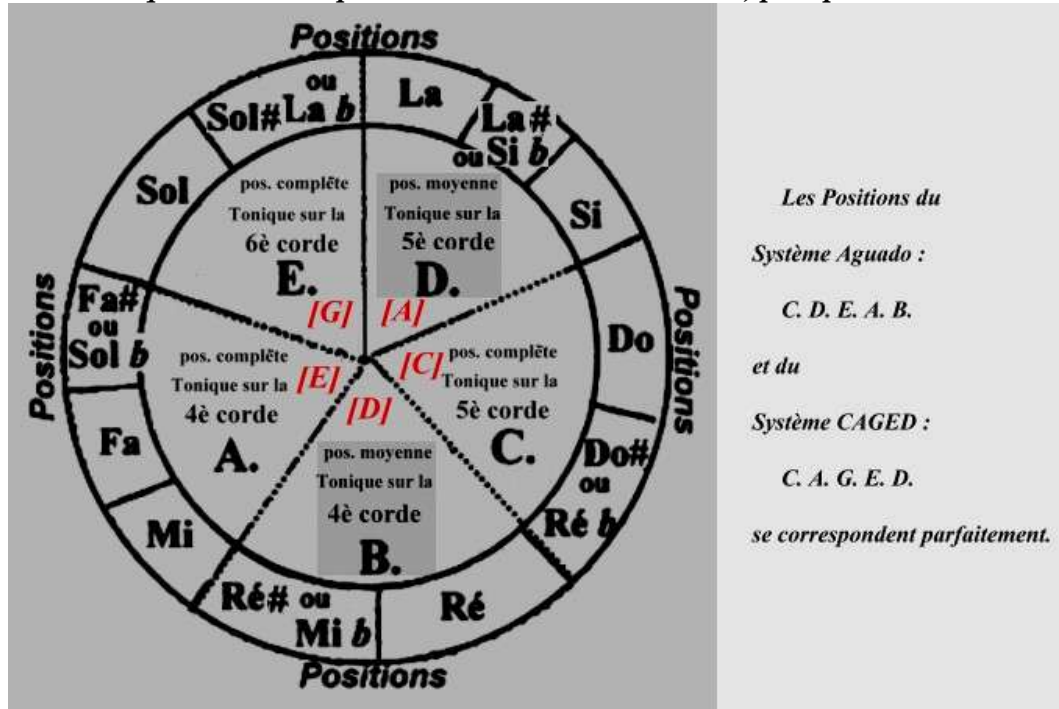
Coleccion 1820 - Esp	Escuela FR - 1826	Nuevo Metodo - Esp - 1843	Nuevo Metodo - Esp - 1843	Nuevo Metodo - Esp - 1843	Méthode Simple - 1837 - Fr
46 Etudes	14 exercices	20 Ex MD	27 Etudes	50 Leçons	22 Leçons - 6 Exercices
11	1			22	3
16	2			23	4
24	3			24	5
2	6	15		25	6
4	7	16		10	Exercice 1
5	8			11	Exercice 2
6	9	18		12	Exercice 3
15	10	20		13	Exercice 4
17	11	17		14	Exercice 5
18	12			15	Exercice 6
	4			17	8
	5			26	11
	13			28	13
	14			30	15
	30 Etudes			33	17
8	1			34	19
13	2			35	20
12	3				
28	4			1	1
36	5		7	2	2
21	6		15	3	7
41	7			4	9
32	9			5	10
26	10		24	6	12
	12			7	14
	13		8	8	16
39	14		23	9	18
30	15		9	16	21
31	16		10	18	22
37	17			19	Escuela FR - 1826
35	18		11	20	131 Leçons
	18			21	
40	20			27	
	22		19	29	
	23		12	31	
	24		13	32	
	25		14	36	122
43	26		21	37	
44	27		22	38	94
45	28		20	39	95
46	29			40	97
	30		27	41	
1	8	1 à 14	1	42	
3	11	19	2	43	
7	19		3	44	
9	21		4	45	
10			5	46	
14			6	47	
19			16	48	128
20			17	49	
22			18	50	
23			25		
25			26		
27					
29					
33					
34					
38					
42					

NB : Les pièces reprises dans les différentes versions de la méthode ont pour la plupart été remaniées par Aguado.

Rappel du «Cercle des Positions d'Accords »utilisé ici (art.388 – voir partie 3)

388 – Pour plus de brièveté et de **facilité** dans les indications je donnerai à chaque Position le nom de la lettre qui lui est affectée dans le cercle ci-dessous, lequel présente en outre l'ordre invariable dans lequel les Positions se succèdent dans chaque ton.

Par exemple l'ordre des cinq Positions est pour le ton de Do : C D E A B ; puis pour le ton de Fa : A B C D E.etc...



Les Positions du
Système Aguado :
C. D. E. A. B.
et du
Système CAGED :
C. A. G. E. D.
se correspondent parfaitement.

389 – Remarquez que la tonique se prend par le 3^e doigt à la Position A, par le 1^{er} doigt (**à vide ou barré**) aux Positions B et D et par le 4^e doigt aux Positions C et E.

Tableau de conversion du système Aguado.

CONVERSION DES POSITIONS AGUADO EN POSITIONS STANDARD

En rouge - Barrés en Positions Standard															
Position CAGED	Position Aguado	Tonique Do	Position Aguado	Tonique Ré	Position Aguado	Tonique Mi	Position Aguado	Tonique Fa	Position Aguado	Tonique Sol	Position Aguado	Tonique La	Position Aguado	Tonique Si	
c	C	0	B	0	A	0	A	I	E	0	D	0	D	II	
a	D	III	C	II	B	II	B	III	A	III	E	II	E	IV	
g	E	V	D	V	C	IV	C	V	B	V	A	V	A	VII	
e	A	VIII	E	VII	D	VII	D	VIII	C	VII	B	VII	B	IX	
d	B	X	A	X	E	IX	E	X	D	X	C	IX	C	XI	

FP

[Voir Annexe – Partie 3]

[L'indication des Positions selon Aguado apparaissent à l'Etude 3 ; j'ai porté la position correspondante en notation standard entre crochets, - avec parfois des difficultés de transcription -, et ajouté quelques barrés en rouge. Une étoile ' * ' indique les positions vérifiées.

Utilisation ici des numéros de cordes, ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ et non des numéros d'équisons d'Aguado - FP]
[Utilisation des chiffres romains : I – II – III – IV – V - VI... pour indiquer dans quelle case poser l'index gauche]

[Escuela-Fr-1826]

La Majeur

ETUDE 1^{re}

Barré préparatoire
B-II

Barré préparatoire
B-II B-I

(Colección 1820 - Etude 8)

[Escuela-Fr-1826]

ETUDE 9.

Do Majeur

The musical score consists of six staves of piano notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth-note patterns, often beamed in groups of four. The bass line provides harmonic support with chords and occasional eighth-note accompaniment. The second staff continues the melodic and harmonic development. The third staff includes a dynamic marking of *cres* (crescendo) and features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The fourth staff shows a change in texture with more frequent sixteenth-note passages. The fifth and sixth staves conclude the piece with a final melodic flourish and a sustained chord.

(Coleccion 1820 - Etude 13)

ETUDE 3

Fa Majeur

A. fa [Barré-I] *

B-I

D. Do [Barré-III] *

B-II

B-I B-III A. sol [B-III] *

B-I B-I B-I

(Coleccion 1820 - Etude 12)

* ok

[Escuela-Fr-1826]

ETUDE 4

Moderato

A. la [B - V] * 7è de dom.

La Majeur

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. A tempo marking of 'Moderato' and a metronome setting of '=69' are indicated. The melody is primarily composed of eighth-note triplets. Above the first staff, the text 'A. la [B - V] * 7è de dom.' is written. The second staff continues the melody and includes the text 'C. mi * [B - IV] B-II B-IV' above it. The piece ends with a double bar line on the fourth staff.

* ok

(Coleccion 1820 - Etude 28)

ETUDE 5

La Majeur

(Coleccion 1820 - Etude 36)
(Nuevo Metodo - Etude 7)

* ok

[Escuela-Fr-1826]

ETUDE 6

La Majeur

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system includes a circled number '6' at the end. The second system is marked 'temps binaires'. The third system is marked 'temps ternaires' and contains several triplet markings. The fourth, fifth, and sixth systems continue the piece with various rhythmic patterns and articulations.

(Coleccion 1820 - Etude 21)
(Nuevo Metodo - Etude 15)

Andantino D. do [B - III] *

ETUDE 7

Do mineur

1 = 69

1 2 3 4 5 6 7 8 10 11 12 13 14 15 16 17

D. do [B - III] * A. sol [B - III] * A. sol [B - III] *

D. do [B - III] * A. sol [B - III] * A. sol [B - III] *

D. sol [B - X] ?

? A. sol [B - III] 7è dom. *
7è dim. D. do * [B - III]

dim. cres. dim. p

* ok

(Coleccion 1820 - Etude 41)

[Escuela-Fr-1826]

Andante $\text{♩} = 68$

ETUDE 8

Sol Majeur

The musical score for Etude 8 is presented in five systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 68 quarter notes per minute. The piece begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The first system includes a circled '4' above the treble staff. The second system continues the melodic and rhythmic patterns. The third system features a circled '5' below the bass staff and a circled '3' above the treble staff. The fourth system includes a circled '3' above the treble staff and a circled '3' below the bass staff. The fifth system concludes with a circled '3' above the treble staff, a circled '2' above the bass staff, and a circled '3' below the bass staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

[Escuela-Fr-1826]

Andante ♩ = 68

ETUDE 9

Sol Majeur

* ok

(Coleccion 1820 - Etude 32)

ETUDE 11

La Majeur

A musical score for a study piece in G major. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is a scale starting on G4. The accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. Harmonic annotations are placed above the staff: 'A.la [B-V] *' above measures 1-3, 'A.la [B-V] *' above measures 4-6, 'C.la * [B-IX]' above measures 7-10, 'A.la [B-V] *' above measures 11-13, 'D.re [B-V] *' above measure 12, 'A.si [B-VII] B-VIII' above measure 13, and 'C.la [B-IX] *' above measures 14-16. Measure numbers 1 through 16 are indicated at the beginning of each line. A red asterisk and the text '* ok' are located at the bottom left of the page.

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

ETUDE 12

Sol Majeur

The musical score consists of six staves of guitar notation. The first staff is in G major (one sharp) and common time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first two measures are marked with a '6' above the staff, indicating a sixteenth-note pattern. Below the staff, the notes are labeled with letters: 'p', 'i', 'm', 'i', 'm', 'i', 'm', 'i'. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff features a change in dynamics to *p* and includes a fingering instruction 'A.sol / B- III / *' above the staff. The fourth staff continues the melodic development. The fifth staff also features the 'A.sol / B- III / *' instruction. The sixth staff concludes the piece with a final cadence. The notation includes various guitar-specific symbols such as bar lines, slurs, and dynamic markings.

* ok

(Nuevo Metodo - Etude 8)

ETUDE 13
La Majeur

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

*A.si [B-VII] ** *A.la [B-V] **

A.sol [B-III]

*E.ré [B-VII] ** *B-V* *B-V* *B-V*

* ok

(Nuevo Metodo - Etude 23)

[Escuela-Fr-1826]

Allegretto

ETUDE 14

La Majeur

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

D.si [B- II] * C.mi [B- IV] * A.la# [B- VI] *

E.si [B- IV] * A.sol# [B- IV] *

D.do# [B- IV] * A.fa# [B- II] *

E.la [B- II] *

* ok

(Coleccion 1820 - Etude 39)

ETUDE 15

Andante $\text{♩} = 84$

La Majeur

The musical score consists of five systems of music. The first system (measures 1-2) begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It features a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes, with a first ending bracket over measures 1 and 2. The second system (measures 3-6) is marked 'A.la [B-V] *' and includes a '7è dym.' instruction. It contains a triplet of eighth notes in the melody and a triplet of quarter notes in the bass, with a 'dim' dynamic marking. The third system (measures 7-10) continues the triplet patterns, ending with a 'cres.' marking. The fourth system (measures 11-13) is divided into three parts: 'B.la [B-VII] *' (measures 11-12), 'A.la [B-V] *' (measure 12), and 'C.mi [B-IV] *' (measure 13). The fifth system (measures 14-16) is marked 'A.la [B-V] *' and concludes with a double bar line. The score is filled with various musical notations including stems, beams, and dynamic markings.

(Coleccion 1820 - Etude 30)
(Nuevo Metodo - Etude 9)

* ok

[Escuela-Fr-1826]

ETUDE 16

Allegretto

$\rho = 66$

La Majeur

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

*D.ré [B-V] ** *A.la [B-V] ** *A.la [B-V] ** *C.mi [B-IV] ** *A.la [B-V] **
7è dom. ---

*D.ré [B-V] ** *A.si [B-VII] ** *A.la [B-V] **

* ok

(Coleccion 1820 - Etude 31)
(Nuevo Metodo - Etude 10)

L' annulaire pince seul la partie aigüe, le pouce seul pince la basse.

B-IV

ETUDE 17

Mi Majeur

B-IV

A.si [B-VII] *

A.la [B-V]

D.do# [B-IV] *

C.fa# [B-VI]

B-VIII

B-IV

B-II

E.mi [B-IX]

* ok

(Coleccion 1820 - Etude 37)

ETUDE 18
Sol Majeur

A.la [B- V] *A.sol [B- III]*

B- II

A.la [B- V]

A.sol [B- III]

(Coleccion 1820 - Etude 35)
(Nuevo Metodo - Etude 11)

[Escuela-Fr-1826]

ETUDE 19

Sol Majeur

D.si [B- II]

The image displays a musical score for 'ETUDE 19' in G major (Sol Majeur). The score is written on six staves, each containing a complex rhythmic exercise. The first staff is marked with a dynamic of *pp* and includes the instruction *D.si [B- II]*. The second staff contains a measure with a '7' below it. The third staff includes a measure with a '2' below it. The fourth staff is marked with *A.sol [B- III]* and *B.sol [B- V]*, and contains measures with '3' and '3' below them. The fifth and sixth staves continue the rhythmic patterns, with the sixth staff ending with a double bar line and repeat dots. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

ETUDE 20.

Do Majeur

D.do [B- III] , A.sol [B- III] - -

The musical score consists of five staves of music in C major, 2/4 time. The notation includes treble clefs, a common time signature, and various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes. Chords are indicated by letters and Roman numerals: *D.do [B- III]*, *A.sol [B- III]*, *C.ré [B- II] 7è dom*, *B.la [B- VII] 7è dom*, and *C.fa [B- V]*. Fingerings are marked with numbers 2, 3, and 4. The piece concludes with a double bar line.

(Coleccion 1820 - Etude 40)

[Escuela-Fr-1826]

♩ = 132 Andantino.

ETUDE 22

La Majeur

A. la [B- V]

C. la [B- IX]

A. si [B- VII]

C. la [B- IX]

A. ré [B- X]

A. si [B- VII]

dim.

A. la [B- V]

minore

D. do [B- III]

(Nuevo Metodo - Etude 19)

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins in G major (two sharps) and 6/8 time. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 132 beats. The piece is titled 'ETUDE 22 La Majeur'. The score consists of eight staves of music. The first staff contains the beginning of the piece, marked with a fermata and the chord 'A. la [B- V]'. The second staff continues with 'A. si [B- VII]' and 'C. la [B- IX]'. The third staff features 'A. ré [B- X]' and 'A. si [B- VII]' with a 'dim.' (diminuendo) marking. The fourth staff is marked 'A. la [B- V]' and 'minore', indicating a change in mood or key. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff is marked 'D. do [B- III]'. The seventh and eighth staves conclude the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

[Escuela-Fr-1826]

Donnez plus de force au 4^e doigt (annulaire) qui pince la partie aigüe et modérez celle du pouce destiné à la partie grave.

Allegro $\text{♩} = 104$

ETUDE 23

La mineur

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a dynamic marking of *p*. The second staff includes a key signature change to one sharp (F#) and a chord marking *A.la [B-V]* above the staff. The third staff has a *cres.* marking. The fourth staff includes chord markings *E.do [B-V]* and *A.do [B-VIII]* above the staff, with a *cres.* marking below. The fifth staff includes chord markings *D.fa [B-VIII]*, *A.do [B-VIII]*, and *E.do [B-V] - 7^e de dom.* above the staff. The sixth staff has a *p* marking. The seventh staff includes a chord marking *C.la [B-IX]* above the staff. The eighth staff includes a chord marking *Cré [B-II]* above the staff and a sequence of fingerings *1 2 3* above the staff, followed by an ellipsis *...*.

... Cré [B- II]

Musical score for Cré [B- II]. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second and third staves continue this pattern, with some notes beamed together. There are dynamic markings such as *pp* and *ppp* throughout the piece. The notation includes various accidentals and articulation marks.

E.si b. [B- III] . . .

Musical score for E.si b. [B- III]. It consists of one staff of music. The key signature changes to one flat (Bb). The music continues with a similar rhythmic complexity to the previous section. It includes dynamic markings such as *dim.* and *pp*. The piece concludes with a double bar line.

(Nuevo Metodo - Etude 12)

[Escuela-Fr-1826]

ETUDE 24

La Majeur

Allegro. ♩ = 104

A.la [B- V]

D.si [B- II] - - - -
7è dom.

E.la [B- II] - - - -

v.s.

cres.
C.ré [B- II]
7è dom.

dim.

cres.

(Nuevo Metodo - Etude 13)

[Escuela-Fr-1826]

Allegro.

$\text{♩} = 104$

ETUDE 25

Mi mineur-Sol Majeur

D. do [B- III]

A. sol [B- III]
Fin.

B. sol [B- V]
7e de dom.

C. la [B- IX] - - A. la [B- V]

A. sol [B- III]

B. sol [B- V]
7e de dom.

D.C.

(Nuevo Metodo - Etude 14)

[Escuela-Fr-1826]

Allegro Commodo $\text{♩} = 63$

E.si [B-IV]

ETUDE 26

La Majeur

The musical score consists of ten staves of music in A major (three sharps). The tempo is marked 'Allegro Commodo' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The key signature is A major. The score includes various chord progressions and technical exercises:

- Staff 1: E.si [B-IV]
- Staff 2: A.la [B-V]
- Staff 3: A.fa# [B-II]
- Staff 4: B.fa [B-III]
- Staff 5: B.fa# [B-IV] 7è de dom., C.ré [B-II] 7è de dom.,
- Staff 6: C.mi [B-IV] 7è de dom., B.fa# [B-IV] 7è de dom., C.fa# [B-VI] 7è de dom., E.si [B-IV] 7è de dom.,
- Staff 7: A.si [B-VII], E.la [B-II] 7è de dom., A.la [B-V], D.ré [B-V], A.la [B-V]

(Coleccion 1820 - Etude 43)
(Nuevo Metodo - Etude 21)

[Escuela-Fr-1826]

Allegro
Moderato

ETUDE 27

Sol Majeur

A.sol [B-III] B.sol [B-V] C.sol [B-VII] D.do [B-III] B.sol [B-V]
 7² 7² de dom 7² 7²

A.sol [B-III] B.sol [B-V] E.mi [B-IX]
 7² 7² 7⁰

B.sol [B-V] B.mi [B-II] D.do [B-III]
 7² 7² 7²

E.do [B-V] D.ré [B-V] E.ré [B-VII] B.sol [B-V] C.sol [B-VII]
 7² 7² 7² 7² 7²

B.mi [B-II] C.mi [B-IV]

C.mi [B-IV] D.mi [B-VII] A.do [B-VIII] A.sol [B-III] B.sol [B-V]
 7² 7² 7² 7² 7²

(Coleccion 1820 - Etude 44)
(Nuevo Metodo - Etude 22)

[Escuela-Fr-1826]

Allegro Comodo

♩ : 63

ETUDE 28

Do Majeur

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro Comodo' with a quarter note equal to 63 beats. The title 'ETUDE 28' is enclosed in a box, and the key signature 'Do Majeur' is written below. The score includes various chord progressions and technical exercises, with some measures marked with a '6' above the staff. The following table lists the chord progressions and their corresponding staff numbers:

Staff	Chord Progression
1	D.do [B- III]
2	C.fa [B- V]
3	A.sol [B- III]
4	C.sol [B- VII], A.la [B- V], A.la [B- V]
5	B.do [B- X], A.do [B- VIII], B.la [B- VII]
6	A.la [B- V], B.fa [B- III], A.fa [B- I]
7	D.do [B- III]

(Coleccion 1820 - Etude 45)
(Nuevo Metodo - Etude 20)

[Escuela-Fr-1826]

Andante ♩ : 60

ETUDE 29

Ré Majeur

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter notes.

Musical staff 2: Continuation of the melodic and bass lines from the first staff.

C.ré [B- II]

Musical staff 3: Continuation of the piece, featuring the melodic line and bass line.

D.si [B- II]

Musical staff 4: Continuation of the piece, featuring the melodic line and bass line. A circled '4' is present in the bass line.

Musical staff 5: Continuation of the piece, featuring the melodic line and bass line.

Musical staff 6: Continuation of the piece, featuring the melodic line and bass line.

Musical staff 7: Continuation of the piece, featuring the melodic line and bass line. Two circled '4's are present in the bass line.

A.la [B- V]

Musical staff 8: Continuation of the piece, featuring the melodic line and bass line.

... *E.ré [B- VII]* *A.ré [B- X]* *E.mi [B- IX]*
7.^a 6.^a surc.

C.mi [B- IV]

B.mi [B- II]

D.mi [B- VII]

...

A.si [B- VII]

D.mi [B- VII]

C.mi [B- IV] *D.mi [B- VII]* *B.f# [B- IV]*

C.mi [B- IV] *D.mi [B- VII]* *C.mi [B- IV]*

... *E.la [B- II]* *C.ré [B- II]* *C.mi [B- IV]*
2^o de dom.

B.si [B- IX] *B.la [B- VII]* *A.la [B- V]*

A.la [B- V] *C.la [B- IX]*

The image shows a musical score for a piano etude. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system has three measures with chord markings *E.la [B- II]*, *C.ré [B- II]*, and *C.mi [B- IV]*. The second system has four measures. The third system has four measures with chord markings *B.si [B- IX]*, *B.la [B- VII]*, and *A.la [B- V]*. The fourth system has four measures with chord markings *A.la [B- V]* and *C.la [B- IX]*. The fifth system has four measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. There are various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. A specific instruction *2^o de dom.* is written above the final measure of the first system.

(Coleccion 1820 - Etude 46)

[Escuela-Fr-1826]

ETUDE 30

Mi Majeur

Allegro 66

C.mi [B-IV]

First musical staff with treble clef and key signature of one sharp (F#). It begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking 'f' is present. A chord symbol 'E.mi [B-IX]' is written below the staff.

Second musical staff, continuing the melody. It features a dynamic marking 'sf' and a chord symbol 'C.mi [B-IV]'. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Third musical staff, featuring a dynamic marking 'p' and a 'cres.' (crescendo) marking. Chord symbols 'A.la [B-V]' and 'C.fa [B-V]' are present. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Fourth musical staff, featuring a dynamic marking 'p'. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Fifth musical staff, featuring a dynamic marking 'p'. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Sixth musical staff, featuring a dynamic marking 'p' and a chord symbol 'B.mi [B-II]'. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Seventh musical staff, featuring a dynamic marking 'p' and a chord symbol 'C.mi [B-IV]'. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Eighth musical staff, featuring a dynamic marking 'f' and a chord symbol 'E.mi [B-IX]'. The music continues with eighth and sixteenth notes. The staff ends with an ellipsis '...'. The number '72' is written below the staff.

...

C.mi [B-IV] *B.la [B-VII]*

A.la [B-V]

D.si [B-II] *tr*

A.la [B-V]

A.do [B-VIII]

D.mi [B-VII] *E.mi [B-IX]*

E.mi [B-IX] *C.mi [B-IV]*

(Nuevo Metodo - Etude 27)

FIN

DE LA METHODE COMPLETE – AGUADO - ESCUELA – FR – 1826

[Transcription FP]

free-scores.com