

# PRINCIPES GÉNÉRAUX

*De la Guitare*

à cinq et à six cordes

*et de la Lyre.*

PAR DOISY, Professeur.

*Ces Principes sont toujours en deux Parties, mais la première, quoiqu'infinitement instructive, ne remplissant pas suffisamment les vues de l'Auteur, il vient de l'augmenter d'un Supplément où il se trouve de nouvelles recherches sur le Doigter, sur les Positions, sur la Manière de jouer, sur la Méthode la plus courte, sur les Arpèges, sur les Sons filés ou Tremblés, sur les Agrémens, &c. &c. Et afin de ne rien laisser à désirer aux Amateurs, il a ajouté, en musique facile et graduée, Douze Petits Ains variés ou non variés pour une Guitare seule; Trois Duettos concertans pour Guitare et violon; et six Romances ou Ains chantans, avec accompagnement.*

*La seconde Partie, revue et corrigée, est toujours composée de Quatorze Etudes dans tous les Tons, qui, lors qu'on veut se donner la peine de les travailler, mènent infailliblement au nec plus ultra du talent sur la Guitare. Elle se vend séparément 9 s.*

*L'Auteur observe que dans tous ses ouvrages, (dont le catalogue est ci-joint) le même morceau de musique n'est point répété, et qu'on peut la jouer toute sur la Guitare à cinq ou à six cordes, et même sur la Lyre.*

*N.<sup>o</sup> Ceux qui ont déjà les Principes généraux peuvent se procurer le supplément qui fait expressément la suite de la première Partie, moyennant dix francs sans remise.*

*1.<sup>re</sup> & 2.<sup>de</sup> Partie.*

*Prix 24 s.*

A PARIS

*Chez DOISY, M<sup>d</sup> de Musique et d'Instrumens, ci-devant sur le Boulevard Montmartre actuellement Rue Feytaud, N<sup>o</sup> 24. On trouve un assortiment de belles Guitares et de bonnes Cordes de Naples.*

**CATALOGUE** de la Musique de Guitare, composée ou arrangée par Doisy, professeur et qui se trouve, à Paris, chez l'Auteur, Editeur, M<sup>d</sup> de Musique et d'Instrumens, rue FEY-DEAU près celle Montmartre, où l'on trouve aussi un assortiment général de Musique de Guitare. (N<sup>a</sup>) En payant le prix marqué on reçoit l'exemplaire blanc de port.

Observation nécessaire.

Dans toute la Musique de Doisy, les Positions et le Doigter sont presque toujours indiqués.

Recueils	Airs variés
Airs, Scènes et Duos d'Écoute, op. . . . . 7 50	Les Folies d'Espagne, formant un Recueil de 50 variations toutes produites . . . . . 6
N <sup>o</sup> Ces Airs se vendent aussi séparément.	Recueil d'Airs variés pour Guitare et Flûte non-obligée . . . . . 6
Les Espiegleteries de l'Amour . . . . . 5	
1 <sup>er</sup> Recueil d'Airs d'Opéras et autres . . . . . 6	
2 <sup>me</sup> Idem . . . . . 6	
3 <sup>me</sup> Idem . . . . . 6	
4 <sup>me</sup> Idem, celui-ci avec acc <sup>t</sup> de Violon non-obligé . . . . . 6	
5 <sup>me</sup> Idem . . . . . 6	
6 <sup>me</sup> Idem . . . . . 6	
7 <sup>me</sup> Idem . . . . . 6	
8 <sup>me</sup> Idem. Romances, Musique de Doisy, acc <sup>t</sup> très faciles . . . . . 6	
9 <sup>me</sup> Idem. Romances, Musique de Doisy, Acc <sup>t</sup> faciles . . . . . 6	
10 <sup>me</sup> Idem. Airs italiens, avec la traduction française, acc <sup>t</sup> faciles . . . . . 7 50	
11 <sup>me</sup> Idem. Musique de Doisy, Acc <sup>t</sup> faciles . . . . . (a) 6	
	<b>Concertos.</b>
	Grand Concerto pour la Guitare avec accomp <sup>t</sup> de deux Violons obligés, Alto et Violoncelle . . . . . 6
	<b>Duos.</b>
Contre-danses, Walses, &c <sup>o</sup>	Trois Duos pour les Commencans pour Guitare et Violon . . . . . 4 50
Recueil de Contre-danses, Menuets, Walses, Rondeaux, &c <sup>o</sup> pour Guitare avec acc <sup>t</sup> de Flûte non-obligée, Ouvrage pour les Commencans . . . . . 6	Trois Duos faciles pour deux Guitares, dont la seconde n'est qu'un simple accompagnement . . . . . 5 50
1 <sup>er</sup> Choix de Contre-danses, Anglaises et Walses nouvelles pour Guitare et Violon non obligé . . . . . 6	Trois Grands Duos Concertans p <sup>r</sup> deux Guitares . . . . . 6
2 <sup>me</sup> Choix de Contre-danses, Anglaises et Walses nouvelles pour Guitare et Violon non obligé . . . . . 7 50	Trois Duos Concertans pour Guitare et Violoncelle, Musique de Rley et . . . . . 6
Walses, Rondeaux, Allemandes, Airs variés et faciles, &c. &c. p <sup>r</sup> une Guit. seule et p <sup>r</sup> les commencans . . . . . 6	Trois Duos Concertans arrangés pour Guitare et Flûte . . . . . 2 <sup>e</sup> me Livre . . . . . 7 50
	Grand Duo Concertant pour Guitare et Piano, Dédie à Son Altesse la Princesse Héritière de Hohenzollern Hechingen, née Princesse de Courlande . . . . . 7 50
	Quatre Duos Concertans dont 3 arrangés pour Guitare et Hautbois ou Clarinette, et le 4 <sup>me</sup> pour Guit. et Basson . . . . . 7 50
<b>Sonates.</b>	Trois Grands Duos Concertans pour deux Guitares . . . . . 7 50
Trois Sonates faciles p <sup>r</sup> Guitare et Violon non obligé . . . . . 6	Trois Duos Concertans et faciles p <sup>r</sup> Guitare et Violon . . . . . 7 50
Trois Sonates pour Guitare et Violon obligé . . . . . 6	Trois Petits Duos, extrêmement faciles pour Guitare et Violon. 1 <sup>ere</sup> Livraison . . . . . 5 50
Quatre Sonates pour une Guitare seule . . . . . 6	Idem dite 2 <sup>me</sup> Livraison . . . . . 5 50
Quatre Sonatines pour Guitare et Violon, tirées d'un Fandango pour une Guitare seule, Dédie aux Dames Espagnoles . . . . . 7 50	
N <sup>o</sup> 1 <sup>re</sup> partie de Guitare est facile	<b>Douze Petits Airs faciles, variés ou non variés pour une Guitare seule, et Trois Duos concertans et faciles, pour Guitare et Violon.</b> . . . . . 7 50
Trois Solos, composés pour une Guitare seule, avec acc <sup>t</sup> d'une seconde guitare cependant, mais ne formant qu'une basse simple et non-obligée; Suivis de quelques airs de danse arrangés dans le même genre . . . . . 7 50	N <sup>a</sup> Cet ouvrage se trouve dans le Supplément aux Principes généraux de l'Auteur.
<b>Pot-Pourris.</b>	<b>Trios.</b>
1 <sup>er</sup> Pot-Pourri Concertant pour Guitare et Piano . . . . . 7 50	Quatre Trios d'Airs choisis dans les meilleurs Opéras modernes, Arrangés pour Guitare, Violon et Alto. La Guitare est facile, et chaque Trio est composé de trois morceaux . . . . . 7 50
2 <sup>me</sup> Pot-Pourri Concertant pour Guitare et Piano . . . . . 7 50	Trois Trios pour Guitares . . . . . 7 50
Pot-Pourri Concertant pour Guitare et Violon . . . . . 3 50	N <sup>o</sup> Les trois Guitares sont graduées de manière à ce que la 3 <sup>e</sup> puisse être exécutée par une force très ordinaire la 2 <sup>e</sup> par quelqu'un d'un peu plus fort et enfin la 1 <sup>re</sup> par une personne d'une force ou des un des deux autres.
Pot-Pourri non Concertant pour deux Guitares, dont la première peut être jouée seule . . . . . 5 50	
Six Pot-Pourris entremêlés d'Airs variés et faciles arrangés pour une Guitare seule . . . . . 7 50	

(a) Ce Recueil se trouve dans le Supplément aux Principes généraux de l'Auteur.



Suite du CATALOGUE de Musique de Doisy.

Suite des Trios

Six Sérénades, entremêlées de chants angés pour Guitare, Violon et Alto. 1<sup>re</sup> et 2<sup>de</sup> Livraison; chaque Livraison . . . . . 6 50

N<sup>a</sup> La Guitare est facile, et la partie de chant n'est point obligée.

Trois Trios, Musique d'Haydn, Mozart, Kozeluck et Pleyel, arrangés pour Guitare, Violon et Alto . . . . . 7 50

N<sup>a</sup> La partie de Guitare n'est pas très-difficile.

Études.

Études ou seconde Partie des Principes généraux et raisonnés de cet instrument sans les Principes . . . . . 9

Petite Méthode de Guitare, ou des Principes Généraux du même Auteur. (b)

N<sup>a</sup> A cette petite méthode on a ajouté des airs faciles pour une Guitare seule, le tout Second . . . . . 7 50

N<sup>a</sup> Ces airs se vendent aussi séparément et sont les mêmes que ceux indiqués par Walses, Rondeaux, Allemandes, Airs variés et faciles, &c.

Méthodes.

Principes généraux et raisonnés de la Guitare, ornés de figures analogues. . . . . 24 50

N<sup>a</sup> On trouve dans ces Principes tout ce qui a rapport à la Guitare, soit à cinq, soit à six Cordes et même à la nouvelle Lyre-guitare, dont on voit la forme, et les instructions y relatives. Ces Principes sont en deux Parties qui contiennent ensemble, plus de 140 pages d'impression. La première Partie comprend, les éléments, suivis d'un exemple, plusieurs Tableaux dont la description seroit trop longue, et enfin des dissertations utiles pour les Amateurs et que les Professeurs mêmes ne verront point indifféremment. La seconde, des Études comme il n'en est point encore paru et d'autant plus précieuses que toutes les Positions et le Doigter y sont soigneusement indiqués. Il y en a dans toutes les Tons. On y voit aussi deux Vibles; une en tête, indiquant les Chapitres et les Articles. Un autre à la fin; celle-ci par ordre alphabétique et infiniment commode, est une Table des matières. (b)

(b) Ces Principes ont été augmentés d'un Supplément qui paroît depuis le 10 Nivose An 12 (1<sup>er</sup> Janvier 1804) où il se trouve de Nouvelles instructions très-utiles; Douze petits Airs faciles variés ou non variés pour une Guitare seule; Trois Duettos concertants et faciles pour Guitare et Violon; et Six Romances avec accopagnements. N<sup>a</sup> Ceux qui ont déjà les Principes généraux peuvent se procurer le Supplément moyennant six francs, sans remise. Si . . . . . 6

Journal. Sous le titre de Récréation des Muses.

Collection des 1<sup>re</sup>, 2<sup>de</sup> et 3<sup>em</sup>e années; la 4<sup>em</sup>e Comence le 1<sup>er</sup> Germinal an 10. Il paroît un Livre chaque mois. Le Livre contient huit planches d'impression, de moins et ne renferme que des nouveautés, que l'on reçoit franc de port, moyennant 18<sup>fr</sup> par an pour Paris et 20<sup>fr</sup> pour les Départemens. Les lettres et l'argent doivent être affranchis. N<sup>a</sup> Les 1<sup>re</sup> et 2<sup>de</sup> années se trouvent dans la collection de Doisy, mais les autres ne s'y trouvent point, et sont en petites feuilles.

Différens Auteurs.

Duos

Trois Duos concertans pour deux Guitares, par Lintant, Dediés à Doisy, son Confrère . . . . . 6

Le but d'un Instituteur intelligent est d'intéresser et d'instruire . Résultat que je n'ai point encore vu dans les différentes Méthodes de Guitare . Depuis longtems on m'en demande une . Doutant de mes forces je n'aurois jamais osé l'entreprendre si je ne l'avois sérieusement promise . Dans les Principes que j'expose, je n'ai rien épargné pour en éloigner toutes les idées abstraites ; malgré cela, ce n'est pas sans crainte que je leur ai donné le jour . J'avoue même que je les aurois étouffés dans leur berceau, si des Artistes que j'honore ne m'en eussent détournés . Clarté et simplicité ont été l'objet de mon travail .

Comme dans toutes les autres Méthodes, on n'y trouvera point de Chansons, d'Airs variés, de Sonates, de Pot-pourris, &c . Je n'y dirai rien non plus des valeurs des notes, ni des mesures, parce que je suppose que celui qui se les procurera aura des connoissances préliminaires sur la Musique . Ils sont divisés en deux Parties . La première contient des explications essentielles et méthodiques, sur toutes les Positions et le Doigter ; des Gammes simples et harmoniques, dans tous les Tons ; différens Tableaux renfermant des Accords que l'on peut arpéger à volonté, et dont, à toutes les Positions, il est possible de former de petits Préludes courts et faciles, soit dans les Tons mineurs ou majeurs; des Définitions courtes, précieuses, intelligiblement éclaircies, et suivies d'un exemple sur les Intervalles, les Modes, les Tons relatifs, les Accords, &c, &c ; qu'aucun Professeur n'a encore écrites . La seconde, des Etudes soignées où les Positions et le Doigter sont scrupuleusement indiqués, et les Modulations très-recherchées .

On dira sûrement que c'est multiplier les Êtres sans nécessité, que de donner des détails étendus sur les Intervalles, les Modes, les Tons relatifs, les Accords, &c, &c ; puisqu'ils sont inutiles pour apprendre à jouer de la Guitare . C'est possible . Mais je porte mes vues plus loin que cela . J'ai aussi celles, en enseignant l'art de cet instrument, de perfectionner sur la Musique et de donner même une idée de l'harmonie .

Quoiqu'il en soit, j'ai voulu faire des Principes à ma manière . En les soumettant au jugement du Public, mon ambition sera satisfaite s'il me sait gré d'avoir ajouté quelques nouveautés pour faciliter l'étude de cet instrument, et s'il me reste l'avantage de n'avoir pas été tout-à-fait inutile .



# TABLE DES CHAPITRES ET DES ARTICLES.

Page

	Pages		
<b>CHAPITRE PREMIER.</b>		Art. 3. Proposition pour connaître facilement les	
Art. 1. Un mot sur la Musique . . . . .	7	Notes Toniques du vrai Ton . . . . .	23
Art. 2. Historique de la Guitare . . . . .	7	Art. 4. Plusieurs autres moyens en usage . . . . .	24
Art. 3. Description de la Guitare, avec figures . . . . .	7	Art. 5. Des Doubles-diezes et des Doubles-bémols	24
Art. 4. Des Maîtres . . . . .	8	Tableau, d'après le système de Rodolphe, pour	
Art. 5. Du Manche . . . . .	9	connaître facilement en quel Ton on est.	25
Art. 6. Des Touches . . . . .	9	<b>CHAPITRE 6<sup>ème</sup>.</b>	
Art. 7. Des Divisions ou Câzes . . . . .	9	Art. 1. Des Accords. De l'Accord-consonant . . . . .	25
Art. 8. Manière de monter la Guitare . . . . .	9	Art. 2. Des Accords-dissonans . . . . .	26
Art. 9. Manière de l'accorder . . . . .	10	Art. 3. Du Renversement des Accords . . . . .	26
Art. 10. Dénomination des Cordes . . . . .	10	Art. 4. Manière de Chiffrer les Accords . . . . .	28
Art. 11. Du choix des Cordes . . . . .	10	Art. 5. De la Basse-fondamentale . . . . .	28
<b>CHAPITRE SECOND.</b>		Art. 6. De la Basse-continue . . . . .	28
Art. 1. De la Main-gauche et de la manière de te-		Art. 7. De la Septième - superflue . . . . .	
nir la Guitare . . . . .	10	Art. 8. Observation sur la Septième-diminuée, et	
Art. 2. Des Doigts de la main-gauche . . . . .	11	la Septième-mineure . . . . .	29
Art. 3. Seule manière d'apprendre à jouer . . . . .	11	Art. 9. De la Résolution . . . . .	29
Art. 4. De l'Arpège. De la main droite. Des Doigts		Tableau des Intervalles constitués en Accords.	
susceptibles d'arpéger. De la Corde qui doit		Manière de préparer et sauver les Disso-	
être attaquée par chaque doigt et de la Po-		nances adaptée à la Guitare . . . . .	30
sition de cette main pour y procéder . . . . .	11	<b>CHAPITRE 7<sup>ème</sup>.</b>	
Tableau renfermant trente manières d'arpéger	14	Art. 1. Du Barrer . . . . .	31
Tableau général du Manche . . . . .	15	Art. 2. Observation sur le Barrer . . . . .	32
Art. 5. Instructions relatives aux cinq cordes de la		<b>CHAPITRE 8<sup>ème</sup>.</b>	
Guitare . . . . .	16	Art. 1. De la Gamme en général . . . . .	32
<b>CHAPITRE 3<sup>ème</sup>.</b>		Art. 2. Des Gammes-diatoniques, mineures et ma-	
Art. 1. Des Positions et du Doigter . . . . .	16	jeures, en montant et en descendant . . . . .	32
Art. 2. De la Première Position. Différentes ma-		Art. 3. Observations sur les Gammes . . . . .	33
nières de poser les Doigts à cette Position.	16	Art. 4. Première Position. Observation sur les	
Art. 3. De la Seconde Position . . . . .	17	chiffres qui indiquent le doigter . . . . .	33
<b>CHAPITRE 4<sup>ème</sup>.</b>		Gammes faisables à cette Position; 1 <sup>o</sup> sur	
Art. 1. Des Intervalles . . . . .	18	cinq Cordes, 2 <sup>o</sup> sur quatre, 3 <sup>o</sup> sur trois . . . . .	33
Art. 2. Du Ton . . . . .	18	Art. 5. Seconde Position. Observation . . . . .	35
Art. 3. Du Demi-ton . . . . .	19	Gammes faisables à cette Position; 1 <sup>o</sup> sur	
Art. 4. Intervalles décomposés . . . . .	20	cinq Cordes, 2 <sup>o</sup> sur quatre, 3 <sup>o</sup> sur trois . . . . .	35
Art. 5. Intervalles constituants des Accords . . . . .	21	Art. 6. Troisième Position. Gammes faisables à	
<b>CHAPITRE 5<sup>ème</sup>.</b>		cette Position; 1 <sup>o</sup> sur cinq Cordes, 2 <sup>o</sup> sur	
Art. 1. Des Modes ou Tons . . . . .	22	quatre, 3 <sup>o</sup> sur trois . . . . .	36
Art. 2. Des Tons-relatifs . . . . .	22	Art. 7. Quatrième Position. Gammes faisables à cette	
Premier et Second Tableau . . . . .	23	Position; 1 <sup>o</sup> sur cinq Cordes, 2 <sup>o</sup> sur quatre,	
		3 <sup>o</sup> sur trois . . . . .	37

# TABLE DES CHAPITRES ET DES ARTICLES.

	Pages		Pages
Art. 8. Cinquième Position. Gammes faisables à cette Position; 1 <sup>o</sup> . sur cinq Cordes, 2 <sup>o</sup> . sur quatre, 3 <sup>o</sup> . sur trois . . . . .	38	Art. 7. Du Trait-festonné . . . . .	49
Art. 9. Sixième Position. Gammes faisables à cette Position; 1 <sup>o</sup> . sur cinq Cordes, 2 <sup>o</sup> . sur quatre, 3 <sup>o</sup> . sur trois . . . . .	39	Art. 8. De la Liaison . . . . .	49
Art. 10. Septième Position. Gammes faisables à cette position; 1 <sup>o</sup> . sur cinq Cordes, 2 <sup>o</sup> . sur quatre, sur trois . . . . .	39	Art. 9. Des Syncopes . . . . .	49
Art. 11. Huitième Position. Gammes faisables à cette Position; 1 <sup>o</sup> . sur cinq Cordes, 2 <sup>o</sup> . sur quatre, 3 <sup>o</sup> . sur trois . . . . .	40	Art. 10. Des Trois pour Deux . . . . .	50
Art. 12. Neuvième Position. Gammes faisables à cette Position; 1 <sup>o</sup> . sur cinq Cordes, 2 <sup>o</sup> . sur quatre, 3 <sup>o</sup> . sur trois . . . . .	41	Art. 11. Des Cordes, ou des notes à vide . . . . .	50
Art. 13. Dixième Position: Gammes faisables à cette Position; 1 <sup>o</sup> . sur cinq Cordes, 2 <sup>o</sup> . sur quatre, 3 <sup>o</sup> . sur trois . . . . .	41	<b>CHAPITRE 12<sup>ème</sup></b>	
Tableau où l'on voit d'un coup-d'œil les soixante-seize Accords qui terminent les soixante-seize Gammes . . . . .	43	Art. 1. De l'Accompagnement . . . . .	50
<b>CHAPITRE 9<sup>ème</sup></b>		Art. 2. Des Basses figurées . . . . .	50
Art. 1. De la Demi-Position . . . . .	44	Art. 3. De la Modulation . . . . .	50
Art. 2. Des Extensions . . . . .	44	Art. 4. Des Transitions ou changemens de Tons . . . . .	50
<b>CHAPITRE 10<sup>ème</sup></b>		Art. 5. Du Récitatif . . . . .	52
Art. 1. Des Gammes et Cadences harmoniques, dans les Tons mineurs et majeurs les plus usités sur la Guitare . . . . .	44	Art. 6. Du Cantabile . . . . .	52
Gammes harmoniques, Tons mineurs . . . . .	45	Art. 7. De l'Arriette, ou Rondeau . . . . .	52
Gammes harmoniques, Tons majeurs . . . . .	46	Art. 8. De la Romance . . . . .	52
<b>CHAPITRE 11<sup>ème</sup></b>		Art. 9. De la Chanson . . . . .	52
Art. 1. Des Abréviations et signes dont on se sert dans la Musique . . . . .	47	Art. 10. Du Vaudeville . . . . .	52
Art. 2. Des Reprises . . . . .	48	Art. 11. De l'Expression . . . . .	52
Art. 3. Du Renvoi . . . . .	48	Art. 12. De l'Exécution . . . . .	53
Art. 4. Du Guidon . . . . .	49	Art. 13. Du Mouvement . . . . .	53
Art. 5. Du Point-d'orgue . . . . .	49	<b>CHAPITRE 13<sup>ème</sup></b>	
Art. 6. De l'Accolade . . . . .	49	Art. 1. De la Sonate . . . . .	53
		Art. 2. Du Duo . . . . .	53
		Art. 3. Du Trio . . . . .	53
		Art. 4. Du Quatuor, et du Quinque . . . . .	53
		Art. 5. Du Concerto . . . . .	53
		Art. 6. Des Variations . . . . .	54
		Art. 7. Du Pot-pourri . . . . .	54
		<b>CHAPITRE 14<sup>ème</sup></b>	
		Art. 1. De la Mélodie . . . . .	54
		Art. 2. De l'Harmonie . . . . .	54
		Art. 3. Du Son . . . . .	55
		Art. 4. Des Vibrations . . . . .	55
		Art. 5. Du Tempérament . . . . .	55
		<b>CHAPITRE 15<sup>ème</sup></b>	
		Art. 1. Manière de noter la Musique, pour la Guitare . . . . .	56
		Art. 2. Du Repos, ou de la Terminaison des phrases musicales . . . . .	56
		Art. 3. Du Prélude, et de la Ritournelle . . . . .	57

TABLE DES CHAPITRES ET DES ARTICLES.

Accords que l'on peut arpéger à volonté, et dont il est possible de former de petits Préludes qui ne passent pas la troisième Position. 1<sup>er</sup> Tableau . . . . . 58

Tableau . Tons-mineurs . Second Tableau . 58

Tons-majeurs . . . . .

Suite d'Accords pouvant former de Petits Préludes à toutes les Positions . 1<sup>er</sup> Tableau

Tons-mineurs . . . . . 59

Second Tableau . Tons-majeurs . . . . . 60

CHAPITRE 16<sup>ème</sup>

Art. 1. Des Agrémens . . . . . 61

Art. 2. Du Son-Porté . . . . . 61

Art. 3. De la Chute . . . . . 61

Art. 4. Du Son-tremblé . . . . . 61

Art. 5. Du Glisser . . . . . 62

Art. 6. De la Plainte . . . . . 62

Art. 7. Du Martellement . . . . . 62

Art. 8. De la Cadence . . . . . 62

Art. 9. Observation sur les Cadences . . . . . 63

Art. 10. De la Fusée et de la Tirade . . . . . 63

Art. 11. Du Détacher . . . . . 63

CHAPITRE 17<sup>ème</sup>

Art. 1. Des Sons-harmoniques . . . . . 63

Tableau des notes-harmoniques, Sensibles et Appréciables, et leurs rapports avec les notes ordinaires, avec figure . . . . . 65

Art. 2. De la Tablature, ou manière de noter pour abréger la recherche des Sons-harmoniques. 66

Manche de la Guitare par Tablature . . . . . 67

Air, en Sons-harmoniques, écrit par Tablature : . . . . . 68

Le même air, avec la Musique et la Tablature. . . . . 68

Menuet, par Doisy, où l'on trouve des Sons-harmoniques, notés par Tablature . . . . . 68

Air, de Chasse, en Sons-harmoniques . . . . . 68

CHAPITRE 18<sup>ème</sup>

Art. 1. Des différens Genres de Musique . . . . . 69

CHAPITRE 19<sup>ème</sup>

Art. 1. De la Guitare à six cordes, et plus . . . . . 69

Art. 2. De la Lyre-guitare . . . . . 70

Figure de la Lyre-guitare . . . . . 72

Manche de la Guitare à 6 Cordes . . . . . 73

Passages qui se font sur la Guitare à cinq cordes avec la manière de les exécuter sur celle à six cordes . . . . . 74

CHAPITRE 20<sup>ème</sup>

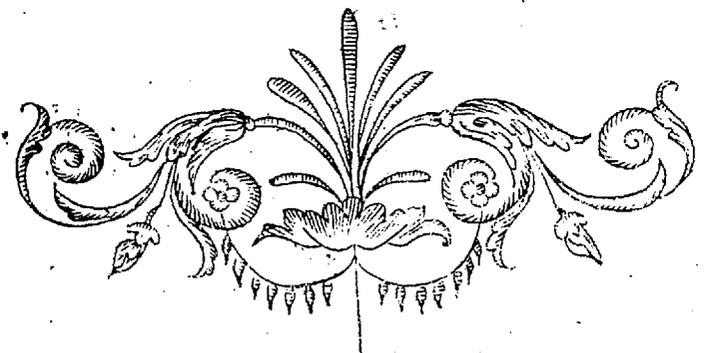
Table alphabétique des termes italiens, usités dans la Musique . . . . . 75

FIN DE LA TABLE DES CHAPITRES ET ARTICLES, DE LA PREMIÈRE-PARTIE.

TABLE DES ARTICLES DE LA SECONDE-PARTIE .

	Pages
Observations . . . . .	I
Etude en Ut-Mineur . . . . .	I
Etude en Ut-Majeur . . . . .	4
Etude en Re-Mineur . . . . .	6
Etude en Re-Majeur . . . . .	8
Etude en Mi-Mineur . . . . .	10
Etude en Mi-Majeur . . . . .	12
Etude en Fa-Mineur . . . . .	15
Etude en Fa-Majeur . . . . .	16
Etude en Sol-Mineur . . . . .	18
Etude en Sol-Majeur . . . . .	20
Etude en La-Mineur . . . . .	22
Etude en La-Majeur . . . . .	23
Etude en Si-Mineur . . . . .	25
Etude en Si-Majeur . . . . .	26

FIN DE LA TABLE DES ARTICLES DE LA SECONDE-PARTIE .



## Article I. Un mot sur la Musique .

La **MUSIQUE** est l'art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille . Elle devient une science très profonde quand on veut trouver les principes de ses combinaisons, et les raisons des affections qu'elle nous cause . On suppose communément que le mot **Musique** vient de **MUSA**, parce qu'on croit que ce sont les Muses qu'il l'ont inventée . D'autres en attribuent l'invention à **Mercur** . D'autres disent que les Grecs en sont redevables à **Cadmus** qui, en se sauvant de la Cour du Roi de Phénicie, amena en Grèce la Musicienne **Hermione** . **Lysias** dit : que c'est **Amphion** qui l'a inventée . A ces premiers inventeurs en succédèrent quelques-uns, parmi lesquels fut **Orphée** qui, dit-on, inventa la **Lyre** . **Kyrcher**, **Diodore** et **Lucrece** prétendent que c'est en **Egypte** que la **Musique** a commencé à se rétablir après le **Déluge**, et qu'on en reçut la première idée du Son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du **Nil**, quand le vent souffloit dans leurs tuyaux . Il est difficile de sortir de ces généralités, et de s'accorder sur tout cela . C'est au reste ce qui n'importe pas beaucoup . Quelqu'en soit l'origine, si la parole n'a pas commencé par du chant, au moins est-il sûr qu'on chante partout où l'on parle, et qu'il est vraisemblable que la **Musique** vocale a été trouvée avant l'instrumentale, c'est-à-dire faite uniquement pour les instrumens . Non seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun autre instrument, ont dû faire des observations sur leurs voix ; mais ils ont dû apprendre de bonne-heure, par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur voix et leur gosier d'une manière agréable et mélodieuse . Après cela les instrumens à vent ont dû être les premiers inventés : du moins c'est le sentiment de différens auteurs .

La **MUSIQUE** est un art charmant et qui a toujours fait les délices de l'Univers .

Simple avec goût, belle sans fard,

Les Grâces forment sa parure :

Elle sortit des mains de l'art

Comme le miel du sein de la nature .

Elle faisoit partie de l'étude des anciens **Pythagoriciens** . Ils s'en servoient pour exciter le cœur à des actions louables, et pour s'enflamer de l'amour de la vertu . Ils croyoient que notre ame n'étoit, pour ainsi dire, formée que d'harmonie .

La **MUSIQUE** a le pouvoir d'agir physiquement sur les Corps . On lit dans l'Histoire de l'Académie des sciences, qu'un Musicien fut guéri d'une violente fièvre, par un Concert qu'on lui donna dans sa chambre .

## Article 2 . Historique de la Guitare .

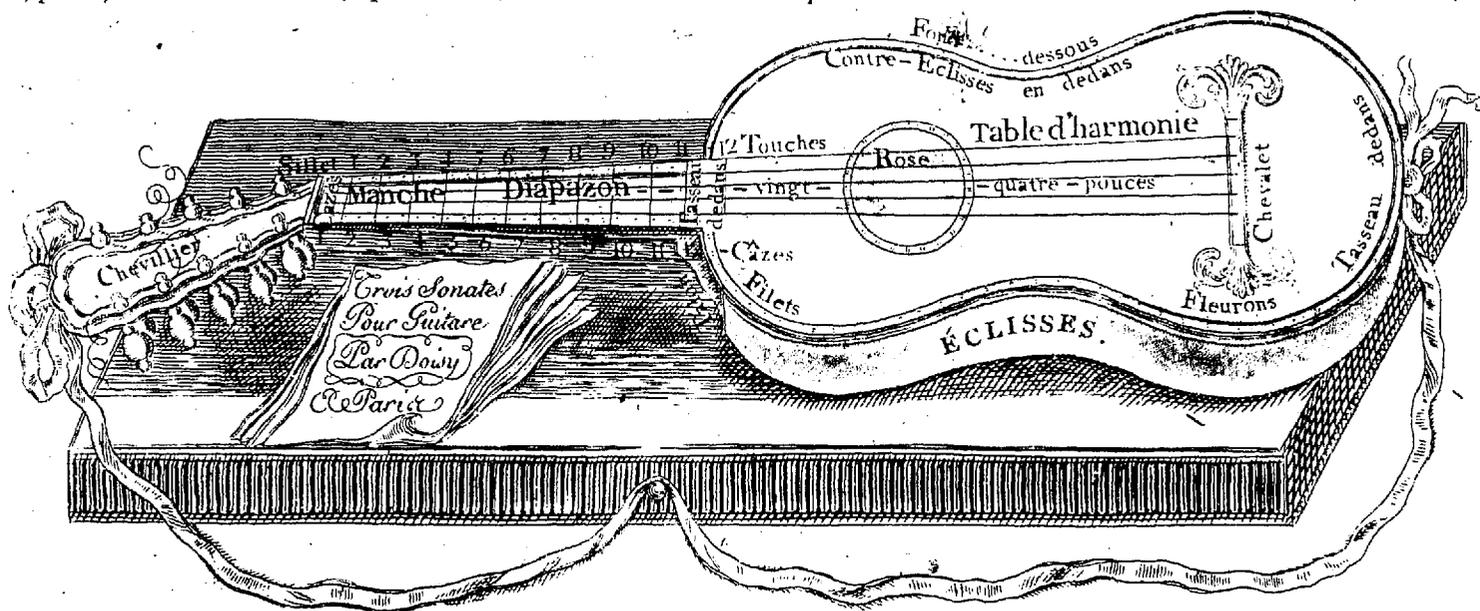
On est incertain sur l'origine de cet instrument ; mais il est au moins probable que nous le tenons d'Espagne, où les **Maures** l'ont apportés lorsqu'ils envahirent ce pays . Les **Espagnols** prétendent que la **GUITARE** est aussi ancienne que la **Harpe** . Soit respect pour cette opinion ; soit plutôt que le charme de la douce rêverie qu'elle inspire, ait de l'analogie avec le caractère d'une Nation tendre, galante, discrète et mélancolique ; soit enfin que le silence des belles nuits d'Espagne, où l'on en fait le plus d'usage, soit plus favorable à son harmonie, elle s'y est constamment établie, et y a acquis le droit d'instrument national . Elle a eu le même succès chez les **Portugais**, et même en **France**, sous le règne de **Louis XIV** . Depuis ce tems elle s'est soutenue, et aujourd'hui on en joue plus que jamais . Le son en est si doux et si intéressant, que c'est celui de tous les instrumens qui accompagne mieux la voix . **Gresset** dans son discours sur l'Harmonie, la placée au premier rang . Il est connu de tout le monde qu'il n'en est point qui présente autant de grâce, sur tout entre les mains d'une femme ; ce seroit aller contre l'évidence en tenant un autre langage . On lui a donné mille formes différentes, mais on est toujours revenu à sa première, par ce qu'elle est simple . Au moment même où j'écris, on en fait en façon de **Lyre** antique, qui, peut-être, sera moins malheureuse que les autres . . . VOYEZ, PAGES 69, et Suiv .

## Article 3 . Description de la Guitare .

La partie qui contient les **Chevilles** se nomme le **CHEVILLIER** . Celle entre le **Chevillier** et le Corps, est le **MANCHE**, où est adaptée une queue appelée le **TALON** . Au bas du **Chevillier**, et pour servir de

support aux cordes, est un **SILLET** en ivoire dont la hauteur doit être tout au plus de deux lignes. Les cordes attachées extrêmement serrées autour du **Manche** à cause de leur mobilité, sont les **TOUCHES**. Il y en a douze dix en boyaux, et deux en ébène : ces deux dernières sont plaquées sur la **Table**. La distance des unes aux autres forme des divisions qu'on appelle **CÂZES**. Le dessus, toujours en sapin, de deux lignes au plus de épaisseur, s'appelle la **TABLE D'HARMONIE**, et le trou placé vers le milieu, la **ROSE**. Le morceau d'ébène collé sur la **Table** à cinq pouces ou environ de la **Rose**, et auquel sont attachées les **Cordes**, se nomme le **CHEVALET**, qui doit avoir quatre lignes au plus de hauteur. A chaque côté sont les **FLEURONS**. La distance entre le **Chevalet** et le **Sillet**, c'est le **DIAPAZON**, qui ne doit jamais passer vingt-quatre pouces ; autrement les **Cordes** ne pourroient pas monter au **Ton** de l'Orchestre : C'est l'inconvénient qu'ont les **Guitares** vraies de **VOROOM** dont le **Diapazon** est de vingt-cinq à vingt-six pouces. (a) Le dessous, en érable ou d'un autre bois, et jamais en sapin, s'appelle le **FOND**. Les parties de côté, réunissant la **Table** et le **Fond**, sont les **ÉCLISSES** qui, assujetties en haut et en bas sur deux **TASSEAUX** placés dans l'instrument, où il y a encore des bandes de bois qu'on nomme **Contre-éclisses**, consolident le tout. Les **BARRES** qui sont dedans, maintiennent essentiellement la forme qui convient à la **Table d'harmonie** et au **Fond** : C'est ce qu'on appelle **BARRER L'INSTRUMENT**.

Il est des **Guitares** unies et ornées. Les ornemens dont on se sert ordinairement sont des **FILETS** en ébène ou en ivoire, ou en nacre, entre lesquels on ajoute quelquefois une chaînette, ou autre chose. Le **Manche** doit pencher en avant ; de manière qu'en appuyant une règle, d'un côté sur le **Sillet**, et de l'autre sur le **chevalet**, il y ait une pente douce pour empêcher les **Cordes** de friser la **Table**. A la douzième **Câze** les **Cordes** ne doivent cependant pas être élevées de plus de trois lignes au-dessus ; c'est à quoi on doit faire scrupuleusement attention, parceque plus d'élevation rendroit l'instrument trop dur à jouer et presque impraticable. Il faut aussi, pour jouer avec facilité, que le dessous du **Manche** soit un peu bombé.



#### Article 4. Des Maîtres .

Quoiqu'en disent certains **Professeurs**, je ne suis point d'avis que l'on peut se passer de **MAÎTRE** pour apprendre à jouer (b) de cet instrument, à moins que l'on soit bon musicien. Dans ce dernier cas, je conçois que c'est possible en consultant une bonne **Méthode**.

Tous les **MAÎTRES** ne savent pas enseigner. L'expérience seule peut donner cette science admirable. Il faut donc savoir choisir, et ne pas faire bonne beaucoup de personnes qui marchandent les premières leçons, et

(a) Dans le tems où vivoit ce fameux **Luthier**, le **Ton** n'étoit pas aussi haut qu'aujourd'hui. Il y a de cela un siècle.

(b) Si le me suis de l'expression de jouer de la **Guitare**, c'est que, comme **J. J. Rousseau**, je pense que l'on ne doit pas se servir de toutes sortes d'instrumens, et qu'il tient de la pédanterie de dire, **PINCER DE LA GUITARE**, **DE LA BATTERIE**, **TOUCHER DU PIANO**, **SONNER DE LA TROMPETTE**, **DONNER DU COR** &c &c.

9  
 qui trouvent qu'un tel ou tel autre est assez bon pour inculquer les premiers élémens. Qu'on se mette bien dans l'idée que le talent dépend des premiers principes, et que, sous ce rapport seul, ils ne sauroient être trop bons. N'espérez rien d'un MAÎTRE subalterne et indolent sur tout; il est mauvais. Prendre un MAÎTRE honnête et expérimenté, le payer raisonnablement, ne point le gêner sur sa manière d'enseigner, attirer son affection à force de prévenances, principalement la première année; voilà un moyen certain pour réussir.

### Article 5. Du Manche.

C'est un hydre à combattre que ce MANCHE, m'a-t-on dit plusieurs fois. Eh! que seroient le Violon, la Basse, &c, si la main restoit toujours à la même position? Ils seroient assurément très-bornés, et la Guitare de même. Le mérite qu'à celle-ci, et auquel on ne fait pas attention; c'est qu'avec seulement l'étendue de deux Octaves et demie qu'elle a, depuis le LA d'en bas, jusques et compris le MI d'en haut, à la douzième Touche, formant l'Octave de la corde MI, elle peut rendre les mêmes effets que quelques autres instruments à cordes, avec cinq Octaves et plus.

Le haut du MANCHE, Considéré mécaniquement, est le côté du Chevillier.

### Article 6. Des Touchés.

Il y a ordinairement douze TOUCHÉS placés du haut en bas du Manche; dont dix sont en argent, ou en cuivre, ou en ivoire, mais plus communément en cordes de boyaux. Les premières sont incrustées; et pour une Guitare montée avec des cordes extrêmement justes, elles seroient préférables, si elles n'avoient le défaut de les couper et de s'enlever. C'est pourquoi j'adopté plus volontiers les secondes, qui n'ont point ces inconvéniens.

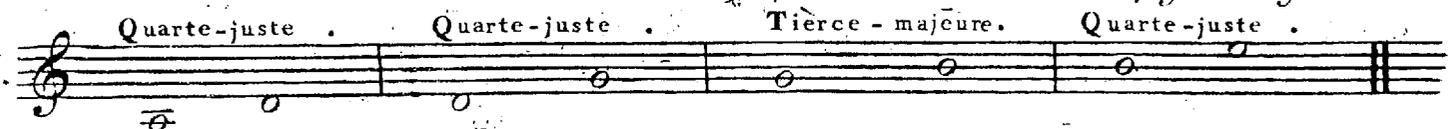
Les TOUCHES sont par intervalle de Demi-ton. Et, quoique ce soit le plus petit, praticable sur la Guitare, tout peut s'y exécuter avec facilité.

### Article 7. Des Divisions ou Câzes.

Il y a, de même, douze DIVISIONS qu'on appelle aussi CÂZES. Je conclus de-là, que puisqu'il y a cinq cordes, chaque CÂZE se subdivise en cinq, que je nommerai alors: LA CÂZE DE LA CORDE-MI, LA CÂZE DE LA CORDE-SI, LA CÂZE DE LA CORDE-SOL, LA CÂZE DE LA CORDE-RE, et enfin LA CÂZE DE LA CORDE-LA; ce qui en forme douze sur chaque Corde, et qui, compris la note du Sillet ou à vide, complètent pour chacune, une Octave divisée en douze demi-tons.

### Article 8. Manière de monter la Guitare.

Elle est arbitraire. Les uns préfèrent les Cordes doubles, les autres les Cordes simples. Quoiqu'il en soit, on n'en compte ordinairement que cinq, qu'on appelle: LA, RE, SOL, SI, MI, qui s'accordent toujours par intervalles de Tierce et Quarte, (a) savoir: DU LA AU RE, une Quarte; DU RE AU SOL, une Quarte; DU SOL AU SI, une Tierce; et enfin DU SI AU MI, une Quarte. Ce qui forme trois Quarte-justes, et une Tierce-majeure. **EXEMPLE.** N.B. Les Cordes sont d'une grosseur proportionnée, lorsque, sous le pouce, l'élasticité ou la tension est parfaitement égale.



Le LA et le RE s'appellent BOURDONS. Quelques personnes mettent DEUX LA et DEUX RE; dont l'un en soie, l'autre en boyeau, et les accordent à l'Octave; les SOL et les SI, à l'unisson; et le MI seul. Quelques autres, deux LA et deux RE en soie, accordés à l'unisson, DEUX SOL et DEUX SI, de même à l'unisson, et le MI seul. Ces deux manières sont bonnes. Quant à moi j'adopté d'autant plus volontiers les

(a) Aux pages 20 et 22, s'explique ce que c'est qu'une Tierce et une Quarte.

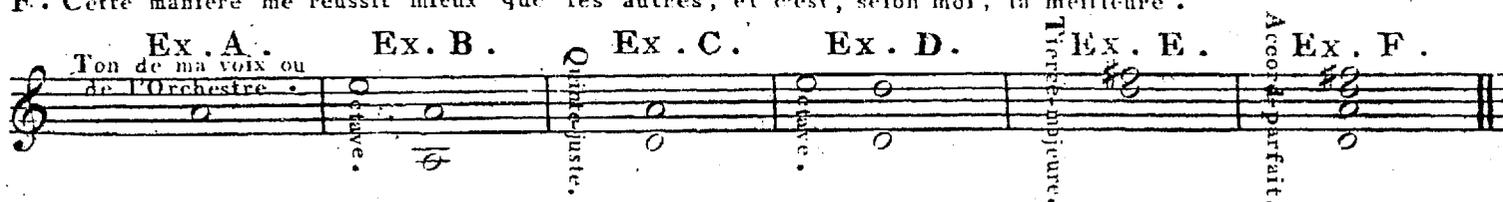
Cordes simples, que les Sons en sortent plus purement, les Cordes très-justes extrêmement difficiles à assortir, et qu'il faut beaucoup moins de tems pour les accorder.

Je ne parle point de ceux qui montent à 6, 7, 8 et quelquefois 9 Cordes. Ce ne sont que des caprices qui conséquemment ne font point Règle. Cependant comme quelques-uns montent à six cordes, depuis surtout qu'on fait des Guitares en forme de Lyre; on peut voir, à cet égard, ce que j'en dis, page 70.

### Article 9. Manière de l'accorder.

Je crois impossible de l'enseigner. On dira bien : accordez-la à l'Unisson; accordez-la à l'Octave. Mais c'est insuffisant. L'oreille et le tems sont les Maîtres les plus sûrs. Toutes les manières sont bonnes quand on arrive au but. Au surplus voici la mienne.

Je mets au Ton de ma voix, ou de l'Orchestre, le LA qui se fait dans la Seconde Caze de la CORDE-SOL. EX. A. C'est ce qu'on appelle PRENDRE LE TON. Ensuite la CORDE-LA à l'Octave de ce premier LA. EX. B. Ensuite la CORDE-RE qui, avec le premier LA, doit me donner une Quinte-juste; RE, LA. EX. C. Ensuite le RE qui se fait dans la Troisième Caze de la CORDE-SI que je mets à l'Octave de la CORDE-RE. EX. D. Je prends ensuite le FA-DIÈZE qui se fait dans la Seconde Caze de la CORDE-MI, dont je forme une Tierce-majeure avec le RE que je viens d'accorder; ce qui me donne RE, FA-DIÈZE. EX. E. J'y ajoute la CORDE-RE et le premier LA qui, toutes quatre ensemble, doivent alors me donner l'Accord parfait juste de RE-MAJEUR: RE, LA, RE, FA-DIÈZE. EX. F. Cette manière me réussit mieux que les autres, et c'est, selon moi, la meilleure.



### Article 10. Dénomination des Cordes.

Quelques Ecrivains modernes nomment le LA, PREMIÈRE CORDE, le RE, SECONDE CORDE; ainsi de suite jusqu'à la chantrelle qui, à ce calcul, devient la CINQUIÈME. Les Espagnols qui, sur cet instrument, sont nos Maîtres, ou n'en peut douter, appellent au contraire le MI ou chantrelle, PREMIÈRE CORDE, le SI SECONDE CORDE; ainsi de suite jusqu'au LA qui, conséquemment est la CINQUIÈME. Les Italiens nomment (Soprano) Premier-dessus, la Partie la plus aigüe qui règne dans un Concert au-dessus des autres. Toutes les Nations appellent les Cordes les plus fines du Violon, de l'Alto, de la Basse, Chantrelles ou Premières Cordes; celles qui suivent, les Secondes; &c. A qui faut-il s'en rapporter? Cette innovation est donc obscure et mal-adroite.

### Article II. Du choix des Cordes.

Il est difficile de les connoître. Celles qui paroissent les plus unies, les plus fermes et les plus transparentes sont, sans contredit, les meilleures. Cependant malgré ces qualités il s'en rencontre de mauvaises. Voici au reste mon secret quant à la justesse.

Je tends, des deux mains, la Corde de toute la longueur du Diapazon: avec un doigt je la fais vibrer. Si je vois une vibration louche, la Corde est fautive. Si au contraire j'apperçois deux cordes bien distinctes, elle est au moins passable. C'est ordinairement à celles d'Italie à qui on donne la préférence, principalement à celles de Rome.

## CHAPITRE SECOND.

### Article I. De la Main-gauche et de la Manière de tenir la Guitare.

La perfection et la difficulté de la Guitare vient de la MAIN-GAUCHE, qu'il faut exercer plus que l'autre; parce qu'en effet elle est naturellement plus lourde et moins forte que la droite. On feroit des progrès plus rapides si auparavant de prendre cet instrument, on eut joué du Violon. Cependant le travail supplée à cet

inconvenient; et tous ceux qui en jouent n'ont pas commencé par le Violon. Il est certain aussi, qu'une main très petite et très grasse en jouera difficilement, encore avec un peu plus d'étude, on peut surmonter cet obstacle.

Cette Main ne doit jamais presser fortement le Manche, parce que l'articulation des doigts seroit gênée, et qu'alors il ne seroit plus possible d'exécuter. Elle doit être au contraire très relevée à quelque Position que ce soit. L'angle du Manche placé, autant que possible, et sans roideur, ce qui est de la plus sévère conséquence, surtout pour le Barrer, dans la jointure qui sépare le premier doigt d'avec la paume de la main. Quand au reste, c'est ce qui fatigue le moins. Toute attitude est bonne lorsqu'elle n'est pas ridicule. L'usage ensuite donne la grâce nécessaire. Le Manche étroit étant moins pénible, il est préférable.

## Article 2. Des Doigts de la Main-gauche.

On se sert de quatre DOIGTS pour jouer de la Guitare. Quelques personnes mettent le Pouce en usage par fois; mais, comme sur cet instrument, de même que sur les autres, on y mêle un peu de charlatanisme, qui fait quelquefois tout le talent, et que c'est un article que je ne peux traiter, je parlerai seulement des Doigts; savoir: du PREMIER, du SECOND, du TROISIÈME et du QUATRIÈME.

Le PREMIER, qu'on nomme INDEX ou indicateur, nom du muscle qui le fait mouvoir, est le plus près du Pouce. Le SECOND suit; le TROISIÈME de même, et enfin le petit qui est le QUATRIÈME.

Les DOIGTS posés sur les Cordes doivent avoir à-peu-près la forme d'un marteau. Ils doivent être appuyés fortement, afin de tirer de beaux sons. Il faut les placer au milieu des Câzes, les maîtriser, et ne les lever qu'à propos. C'est toujours l'extrémité de la première phalange qui doit faire la note, à moins qu'il faille user du Barrer. Le Quatrième, sans l'emploi duquel il est impossible de jouer, étant le moins habile, je ne saurois trop recommander de beaucoup l'exercer. Voyez Expression, page 52.

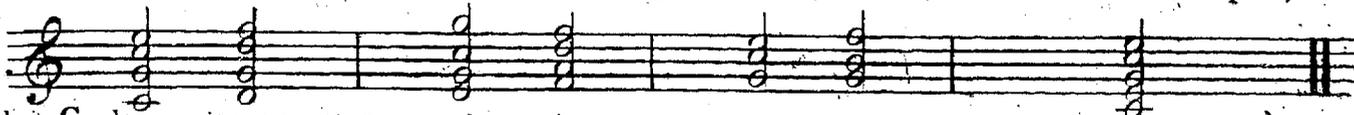
## Article 3. Seule manière d'apprendre à jouer.

Jusqu'à ce jour on a presque toujours vu les personnes qui veulent apprendre à jouer de la Guitare, commencer par où il faudroit qu'elles finissent; c'est-à-dire par des accompagnemens qui, encore, souvent sont mauvais. Qu'en résulte-t-il? Qu'on n'a pas d'idée de cet instrument, même après en avoir joué longtems. Aussi on n'en voit pas beaucoup de fortes. Comment faut-il faire? Se bien familiariser avec les Positions, en exécutant les Gammes telles qu'elles sont écrites dans mes Principes; travailler ensuite des airs facilement mesurés, chantans et surtout bien doigtés. C'est par là qu'il faut débiter. Je sais que cette marche est plus sérieuse, et que les progrès en sont moins sensibles. Mais combien n'est-on pas dédommagé et étonné en même tems, au bout de six ou huit mois, quand, sans jamais avoir vu un accompagnement difficile, on le joue pour ainsi dire sans peine! Il n'en est pas de même lorsqu'on ne suit pas cette marche. Les accompagnemens rendent les doigts paresseux au lieu de les délier, et n'apprennent rien ou très-peu de chose. Les airs au contraire donnent les moyens d'avancer, et rompent la main malgré soi. L'expérience m'a démontrée cette méthode comme la plus certaine pour réussir.

Article 4. De l'Arpège. De la Main-droite. Des Doigts susceptibles d'arpéger. De la Corde qui doit être attaquée par chaque Doigt; et de la position de la Main-droite pour y procéder.

ARPEGE vient d'ARPEGGIO, mot italien. C'est de la Harpe d'où est venu l'idée de l'arpègement. On dit: IL ARPEGE TRÈS-SAVAMMENT.

L'ARPEGE est l'action de la Main droite qui, au lieu de plaquer les Accords, comme dans cet Exemple;



met toutes les Cordes en jeu, en attaquant alternativement toutes les notes; ce qui forme une espèce de roulement harmonieux et brillant, quand il est fait avec netteté.

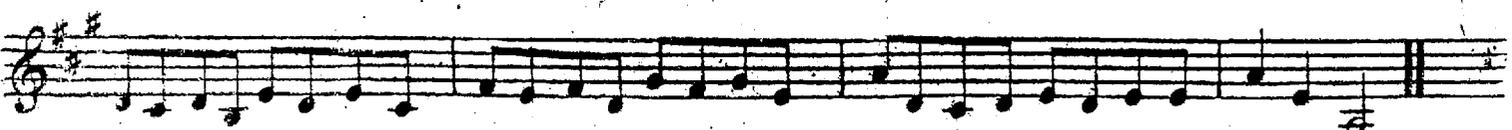
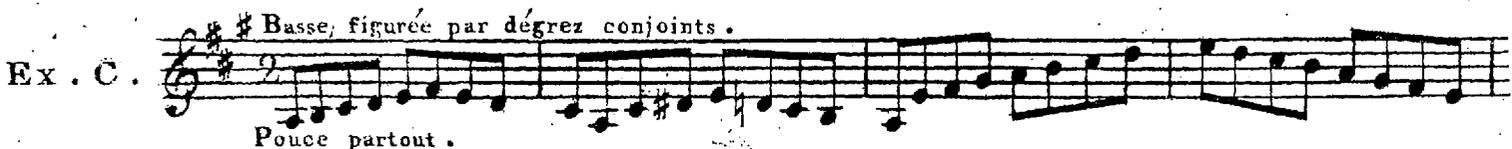
Exemple.



L'Arpège est inséparable de la Guitare, par ce que, ne pouvant qu'avec peine, en tirer des sons prolongés, on est forcé, principalement, dans les accompagnemens, dont surtout le mouvement est lent, de battre toutes les notes de l'Accord, afin d'en éviter la sécheresse. C'est aussi ce qui rend cet instrument difficile à jouer quand on veut le faire chanter, en ce qu'il faut suppléer à cet inconvénient par un tact qui lui est particulier, et qu'on ne peut trouver, ni sur le Piano, ni sur la Harpe.

Conduire la MAIN-DROITE n'est presque rien. Le moindre travail lui donne l'adresse convenable. Il faut la placer entre la Rose et le Chevalet, arrondir assez le poignet pour que le petit DOIGT, qu'on appuie sur la Table d'harmonie, puisse être debout et en fixer la position. Eviter de jouer la main en l'air et sur tout de la faire sautiller; c'est tellement essentiel que celui qui a ces défauts ne jouera jamais bien. Le Pouce doit décrire une ligne transversale en se portant vers la paume de la main, et se retirer promptement pour éviter la rencontre des Doigts, qui doivent procéder également. Les DOIGTS de la Main-gauche se placent ensemble sur toutes les notes qui composent l'Accord que l'on veut arpéger, lesquels il ne faut lever que pour les placer très-promptement, et toujours ensemble, sur l'Accord suivant.

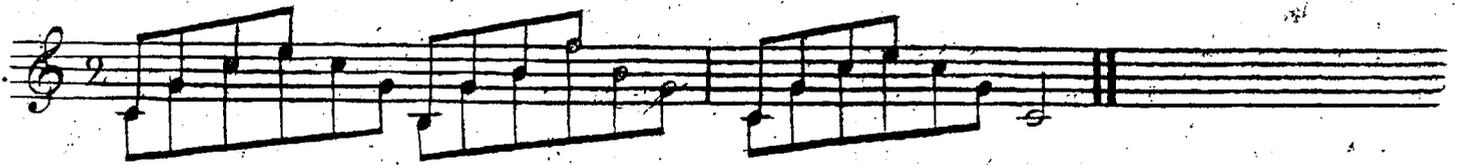
Les notes de Basse, ordinairement celles qui commencent les Arpèges, doivent être attaquées avec le Pouce, par ce qu'il les fait mieux sentir. Il en résulte que le Pouce est obligé d'attaquer, non seulement les Cordes, LA, RE et SOL, EX. A : Ce qu'il fait très-souvent; par ce que ce sont celles qui servent pour les Basses, mais encore celles de SI et MI, lorsque les notes de Basse vont jusques là. EX. B. Il est même des passages de basse, qu'on appelle BASSE-FIGURÉES PAR DEGREZ CONJOINTS, dont toutes les notes n'en doivent pas moins être attaquées avec le Pouce, duquel alors l'habileté doit régler le mouvement. EX. C. Quant aux Cordes SI et MI, elles appartiennent presque exclusivement, l'une au PREMIER DOIGT, l'autre au SECONDE, surtout lorsque la Guitare chante.



Il est de certains ARPEGES qu'on ne peut pas faire promptement sans se servir du Pouce et des trois Doigts suivans. Ce sont ceux à quatre et à six notes, particulièrement quand on est obligé de passer au-dessus d'une Corde sans la toucher.

Exemple.

## EXEMPLE .



Quant à ceux de huit notes . Exemple .



Quoique je les fasse du Pouce et des trois Doigts, en liant, comme on le voit par la liaison, les deux premières et les deux dernières, je ne le donne cependant pas comme règle. Il est possible de les faire très-bien en se servant seulement du Pouce et de deux Doigts. Alors on lie trois notes. Au surplus la manière de les faire est presque indifférente pourvu qu'on les fasse bien.

On peut si l'on veut changer cette Main de place, et la faire aller et venir sur la Table, en suivant toujours le même procédé quant à la position.

Il est des ARPÈGES dont la première note est une blanche. Ces blanches, pour cela, n'augmentent pas la valeur de la note. Elles signifient seulement que le Son doit en être prolongé jusqu'à ce que l'Arpège soit fini.

## Exemple .

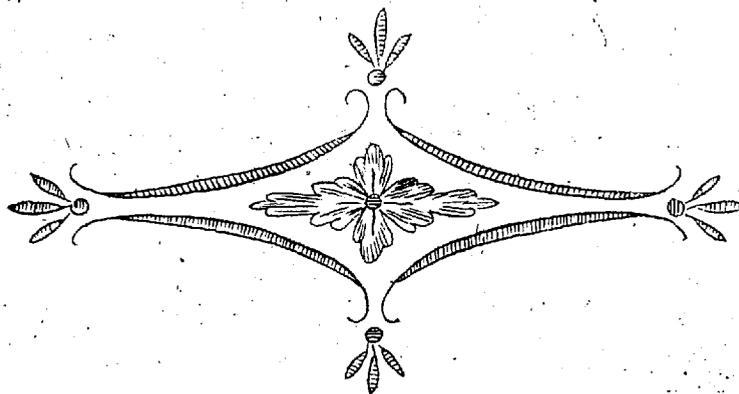


Il est des ARPÈGES de bien des façons. Le Tableau suivant en renferme de trente espèces dont l'exercice, je pense, suffira pour apprendre tous les autres.

### Connoissances nécessaires à l'Exécution des Arpèges renfermés dans le Tableau suivant.

Le (P) signifie **POUCE** de la main droite. Le (1) **PREMIER DOIGT**. Le (2) **SECOND DOIGT**. Le (3) **TROISIÈME DOIGT**.

**ECRASEZ L'ACCORD AVEC LE POUCE**, signifie que les notes qui composent cet Accord doivent être faites ensemble avec le Pouce, en sorte qu'on entende que c'est un Accord.



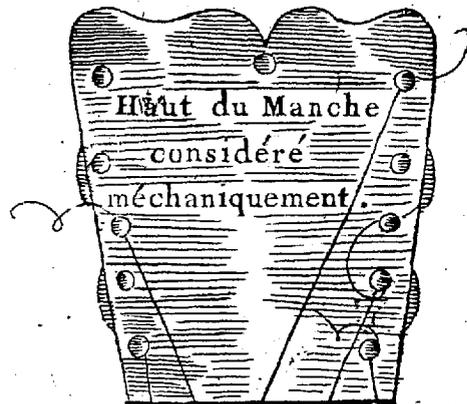
# TABLEAU

renfermant trente manières d'arpéger.

This musical score consists of 30 numbered staves, each demonstrating a different arpeggiated pattern. The notation is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major). The patterns are organized into two columns of 15 staves each. The first column (staves 1-15) shows various ascending and descending arpeggios, some with fingerings (1, 2, 3) and dynamics (p). The second column (staves 16-30) continues the patterns, with staff 16 including the instruction 'Ecrivez l'Accord avec le Pouce.' (Write the chord with the thumb). Staves 20, 22, 23, 26, and 29 include specific fingering sequences such as '2 1 2 1 2 1 2', '1 P 1 1 P 1', '2 1', 'I P I P', and '2 1 2 1' respectively. The patterns range from simple two-note chords to more complex six-note arpeggios.

TABLEAU GÉNÉRAL de l'étendue du MANCHE de la GUITARE, où l'on voit d'un coup d'œil, par le moyen des douze Divisions ou Câzes, figurées sur chaque Corde, les Notes qui doivent être faites aux unes et aux autres Positions.

SILLET OU NOTES A VIDE.



SILLET

Les 12 Divisions ou Câzes de la Corde Mi	Les 12 Divisions ou Câzes de la Corde Ré	Les 12 Divisions ou Câzes de la Corde Si	Les 12 Divisions ou Câzes de la Corde Sol	Les 12 Divisions ou Câzes de la Corde La
1 <sup>ère</sup> Div. ou 1 <sup>ère</sup> Câze.				
2 <sup>ème</sup> Div. ou 2 <sup>ème</sup> Câze.				
3 <sup>ème</sup> Div. ou 3 <sup>ème</sup> Câze.				
4 <sup>ème</sup> Div. ou 4 <sup>ème</sup> Câze.				
5 <sup>ème</sup> Div. ou 5 <sup>ème</sup> Câze.				
6 <sup>ème</sup> Div. ou 6 <sup>ème</sup> Câze.				
7 <sup>ème</sup> Div. ou 7 <sup>ème</sup> Câze.				
8 <sup>ème</sup> Div. ou 8 <sup>ème</sup> Câze.				
9 <sup>ème</sup> Div. ou 9 <sup>ème</sup> Câze.				
10 <sup>ème</sup> Div. ou 10 <sup>ème</sup> Câze.				
11 <sup>ème</sup> Div. ou 11 <sup>ème</sup> Câze.				
12 <sup>ème</sup> Div. ou 12 <sup>ème</sup> Câze.				
1 <sup>ère</sup> Demi-ton. Première Touche.				
2 <sup>ème</sup> Demi-ton. 2 <sup>ème</sup> Touche.				
3 <sup>ème</sup> Demi-ton. 3 <sup>ème</sup> Touche.				
4 <sup>ème</sup> Demi-ton. 4 <sup>ème</sup> Touche.				
5 <sup>ème</sup> Demi-ton. 5 <sup>ème</sup> Touche.				
6 <sup>ème</sup> Demi-ton. 6 <sup>ème</sup> Touche.				
7 <sup>ème</sup> Demi-ton. 7 <sup>ème</sup> Touche.				
8 <sup>ème</sup> Demi-ton. 8 <sup>ème</sup> Touche.				
9 <sup>ème</sup> Demi-ton. 9 <sup>ème</sup> Touche.				
10 <sup>ème</sup> Demi-ton. 10 <sup>ème</sup> Touche.				
11 <sup>ème</sup> Demi-ton. 11 <sup>ème</sup> Touche.				
12 <sup>ème</sup> Demi-ton. 12 <sup>ème</sup> Touche.				
1 <sup>ère</sup> Position.				
2 <sup>ème</sup> Pos.				
3 <sup>ème</sup> Pos.				
4 <sup>ème</sup> Pos.				
5 <sup>ème</sup> Pos.				
6 <sup>ème</sup> Pos.				
7 <sup>ème</sup> Pos.				
8 <sup>ème</sup> Pos.				
9 <sup>ème</sup> Pos.				
10 <sup>ème</sup> Pos.				
Moitié du Diapazon.				

Bas du Manche considéré mécaniquement.

Article 5 . Instructions relatives aux Cinq Cordes de la Guitare .

Pourquoi a-t-on préféré les cinq Cordes **LA, RE, SOL, SI, MI**, à **RE, SOL, UT, MI, LA**, je suppose? C'est d'abord à cause du Ton de l'orchestre auquel on met facilement la Guitare, dont le Diapason est fait en conséquence, ce qui n'auroit pas pu s'exécuter en suivant l'autre marche, sans entraîner des inconvénients sans fin. Ensuite, c'est que les cinq notes **LA, RE, SOL, SI, MI**, sont les seules qui, dans le Tableau général du Manche, ne sont affectées d'aucun signe qui puisse les faire changer de nom; comme **LA-DIÈZE** ou **SI-BÉMOL**, **SOL-DIÈZE** ou **LA-BÉMOL**, &c. Et ces notes sont si peu susceptibles d'être altérées, qu'en cas qu'elle le fussent, on ne pourroit expliquer cette altération sans un langage confus. Car qui auroit la patience de se mettre dans la tête: **LA-NATUREL**, ou **SOL-DOUBLE-DIÈZE**, ou **SI-DOUBLE-BÉMOL**, ce qui est la même chose; de même **RE-NATUREL**, ou **MI-Double-bémol**, ou **Ut-Double-dièze**, &c, &c; au lieu qu'on peut dire, sans être obscur, **LA-DIÈZE**, ou **SI-BÉMOL**; **SOL-DIÈZE**, ou **LA-BÉMOL**; &c, &c; ce qui signifie que le **LA#** ou le **Si b** se font dans la même Division ou Caze; ainsi que le **SOL#** ou le **LA b**. Voyez article du Barrer. Page 31.

CHAPITRE TROISIÈME .

Article I. Des Positions et du Doigter .

On appelle **POSITION** le lieu où la main se pose sur le Manche, n'importe l'endroit; et **DOIGTER** les mouvemens calculés que font les doigts pour jouer. Il n'y en a qu'un bon. Comme ce sont là toutes les difficultés, je vais les expliquer de la manière la plus catégorique.

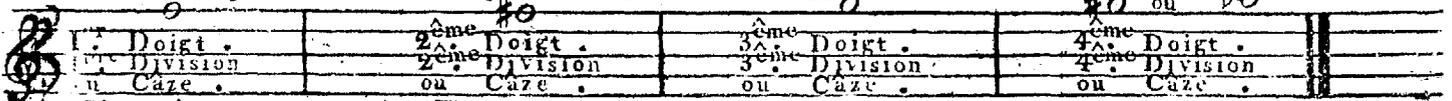
Si chaque **Touche** formoit une **POSITION**, il s'en suivroit qu'il y en auroit douze. Mais il n'y en a que dix, parce qu'à la dixième, le troisième doigt ne peut plus descendre, et que d'ailleurs les Sons cessent en quelques façons d'être appréciables, passés la douzième Touche. Il y a aussi une **DEMI-POSITION** de la quelle il est fait mention, page 44.

Article 2 . De la Première Position .

Nota. Pour concevoir avec plus de facilité ce que je dis ici relativement à cette Première Position, j'engage beaucoup à avoir une Guitare à la main, avec laquelle on suivra ponctuellement la marche que j'indique.

La **PREMIERE POSITION** est la main placée en haut du Manche; c'est ce qu'on appelle la Position naturelle. Comme on peut être à la **PREMIERE POSITION** pareillement sur les cinq Cordes, je désigne celles de **MI**, et je pose le premier doigt dans la première Division, ou première Caze, qui donne le **FA**-naturel. **EX. A.** Je pose ensuite le second doigt dans la seconde Division, ou seconde Caze, sur la même Corde, qui donne **FA-DIÈZE**. **EX. B.** Je pose de même le troisième doigt dans la troisième Division, ou troisième Caze, sur la même Corde, qui donne **SOL-NATUREL**. **EX. C.** Je pose enfin le quatrième doigt dans la quatrième Division, ou quatrième Caze, sur la même Corde, qui donne **SOL-DIÈZE** ou **LA-BÉMOL**. **EX. D.** On doit voir par là que les doigts de la main placée, occupent quatre cazes successivement. Il doit en être ainsi à toutes les Positions.

*NB. Le Doigt qui, dans une Position quelconque elle soit, est obligé de retrograder d'une Caze pour en occuper une qui ne lui appartient pas, d'après la Position de la main, est nommé Doigt d'emprunt, et procède à l'inverse de celui qui fait une Extension. voyez ce mot, et l'article du Barrer.*



Autre Manière de poser les Doigts à la Première Position .

Je pose le premier doigt dans la première Division ou Caze de la **CORDE MI**, qui donne le **FA-NATUREL**. **EX. E.** Le second doigt, dans la seconde Division ou Caze de la **CORDE SI**, qui donne **UT-DIÈZE**. **EX. F.** Le troisième doigt, dans la troisième Division ou Caze de la **CORDE-SOL**, qui donne **SI-BÉMOL**. **EX. G.** Le quatrième doigt, dans la quatrième Division ou Caze de la **CORDE-RE**, qui donne **FA-DIÈZE**. **EX. H.**

Autre Maniere encore de poser les Doigts à la Première Position.

Je pose le premier doigt dans la première Division ou Caze de la CORDE RE, qui donne RE-DIEZE ou MI-BÉMOL. EX. J. Le second doigt, dans la seconde Division ou Caze de la CORDE SOL, qui donne LA-NATUREL. EX. K. Le troisième doigt, dans la troisième Division ou Caze de la CORDE SI, qui donne RE-NATUREL. EX. L. Le quatrième doigt, dans la quatrième Division ou Caze de la CORDE MI, qui donne SOL-DIEZE ou LA-BÉMOL. EX. M.

Autre et dernière Maniere de poser les Doigts toujours à la Première Position.

Je pose le premier doigt dans la première Division ou Caze de la CORDE LA, qui donne LA-DIEZE ou SI-BÉMOL. EX. N. Le second doigt, dans la seconde Division ou Caze de la CORDE RE, qui donne MI-NATUREL. EX. O. Le troisième doigt, dans la troisième Division ou Caze de la CORDE SOL, qui donne LA-DIEZE ou SI-BÉMOL. EX. P. Le quatrième doigt, dans la quatrième Division ou Caze de la CORDE SI, qui donne RE-DIEZE ou MI-BÉMOL. EX. Q.

Ces explications suffisent, je crois, pour voir que, malgré les différentes manières de poser les doigts à cette PREMIERE POSITION, le premier doigt occupe toujours la première Division ou Caze, le second doigt, la seconde; le troisième doigt, la troisième; et enfin le quatrième doigt, la quatrième. Voilà donc, je crois, ma Première Position bien entendue.

Article 3. De la Seconde Position.

Je pose les quatre doigts à la première Position sur la CORDE MI : de là je descends, sans lever les doigts, la main d'une Caze, et je suis à la SECONDE POSITION. Comme on peut être à la Seconde Position pareillement sur les cinq Cordes, je détermine ici la CORDE MI. Je lève les doigts qui doivent être placés sur la CORDE MI; je pose le premier dans la seconde Division ou Caze qui, de ce moment, devient la première Division ou Caze de la Seconde Position, et donne FA-DIEZE. EX. A. Le second doigt, dans la troisième Division ou Caze de la même CORDE MI, qui devient la seconde de la Seconde Position, et donne SOL-NATUREL. EX. B. Le troisième doigt, dans la quatrième Division ou Caze, qui devient la troisième de la Seconde Position, et donne SOL-DIEZE ou LA-BÉMOL. EX. C. Le quatrième doigt, dans la cinquième Division ou Caze, qui devient la quatrième de la Seconde Position, et donne LA-NATUREL. EX. D.

## Autre Manière de poser les Doigts à la Seconde Position .

Je pose le premier doigt dans la seconde Division ou Caze de la CORDE MI, qui devient la première à la Seconde Position, et donne FA-DIÈZE . EX. E . Le second doigt dans la troisième Division ou Caze de la CORDE SI, qui devient la seconde à la Seconde Position, et donne RE-NATUREL . EX. F . Le troisième doigt dans la quatrième Caze de la CORDE SOL, qui devient la troisième de la Seconde Position, et donne SI-NATUREL . EX. G . Le quatrième doigt dans la cinquième Caze de la CORDE RE, qui devient la quatrième à la Seconde Position, et donne SOL-NATUREL . EX. H .

EX. E .	EX. F .	EX. G .	EX. H .
---------	---------	---------	---------

En suivant le même procédé qu'à la première Position, on verra, malgré les différentes manières de poser les doigts, qu'à la SECONDE POSITION, le premier doigt occupe toujours la seconde Division ou Caze, première de la Seconde Position; le troisième doigt, la quatrième Division ou Caze, troisième de la Seconde Position; et enfin le quatrième doigt, la cinquième Division ou Caze, quatrième de la Seconde Position .

Il est ainsi des autres Positions jusques et comprise la Dixième inclusivement . De sorte qu'en se mettant bien dans la tête ces deux manières de procéder, il est impossible de ne pas apprendre à les connoître toutes .

Pour être plus instructif encore, j'ai fait suivre les Gammes diatoniques susceptibles d'être faites à chaque Position : premièrement sur cinq Cordes; secondement sur quatre; troisièmement et enfin sur trois, à la Première Position; de même à la Seconde; ainsi de suite jusques et comprise la Dixième .

Pour avoir, de ces Gammes, l'intelligence plus parfaite encore, je crois nécessaire, avant d'y passer, de dire ce qu'on entend par intervalle, par Ton, par Demi-ton, par Mode, et par Accord : 1<sup>o</sup> parce que la Guitare est montée par Quarte et Tierce, ce qui forme des intervalles ou des Accords; 2<sup>o</sup> parce que les douze Touches, attachées au tour du Manche, sont placées par intervalle de Demi-ton; 3<sup>o</sup> et enfin parce que l'on peut jouer en Mode Mineur et Majeur . Ces détails sont donc d'une nécessité indispensable .

## CHAPITRE QUATRIÈME .

### Article I. Des Intervalles .

On appelle INTERVALLE la distance qui existe entre deux notes . Il y en a de deux sortes : par Degré-conjoints, et par Degré-dijoints . Ceux par Degré-conjoints sont entre des notes qui se suivent immédiatement, comme UT, RE, MI, FA, &c; et ne peuvent être que d'un demi-ton ou d'un ton; rarement d'un ton et demi.

#### Exemple .

Intervalles par Degré-conjoints .

Ceux par Degré-dijoints sont entre celles qui ne se suivent pas immédiatement; comme UT, MI, SOL, SI, et sont, tout au moins, d'un ton et demi . Exemple .

Intervalles par Degré-dijoints .

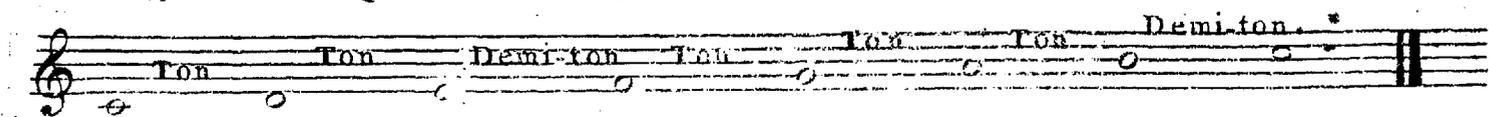
Deux notes sur le même degré, je suppose RE RE, s'appellent UNISSON, parce qu'elles ont le même son . Dans l'Harmonie les uns et les autres Intervalles en forment neuf, savoir: SECONDE, TIERCE, QUARTE, QUINTE, SIXTE, SEPTIÈME, OCTAVE, NEUVIÈME et ONZIÈME . Mais avant d'en expliquer la nomenclature, il est utile de savoir ce qu'on entend par TON et par DEMI-TON .

### Article 2. Du TON .

TON est un mot qui a plusieurs significations . On le prend quelquefois pour la même chose que Son; quelque fois que Mode; et enfin pour exprimer la distance d'un Son à un autre . C'est, en cette dernière

signification qu'on se prend lors qu'on demande, combien y a-t-il de TONS depuis une note jusqu'à une autre, ce dont il est question ici.

Lorsque la voix s'élève peu-à-peu, et d'une manière naturelle, il se rencontre deux notes d'intervalles entre les Sons qu'elle forme, Quand elle chante, UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, UT, &c. **EX.**



Elle s'élève beaucoup moins en montant de MI à FA et de SI à l'UT, que d'UT à RE, de RE à MI, de FA à SOL, de SOL à LA, et de LA à SI. Les plus grands de ces intervalles s'appellent TONS, et les plus petits Demi-tons. Ainsi le Ton est la plus grande des deux espèces d'intervalles qui se succèdent les uns aux autres, lorsque la voix monte ou descend par les Degrés naturels les plus proches.

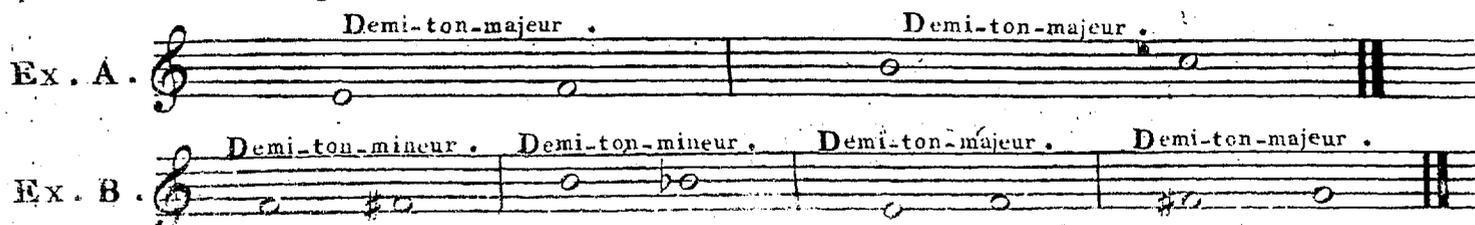
Il y a des TONS plus grands les uns que les autres; c'est pourquoi on le divise en Ton-majeur et Ton-mineur. Par exemple: l'intervalle d'UT à RE, dans la Gamme d'UT, chantée avec une parfaite justesse, est un peu plus grand que celui de RE à MI. Le rapport du Ton-majeur est de 8 à 9; celui du Ton-mineur est de 9 à 10.

Pour bien concevoir ces rapports, il faut savoir que tout Corps-sonore, lorsqu'il résonne, fait, pendant un certain tems, un nombre limité de vibrations. VOYEZ PARTICLE VIBRATION, PAGE 55. Lorsqu'on sera bien pénétré de ce qu'on entend par Vibration et Corps-sonore, on comprendra facilement le rapport du Ton-majeur et celui du Ton-mineur. Le rapport du Ton-majeur est de 8 à 9; c'est-à-dire, que si un Corps, qui rend un son, fait huit vibrations pendant une seconde, un Corps qui rendroit un son plus haut d'un Ton-majeur, feroit neuf vibrations pendant le même espace de tems.

Le rapport du Ton-mineur est de 9 à 10; c'est-à-dire, que si deux Corps-sonores rendent, en même tems, deux sons qui forment un Ton-mineur, celui qui rend le son le plus aigu fait dix vibrations pendant que l'autre en fait neuf. Ainsi une corde de Guitare qui rendroit successivement avec une parfaite justesse (en UT) les trois notes, UT, RE, MI feroit, en des tems égaux, huit vibrations en rendant UT, neuf en rendant RE, et dix en rendant MI. La différence du Ton-majeur au Ton-mineur s'appelle COMMA; différence qui ne fait rien à la pratique, où tous les Tons sont regardés comme égaux.

### Article 3. Du Demi-ton.

Le Demi-ton se divise en Majeur et Mineur. Le Demi-ton-majeur est la plus petite des deux espèces d'intervalles qui se trouvent entre les sons que la voix forme en montant ou en descendant par les Degrés naturels les plus proches. C'est l'intervalle de MI à FA, et de SI à l'UT, dans l'Octave d'UT. **EX. A.** Son rapport est de 15 à 16. Le Demi-ton-mineur n'est pas naturel; il est l'effet de l'art. Aussi ne se rencontre-t-il point dans un Mode tant qu'on en sort point. C'est l'intervalle qui se trouve entre deux notes de même nom, dont l'une est haussée par un dièze ou baissée par un bémol. C'est par exemple: l'intervalle de FA-NATUREL à FA-DIEZE, de SI-NATUREL à SI-BÉMOL; au lieu que le Demi-ton-majeur est un intervalle qui se trouve entre des notes qui ont des noms différens; par exemple, entre MI et FA; entre FA-DIEZE et SOL-NATUREL. **EX. B.** Son rapport est de 24 à 25. Lorsqu'on parcourt successivement plusieurs Demi-tons, soit en montant, soit en descendant, les Tons se trouvent partagés en deux Demi-tons, dont l'un est Majeur, et l'autre Mineur. Par exemple: si l'on entonne UT, UT-DIEZE, RE, RE-DIEZE, MI; l'intervalle d'UT à RE se trouve partagé en un Demi-ton-mineur, qui est la distance d'UT-NATUREL à UT-DIEZE, et un Demi-ton-majeur d'UT-DIEZE à RE-NATUREL; l'intervalle de RE à MI se trouve partagé de même. Ainsi un Demi-ton n'est pas la moitié du Ton. Le Demi-ton-majeur excède cette moitié, le Demi-ton-mineur est moindre qu'elle. Tous deux sont le Ton entier. Leur différence est ce quart-de-ton qu'on appelle aussi COMMA, et duquel on compose le genre Enharmonique. VOYEZ, PAGE 69.



20 La différence du Demi-ton-mineur au Demi-ton-majeur et par conséquent de ces deux Demi-tons, ne se trouve point sur la Guitare, ni sur la Harpe, ni sur le Piano. Car au fait de la même manière sur ces instrumens, deux notes dont l'une doit former un Demi-ton-mineur avec une note voisine, et l'autre un Demi-ton-majeur avec la même note. Par exemple : la même Câse, sur la Guitare, ou la même Touche sur le Piano, ou la même corde sur la Harpe, fait entendre en certains Modes, RE-DIEZE, qui doit former un Demi-ton-majeur avec MI-BÉMOL. La corde que cette Câse ou cette Touche donne, rend un son mitoyen entre RE-DIEZE et MI-BÉMOL-JUSTE. Ainsi le RE-DIEZE, sur ces instrumens, est plus haut qu'il ne faut, et le MI-BÉMOL plus bas qu'il ne devrait être. Tous les dièzes sont de même trop hauts et les bémols trop bas.

L'altération d'une note qu'on porte plus haut ou plus bas qu'elle ne doit être, s'appelle Tempérament.

Revenons actuellement aux autres intervalles.

#### Article 4. Intervalles décomposés.

Il y a trois espèces de SECONDES : la Mineure, la Majeure, et la Superflue.

La SECONDE-mineure est composée d'un demi-ton-majeur. EX. ....

Secondes mineure. Demi-ton majeur.

La MAJEURE est composée d'un ton. EX. ....

Seconde majeure. Ton.

La SUPERFLUE est composée d'un ton et d'un demi-ton-mineur. EX. ....

Seconde superflue. Ton et un demi-ton-mineur.

La TIERCE se distingue en Mineure, Majeure, et diminuée.

La TIERCE-MINEURE renferme un ton et un demi-ton-majeur. EX. ....

Tierce mineure. Ton et un demi-ton-majeur.

La TIERCE-MAJEURE renferme deux tons. EX. ....

Tierce majeure. Ton Ton. Deux tons.

La TIERCE-DIMINUÉE deux demi-tons-majeurs. EX. ....

Tierce diminuée. Demi-ton-majeur. Demi-ton-majeur. Deux Demi-tons-majeurs.

La QUARTE se distingue en Juste, ou Naturelle, et superflue.

La QUARTE-JUSTE est un intervalle qui consiste en deux tons et un demi-ton-majeur. EX. ....

Quarte Juste ou Naturelle. Ton Ton Demi-ton-majeur. Deux tons et un demi-ton-majeur.

La SUPERFLUE est composée de trois tons; ce qui lui fait donner le nom de TRITON. EX. ....

Quarte superflue ou Triton. Ton Ton Ton. Trois tons.

La QUINTE se distingue en Quinte-diminuée ou Fausse-quinte; la Quinte-juste, ou Naturelle, et la Quinte-superflue.

La QUINTE-DIMINUÉE, dite Fausse-quinte, est composée de deux tons et de deux demi-tons-majeurs. EX. ....

Quinte-diminuée, dite Fausse-quinte. Demi-ton-majeur. Ton. Ton. Demi-ton-majeur. Deux tons et deux demi-tons-majeurs.

La QUINTE-JUSTE, de trois tons et un demi-ton-majeur. EX. ....

Quinte-juste ou Naturelle. Ton Ton Demi-ton-majeur. Trois tons et un demi-ton-majeur.

La QUINTE-SUPERFLUE est composée de trois tons et de deux demi-tons, dont un Majeur et un Mineur. EX. ....

Quinte-superflue. Ton Ton Demi-ton-majeur. Ton et demi-ton-mineur. Deux tons un demi-ton-majeur et un mineur.

La SIXTE se distingue en Mineure, Majeure, et superflue.

La SIXTE-MINEURE est composée de trois tons et de deux demi-tons-majeurs. EX. ....

Sixte mineure. Demi-ton-majeur. Ton. Ton. Demi-ton-majeur. Trois tons et deux demi-tons-majeurs.

La SIXTE-MAJEURE est composée de quatre tons et un demi-ton-majeur. EX. ....

Sixte majeure. Ton Ton Demi-ton-majeur. Ton. Quatre tons et un demi-ton-majeur.

La SIXTE-SUPERFLUE est composée de quatre tons et deux demi-tons dont un Majeur et un Mineur. EX. ....

Sixte superflue. Demi-ton-majeur. Ton et un demi-ton-mineur. Quatre tons et deux demi-tons dont un majeur et un mineur.

Il y a trois sortes de SEPTIÈMES : la Diminuée, la Majeure, et la Mineure.

La SEPTIÈME-DIMINUÉE est composée de trois tons et de trois demi-tons majeurs. EX.

La MINEURE est composée de quatre tons et de deux demi-tons majeurs. EX.

La MAJEURE est composée de cinq tons et un demi-ton-majeur. EX.

Il y a aussi une SEPTIÈME-SUPERFLUE qui, comme la Septième-majeure, est composée de cinq tons et un demi-ton majeur. La seule différence est, que la Septième-majeure est une dissonance majeure, et que la Septième-superflue est une dissonance mineure jointe à la Tonique. Il faut quatre notes pour former la Septième-majeure, et il en faut cinq pour la Septième-superflue: ce que l'on voit dans le Tableau des intervalles constitués en Accords consonans et dissonans, page 30.

L'OCTAVE est un intervalle qui ne s'altère jamais. Elle est la première et la plus parfaite des consonances dans l'ordre de leur génération. Après l'unisson, c'est celui de tous les Accords dont le rapport est le plus simple. Elle embrasse tous les intervalles tant consonans que dissonans, et par conséquent toute l'Harmonie. Elle est toujours composée de cinq tons et deux demi-tons majeurs. EX.

Il y a deux sortes de NEUVIÈMES; la MINEURE, et la SIMPLE.

La NEUVIÈME-MINEURE est composée de cinq tons et trois demi-tons majeurs. EX.

La NEUVIÈME-SIMPLE est composée de six tons et deux demi-tons majeurs. EX.

La ONZIÈME, qu'on appelle aussi Quart-dissonante, est composée de sept tons et trois demi-tons-majeurs. EX.

Septième-diminuée. Demi-ton majeur. Ton. Ton. Demi-ton majeur. Trois tons et trois demi-tons majeurs.

Septième-mineure. Demi-ton majeur. Ton. Ton. Ton. Quatre tons et deux demi-tons majeurs.

Septième-majeure. Ton. Ton. Ton. Cinq tons et un demi-ton majeur.

De la Septième-superflue.

De l'Octave.

Octave. Demi-ton majeur. Ton. Ton. Demi-ton majeur. Cinq tons et deux demi-tons majeurs.

Neuvième-mineure. Demi-ton majeur. Ton. Ton. Demi-ton mineur. Cinq tons et trois demi-tons majeurs et un mineur.

Neuvième-simple. Demi-ton majeur. Ton. Ton. Ton. Six tons et deux demi-tons majeurs.

Onzième. Sept tons et trois demi-tons majeurs.

Article 5. Intervalles constituans des Accords.

Les deux notes qui forment l'Intervalle étant réunies, constituent un Accord dissonant ou consonant.

Exemple. 2<sup>de</sup> Accord-dissonant. 3<sup>de</sup> Accord-consonant. 4<sup>te</sup> Accord-dissonant. 5<sup>te</sup> Accord-consonant. 6<sup>te</sup> Accord-consonant. 7<sup>me</sup> Accord-dissonant. 8<sup>te</sup> Accord-consonant. 9<sup>me</sup> Accord-dissonant. Onzième Accord-dissonant ou 4<sup>te</sup> dissonante.

Ces neuf Accords, altérés ou non, par un dièse ou par un bémol, se multiplient en vingt-deux manières, dont je présenterai le Tableau après avoir préalablement expliqué ce qu'on entend par Mode; par Ton-relatif, et

par Accord, ce qui formera les Cinquième et Sixième Chapitres.

## CHAPITRE CINQUIÈME.

### Article I. Des Modes ou TONS.

Le **MODE** ou **TON** est une disposition régulière de certains Sons principaux qui constituent une pièce de Musique, et dont la Note-fondamentale modifie toute l'Echelle. Ces Sons principaux, <sup>(a)</sup> au nombre de trois, qu'on appelle aussi **LES CORDES ESSENTIELLES DU MODE**, et dont l'union forme l'Accord le plus parfait, sont la **Tonique**, la **Médiane** et la **Dominante**.

Pour le concevoir plus facilement, il faut déterminer un Ton quelqu'il soit. Je prends celui d'**UT**, et je dis: **UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, UT**; ce qui forme une Echelle de huit degrés. Toutes ces notes ont, non seulement, le nom, d'**UT, RE, MI, &c.**; mais elles ont encore une autre dénomination qui est particulière à chacune d'elles, suivant le Ton dans lequel on est, et suivant l'ordre que chacune d'elles occupe dans la Gamme. Celle qu'on est convenu de leur donner, est d'appeller **UT**, Note-fondamentale, ou **Tonique**; **RE**, Sous-médiane, ou **Seconde note**; **MI**, Médiane, ou la **Tierce**; **FA**, Sous-dominante, ou la **Quarte**; **SOL**, Dominante, ou la **Quinte**; **LA**, Sixième-note, ou la **Sixte**; **SI**, Note-sensible, ou la **Septième**; et enfin **UT**, d'en haut, **Replique**, ou **Tonique**, ou l'**Octave**. **Exemple.**

Note-fondamentale ou **Tonique**.      Sous-médiane ou **Seconde note**.      Médiane ou la **Tierce**.      Sous-dominante ou la **Quarte**.

1<sup>er</sup> Degré.      2<sup>ème</sup> Degré.      3<sup>ème</sup> Degré.      4<sup>ème</sup> Degré.

Dominante ou la **Quinte**.      Sixte ou **Sixième note**.      Note-sensible, ou la **septième**.      Replique, ou **Octave**, ou **Tonique**.

5<sup>ème</sup> Degré.      6<sup>ème</sup> Degré.      7<sup>ème</sup> Degré.      8<sup>ème</sup> Degré.

Il y a deux genres de **MODES** ou **TONS**, c'est-à-dire, deux manières de jouer, ou de chanter; le **Ton-mineur**, et le **Ton-majeur**. L'Intervalle de **Tierce**, entre la **Tonique** et la **Médiane**, est ce qui le caractérise. Lorsque cet Intervalle est composé d'un ton et demi, le **Mode** est mineur; lorsqu'il y a deux tons, le **Mode** est majeur. Pour s'en assurer, on examine si la **Note fondamentale, UT**; premier Degré, ainsi que la **Médiane, MI**; troisième Degré, sont naturelles; c'est-à-dire, si la clef n'est point armée de dièzes ou de bémols qui altèrent l'une ou l'autre de ces deux notes. On voit qu'en **UT-MINEUR** il y a trois bémols à la clef, et que l'un d'eux baisse le **MI** d'un demi-ton. Alors on dit: de **l'UT** au **RE** un ton; du **RE** au **MI-BEMOL** un demi-ton. De **l'UT** au **MI-BEMOL** un ton et demi: cette **Tierce** est mineure, et le **Mode** aussi.

#### Exemple, en **UT-MINEUR**.

Tonique.      Sous-médiane.      Médiane.      Tierce-mineure.

Ton      Demi-ton      Ton et demi

Si au contraire la clef est nue, il y a deux tons de **l'UT** au **MI**; parce que le **MI** est naturel: la **Tierce** est donc majeure, et le **Mode** aussi. **Exemple, en UT-MAJEUR.**

Tonique.      Sous-médiane.      Médiane.      Tierce-majeure.

Ton      Ton      Deux tons

Comme tous les tons possibles ont leur relatif, qu'il est essentiellement nécessaire de connoître, pour ne pas en confondre les **Notes-fondamentales**, je vais expliquer ce qu'on entend par **Ton-relatif**.

#### Article 2. Des Tons-relatifs.

Un **TON**, quelqu'il soit, est relatif d'un autre **TON**. Tous les deux sont désignés par la même quantité de dièzes ou de bémols que l'on met après la clef; à l'exception du **Ton d'UT-MAJEUR** et du **TON** de **LA-MINEUR**, où il n'y a rien. Le **Ton-relatif** d'un **Ton-mineur**, est un **Ton-majeur**. Par la même raison, le **Ton-relatif** d'un **Ton-majeur**, est un **Ton mineur**. Le **Ton-mineur** a son relatif dans la troisième note au dessus de la **Tonique** de ce même **Ton-mineur**. Le **Ton majeur** a son relatif dans la troisième note au dessous de la **Tonique** de ce même **Ton-majeur**. Le **Ton** de **MI-MINEUR**; où il y a un dièze à la clef, a, pour **Ton-relatif**, celui de **SOL-MAJEUR**, parce que le **SOL** est la troisième note au-dessus du **MI**. Comme celui de **SOL-MAJEUR**, a, pour **Ton-relatif**, celui de **MI-MINEUR**; parce que le **MI** est la troisième note au-dessous du **SOL**. Il faut donc aussi un dièze à la clef pour le **Ton** de **SOL-MAJEUR**. C'est ce qui les rend **Tons-relatifs**. **VOYEZ LE PREMIER DES TABLEAUX SUIVANS.**

De même le **Ton** de **RE-MINEUR**, où il y a un bémol à la clef, a, pour **Ton-relatif**, celui de **FA-MA-**

<sup>(a)</sup> Pour entendre parfaitement les Sons principaux, il faut savoir d'où ils tirent leur origine, et avoir une idée du Corps sonore. **VOYEZ SONS-HARMONIQUES**, page 63.

MEUR, parce que le FA est la troisième note au-dessus du RE; et le Ton de FA-MAJEUR celui de RE-MINEUR, parce que le RE est la troisième note au-dessous du FA. Il faut donc aussi un bémol à la clef pour le Ton de FA-MAJEUR. C'est ce qui les rend Tons-relatifs. VOYEZ LE SECOND DES TABLEAUX SUIVANS.

### PREMIER TABLEAU.

Tons-relatifs avec des dièzes à la clef.

Mi-mineur.	Sol-majeur.
Si-mineur.	Re-majeur.
Fa-#-mineur.	La-majeur.
Ut-#-mineur.	Mi-majeur.
Sol-#-mineur.	Si-majeur.
Re-#-mineur.	Fa-#-majeur.
La-#-mineur.	Ut-#-majeur.

### SECOND TABLEAU.

Tons-relatifs avec des bémols à la clef.

Re-mineur.	Fa-majeur.
Sol-mineur.	Si-b-majeur.
Ut-mineur.	Mi-b-majeur.
Fa-mineur.	La-b-majeur.
Si-b-mineur.	Re-b-majeur.
Mi-b-mineur.	Sol-b-majeur.
La-b-mineur.	Ut-b-majeur.

Tout ce que je viens de dire est assurément très-clair pour l'intelligence parfaite des Tons-relatifs, mais insuffisant pour être certain de la Note Tonique du vrai Ton; puisqu'un morceau de musique peut être en deux Tons différents, Majeur, ou Mineur, avec la même quantité de signes à la clef. Si on n'est pas Musicien, comment donc faire? Voici un moyen simple que je propose pour éviter des recherches ennuyeuses, et ménager le tems.

#### Article 3. Proposition pour connoître facilement les Notes Toniques du vrai Ton.

Lorsqu'il y a des dièzes à la clef la Note Tonique du Mode-mineur est un degré immédiat au-dessous du dernier dièze; et pour le Mode-majeur un degré immédiat au-dessus. Eh-bien! Qu'après ce dernier dièze on y mette un Point, (a) exactement placé sur le degré où se trouve la Note Tonique du Ton dans lequel est la pièce de musique: lui seul applanira toutes les difficultés. EX. A. Lorsqu'il y a des bémols, la Note Tonique du Mode-mineur se trouve trois degrés au-dessus du dernier bémol, et pour le Mode-majeur cinq degrés au-dessus aussi. Que l'on se serve du même moyen que pour les dièzes. EX. B.

(a) Dès que mes Principes verront le jour, j'observe que ce moyen sera suivi dans toute ma musique de Guitare.

24. Comme on a l'habitude, avant de commencer à jouer, d'annoncer le Ton de la Pièce que l'on veut exécuter, je pense que, d'après ce procédé, l'écolier le moins instruit ne sera point embarrassé. Comme cette proposition n'est point encore adoptée, voici plusieurs moyens en usage.

#### Article 4. Moyen par les Sons principaux.

Un accompagnement ou un Air doit commencer par un des trois Sons principaux qui forment l'Accord le plus parfait, savoir : par la Tonique, ou par la Médiante, ou par la Dominante. Dans le Ton d'UT, ces trois notes sont UT, MI, SOL. Dans les exemples suivans, A et B, on est donc en UT-MAJEUR, parce qu'il n'y a rien à la clef, et qu'ils commencent par une des trois notes qui constituent ce Ton.

##### Exemple A.

Je ne suis qu'à l'A B - - C, je voudrais l'a - voir pas - sé.

Ici, c'est vrai... Je suis en UT-MAJEUR.

##### Exemple B.

Je voudrais é - tu - di - er, mais je ne peux pas le fai - re.

Mais ici, c'est faux. Je suis en LA-MINEUR. VOYEZ L'ARTICLE CI-DESSOUS.

#### Encore un autre moyen. C'est par la Note-sensible.

De la Note-sensible à la Tonique il doit y avoir toujours un demi-ton. LA NOTE-SENSIBLE DU TON d'UT EST UN SI : du SI à l'UT le demi-ton s'y rencontre naturellement. Ce n'est pas la même chose dans le Ton de LA. LA NOTE SENSIBLE EST UN SOL ; du SOL au LA il y a un ton. Il faut donc mettre un dièze au SOL pour le sensibiliser, lequel SOL DIÈZE doit se trouver dans la première phrase, si on est en LA-MINEUR ; au lieu qu'il y sera naturel si on est en UT-MAJEUR. Mais, s'il n'y a pas de SOL, comme dans l'exemple précédent, peut-on dire avec juste raison, comment fera-t-on ? Je réponds que c'est très-rare, et que si je n'en ai pas mis, c'est pour en amener l'observation, autrement j'aurois traité l'accompagnement, comme dans l'exemple suivant ou à peu près :

Pour ap - prendre à bien jou - er, pren - nez tou - jours un bon Maî - tre.

alors le SOL-DIÈZE auroit aplani les difficultés.

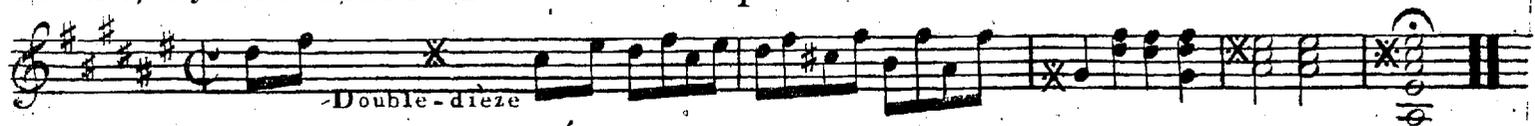
Les moyens en usage que je viens de présenter, ne suffisent donc pas pour tous les Tons ; puisqu'il y a des Airs qui sont faits de manière qu'en ne voyant que leurs débuts, on ne peut dire quel en est le Ton ou Mode principal.

On peut encore regarder l'Accord qui termine la Pièce de Musique. Ce moyen est d'autant plus sûr, qu'il est certain que la note la plus basse de cet Accord est la Tonique, ou la Note-fondamentale du Ton. Mais il vaut mieux s'accoutumer à la reconnoître dès le commencement du Chant. Enfin comme il y a bien des choses dans la Mélodie qui ne peuvent être aperçues que par ceux qui connoissent l'Harmonie, et que les Elèves ne sont pas dans ce cas, il faut donc adopter, sans balancer, ou mes POINTS ou le SYSTÈME DE RODOLPHE, qui a proposé de placer au commencement de l'air, et avant la clef, un Signe général et certain qui caractérisât la Note-sensible de tous les Tons-mineurs seulement. Tous moyens sont bons, mais celui-ci me paroît un peu long. Ce Signe seroit tout simplement ou un Dièze, ou un Double-dièze, ou un Béquarre ; ce qu'on peut voir dans le Tableau ci-après, et avant lequel je crois nécessaire d'expliquer ce qu'on entend par Double-dièze.

#### Article 5. Des Doubles-dièzes et des Doubles-bémols.

On appelle DOUBLE-DIÈZE, un Dièze accidentel placé à une note qui a déjà été haussée par un premier dièze.

qui se trouve à la clef . De sorte que la note où il y a un Double-dièze, se trouve haussée d'un ton en raison de son ton naturel . Pour le faire rentrer ensuite dans le ton qu'elle doit avoir, d'après le Dièze qui se trouve à la clef, on y met un SIMPLE-DIÈZE . Exemple .



Je ne parle point des DOUBLES-BÉMOLS, parce qu'on les emploie trop rarement . Au surplus c'est l'inverse des Doubles-dièzes . Ils se marquent ainsi .  $\flat\flat$  .

TABLEAU, d'après le Système de RODOLPHE, pour connoître facilement en quel Ton l'on joue ou l'on chante, présenté ici comme objet de comparaison. MODELE DES TONS-MINEURS .

Ton de La .	
Tonique . Note-sensible . Tonique .	
Tons mineurs avec des dièzes .	Ton de Mi-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .
	Ton de Si-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .
	Ton de Fa-dièze-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .
	Ton d'Ut-dièze-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .
	Ton de Sol-dièze-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .
	Ton de Re-dièze-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .
	Ton de La-dièze-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .
	Ton de Re-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .
Ton de Sol-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .	
Ton d'Ut-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .	
Ton de Fa-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .	
Ton de Si-bémol-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .	
Ton de Mi-bémol-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .	
Ton de La-bémol-mineur . Tonique . Note-sensible . Tonique .	

CHAPITRE SIXIÈME . Article I. Des Accords .

On appelle ACCORD, l'union de plusieurs Sons placés sur divers Dégrez ou Intervalles . Dans l'harmonie, selon le Système du célèbre Rameau, qui a commencé à dissiper l'obscurité répandue sur la théorie de l'harmonie, et qu'il a tirée du pays ténébreux qu'elle habitoit, il n'existe que deux Accords-fondamentaux, le Consonant et le Dissonant .

L'ACCORD-CONSONANT est celui qui plaît par lui même . Il y en a de trois espèces, l'ACCORD-PARFAIT, qui consiste dans deux Tierces placées l'une sur l'autre, soit dans le Mode-mineur, soit dans le Mode-majeur, EX . A . L'ACCORD-DE-SIXTE, EX . B; et l'ACCORD-DE-SIXTE QUARTE; EX . C . Ces derniers viennent de l'Accord-parfait par le renversement .

Accords - consonans . Mode mineur .



## Accords - consonans . Mode - majeur .

Accord - parfait .      Accord - de - sixte .      Accord - de - sixte - quarte .

Ex . A .      Ex . B .      Ex . C .

## Article 2 . Des Accords - dissonans .

L'ACCORD-DISSONANT est celui qui , par lui-même , choque l'oreille , et ne plaît que par le moyen de certaines précautions qui consistent à le préparer et à le sauver . Il y en a de trois sortes ; savoir : les Accords - dissonans - ordinaires , les Accords - par - supposition , et les Accords - par substitution .

LES ACCORDS-DISSONANS-ORDINAIRES sont l'Accord - de septième , et ceux qui viennent de cet Accord par le renversement . Cet Accord est le premier des Accords - dissonans , et celui d'où viennent tous les autres . Avant d'aller plus loin , expliquons ce que veut dire renversement .

## Article 3 . Du Renversement des Accords .

Le dérangement par lequel l'une des notes supérieures devient la plus basse , s'appelle **RENVERSEMENT** .  
**EX . D . E .** Les Accords produits par le Renversement , se nomment Accords - renversés . Les autres se nomment Accords - directs . De telle manière qu'on arrange les notes supérieures de ces derniers , ils restent toujours les mêmes , parce que le renversement d'un Accord ne vient jamais que de la note qu'on met à la Basse . Par exemple . L'Accord - de septième , formé par les notes SOL , SI , RE , FA ; **EX . F .** est toujours un Accord - direct , quoiqu'il y ait SOL , RE , FA , SI ; **EX . G .** ; ou SOL , FA , SI , RE ; **EX . H .** .  
 N<sup>a</sup> . La note qui se trouve entre B . F . est la note de la Basse - Fondamentale .

Accord - parfait - consonant - et - direct .      Accord - parfait - consonant - et - renversé .      Accord - parfait - consonant - et - renversé .

B . F .      B . F .      B . F .

Accord - de - septième - et - direct .      Le même      Le même

B . F .      B . F .      B . F .

Ex . F .      Ex . G .      Ex . H .

L'art par le **RENVERSEMENT** a tiré de l'Accord - parfait - mineur ; **EX . J .** , deux autres Accords appellés , comme ceux qui viennent de l'Accord - parfait - majeur , Accord - de sixte ; **EX . K .** ; et Accord - de sixte - quarte ; **EX . L .** .

**EX . J .**      **EX . K .**      **EX . L .**

B . F .      B . F .      B . F .

Accord - parfait - mineur - consonant - et - direct .      Accord - parfait - mineur - consonant - renversé , appelle , Accord - de - sixte .      Accord - parfait - mineur - consonant - et - renversé , appelle , Accord - de - sixte - quarte .

C'est l'art qui a formé les Accords de Septième , en ajoutant au - dessus ou au - dessous des deux Tierces qui composent l'Accord - parfait , soit mineur , soit majeur , une nouvelle note qui forme un troisième Accord - de - tierce . Le Renversement de ces deux espèces de Septièmes , a produit plusieurs autres Accords .

C'est aussi l'art , qui a formé deux autres Accords , l'un en ajoutant aux trois Tierces qui composent la première espèce d'Accord de - Septième , une nouvelle Tierce ; l'autre en leur ajoutant une Quinte . Ces additions se font au - dessous . Le premier est nommé Accord - de - neuvième , le second s'appelle Accord - de - onzième , ou de Quarte - dissonante . Ils ne se renversent pas , par conséquent ne produisent pas d'autres Accords .

C'est encore l'art qui , en unissant deux Accords de Septième , et en retranchant une note de chacun , en a formé un Accord - de - septième - diminuée . Son Renversement en a produit plusieurs autres .

C'est enfin l'art qui , en ajoutant une Septième au - dessous de ce dernier Accord , en a formé un autre appelle Septième - superflue avec la Sixte - mineure . Celui - ci ne se renverse pas .

Je reviens maintenant aux Accords - dissonans - ordinaires , savoir : la Septième , et ceux qui en dérivent par le Renversement .

Il y a trois espèces d'Accords de Septièmes ; la Septième - mineure , dont la Tierce est majeure . Celui de Septième - mineure , dont la Tierce est mineure , et celui de Septième - majeure . Je parlerai de la Septième - superflue dans l'article des Accords - par - supposition , et de la Septième diminuée dans celui des Accords - par - substitution .

La Septième - mineure , dont la Tierce est majeure , est l'Accord des Dominantes - toniques . La Septième -

mineure, dont la Tierce est mineure, et celui de Septième-majeure sont des Accords de Dominantes-simples.

**L'ACCORD-DE-SEPTIEME MINEURE DONT LA TIERCE EST MAJEURE**, lorsqu'il est porté par les Dominantes-toniques, produit trois Accords par le Renversement, savoir: celui de **FAUSSE-QUINTE**, de **SIXTE-SENSIBLE**, et celui de **TRITON**. Exemple.

Accord-de-septième-mineure dont la Tierce est majeure. Accord-de Fausse quinte. Accord-de-Sixte-sensible. Accord-de-Triton.

**L'ACCORD-DE-SEPTIEME-MINEURE DONT LA TIERCE EST MINEURE**, produit trois Accords; celui de **GRANDE-SIXTE** ou de **SIXTE-QUINTE**; de **PETITE-SIXTE** ou de **SIXTE-QUARTE**; et celui de **SECONDE**. Exemple.

Accord-de-septième-mineure dont la Tierce est mineure. Accord-de-grande-sixte ou de sixte-quinte. Accord-de-petite-sixte ou de sixte-quarte. Accord-de-seconde.

**L'ACCORD-DE-SEPTIEME-MAJEURE** produit aussi trois Accords qui ont les mêmes noms que ceux qui viennent de la Septième-mineure dont la Tierce est mineure. Exemple.

Accord-de-septième-majeure. Accord-de-grande-sixte ou de sixte-quinte. Accord-de-petite-sixte ou de sixte-quarte. Accord-de-seconde.

Il y a trois **ACCORDS-PAR-SUPPOSITION**: la Neuvième; la Onzième; et la Septième-superflue avec la Sixte-mineure, qu'on pourroit appeller, Accord-de-troisième. Ces Accords ne se renversent pas.

**L'ACCORD-DE-NEUVIEME** est formé par l'addition d'une Tierce au-dessous d'un Accord-de-septième. **EX. A.** Celui de **ONZIEME**, qu'on appelle aussi Accord-de-quarte-dissonante, est formé par l'addition d'une Quinte au-dessous d'un Accord-de-septième. **EX. B.** Celui de **SEPTIEME SUPERFLUE, AVEC LA SIXTE-MINEURE**, est formé par l'addition d'une Septieme-majeure au-dessous d'un Accord-de-Septième-diminuée. **EX. C.**

Accord-de-neuvième. Accord-de-onzième. Accord-de-septième superflue avec la Sixte-mineure.

**EX. A.** **EX. B.** **EX. C.**

**LES ACCORDS-PAR-SUBSTITUTION** sont la **SEPTIEME-DIMINUEE. EX. D**, et trois autres Accords qui en viennent par le Renversement, savoir: celui de **FAUSSE-QUINTE** avec le Sixte-sensible. **EX. E**; de **TRITON** avec la Tierce-mineure. **EX. F**; et de **Seconde-superflue. EX. G.**

Accord-de-septième-diminuée. Accord-de-Fausse-quinte avec le Sixte-sensible. Accord-de-Triton avec la Tierce-mineure. Accord-de-seconde-superflue.

**EX. D.** **EX. E.** **EX. F.** **EX. G.**

Il y a deux manières de pratiquer les Accords de Neuvième et Onzième, savoir: la Supposition et la Suspension. La **SUPPOSITION** est l'addition d'une Tierce ou d'une Quinte au-dessous de l'Accord-de-septième, comme on la vu plus haut. La **SUSPENSION** est la continuation d'une ou de plusieurs notes d'un Accord, continuation qui altère l'Accord suivant, et en suspend l'effet sur une note de la Basse-continue. **EX.**

B. F. O B. F. Pour le second tems. Suspension.

L'Accord-de-Neuvième, qui se trouve à la troisième mesure de l'exemple ci-dessus, y est formé par la **SUSPENSION**. L'UT de la Basse-continue, qui porte le Neuvième, demande naturellement l'Accord-de-sixte, UT, MI, LA, UT, et non cette Neuvième. Le SOL, LA, SI, et le RE, suspendent l'effet de cet Accord-de-sixte, qui ne paroît dans sa pureté qu'au second tems.

Deux sons suffisent pour former un Accord. Mais alors il n'est qu'une partie d'un autre Accord composé.

d'un plus grand nombre, de Sons . C'est pourquoi on divise les Accords en complets et incomplets . VOYEZ LE TABLEAU, PAGE 30 .

On appelle ACCORD-COMPLET, tout Accord formé par tous les Sons qu'on peut faire entendre tant au-dessus qu'au-dessous de la note de la Basse-fondamentale . Un ACCORD-INCOMPLET est celui qui est formé de quelques-uns des Sons d'un Accord-complet . On peut mettre dans un Accord plus de notes qu'il n'en faut pour le rendre complet . Cette augmentation se fait par le moyen des Octaves des notes qui composent cet Accord . Dans les Accords-parfaits de LA-mineur, ou d'UT-majeur, LA, UT, MI, ou UT, MI, SOL, forment un Accord-complet . On peut sans les changer y mettre une, ou plusieurs Octaves des notes qui les composent . On double, comme on veut, les notes des Accords-consonans; mais on n'a pas la même liberté quant aux Dissonans .

Tous les Accords tirent leur origine de deux autres, dont l'un est rendu par les Corps-sonores lorsqu'ils résonnent, et l'autre est indiqué par un effet qu'un Corps-sonore, en résonnant produit sur d'autres Corps-sonores qui, s'ils résonnoient, feroient entendre les notes de cet Accord indiqué . VOYEZ SONS-HARMONIQUES, PAGE 63, ET SUIVANTES .

Le nom d'un Accord doit toujours être caractérisé par le nom de la Note fondamentale . Donc que si on veut faire un Accord-parfait d'UT, il faut que l'UT soit la note la plus basse; ainsi des autres .

Article 4. Maniere de Chiffrer les Accords .

L'ACCORD-PARFAIT, quand il est utile de le chiffrer, est désigné par un trois	3
Celui de SEPTIÈME, l'est par un sept	7
Celui de NEUVIÈME, par un neuf	9
Celui de ONZIÈME complet, par un quatre	4
Celui de SIXTE-SIMPLE, par un six	6
Celui de FAUSSE-QUINTE, par un cinq barré	5
Celui de SIXTE-SENSIBLE, par un six barré	6
Celui de TRITON par un quatre barré	4
Celui de SEPTIÈME-DIMINUÉE, par un sept barré	7
Celui de SECONDE-SUPERFLUE, par un deux barré	2
Celui de SECONDE, par un deux	2
Celui de SIXTE-QUARTE, par un six sur un quatre	6/4
Celui de SIXTE-QUINTE, par un six sur un cinq	6/5
Celui de PETITE-SIXTE ou de TIERCE-QUARTE, par un quatre sur un trois	4/3
Celui de FAUSSE-QUINTE avec la SIXTE-SENSIBLE, par un six barré sur un cinq barré	5/5
Celui de TRITON avec la TIERCE MINEURE, par un quatre barré sur un trois	4/3
Celui de QUARTE-ET-QUINTE, par un quatre sur un cinq	4/5
et quand la SEPTIÈME s'y trouve par un quatre sur un sept et sur un cinq	4/7/5
Celui de NEUVIÈME, dont on retranche la Septième, par un neuf sur un cinq et sur un trois	9/3/5
Celui de ONZIÈME, dont on retranche la Septième, par un quatre sur un neuf et sur un cinq	4/9/5
Enfin celui de SEPTIÈME-SUPERFLUE avec la Sixte-mineure, par un six sur un sept	6/7

Article 5. De la Basse-fondamentale .

LA BASSE-FONDAMENTALE que la nature nous offre dans tout Corps-sonore, produit la Mélodie et l'Harmonie . Tous les Chants viennent de cette Basse, parce qu'ils sont tous renfermés dans les Accords qu'elle porte . Elle ne porte jamais au-dessus d'elle que l'Accord de Septième, et n'est jamais formé que des notes les plus basses de ces Accords . Elle ne s'exécute point . On ne doit la faire que pour se guider dans la composition de ses ouvrages, ou pour servir de preuves aux ouvrages déjà composés .

Article 6. De la Basse-continue .

La plus basse de toutes les Parties d'une Pièce de musique, est appelée BASSE-CONTINUE . Elle n'a quelquefois au-dessus d'elle qu'une seule Partie-supérieure, et quelquefois elle en a plusieurs . Quand elle n'a sur elle qu'une seule Partie, cette Basse et cette Partie-supérieure peuvent former, ensemble, des Unissons, des Octaves, et toutes sortes d'Accords-incomplets .

Il faut en général éviter les Unissons et les Octaves . La BASSE-CONTINUE et la Partie-supérieure n'en doivent point former deux de suite, si ce n'est en certaines occasions rares, où l'on veut faire chanter la Partie-supérieure dans le genre d'une Basse . Elles peuvent former un Unisson ou une Octave, lorsqu'elles terminent une Cadence-parfaite .

Deux Quintes-justes de suite sont défendues . Par exemple ; si la Partie supérieure dit : SOL, LA; la BASSE-CONTINUE ne peut pas dire , en même-tems, UT, RE . EX . A . Mais il est permis de faire succéder une Quinte-fausse à une Quinte-juste . EX . B . Deux Quartes-justes sont défendues aussi . Par exemple ; si la Partie-supérieure dit : LA, SI-BEMOL; la BASSE-CONTINUE ne peut dire, en même tems, MI, FA . EX . C . Mais il est permis de faire succéder un Triton ou Quarte-superflue à une Quarte-juste . EX . D .

2 Quintes-justes, défendues . Permis . 2 Quartes-justes, défendues . Permis .

EX . A . EX . B . EX . C . EX . D .

Quoique la Quarte ne soit que le Renversement de la Quinte, elle ne doit jamais être employée que comme Dissonance .

Tout Accord-dissonant exige une préparation, et doit-êtré sauvé; cette règle n'est cependant pas sans exception . Car dans un mouvement rapide, il arrive quelquefois qu'une Dissonance, sans être sauvée, est suivie d'une autre Dissonance: mais c'est rare . Dans le Tableau ci-après, on verra la manière de préparer et de sauver les Dissonances, adaptée à la Guitare .

Article 7 . De la Septième superflue .

La SEPTIÈME-SUPERFLUE est la Dominante-tonique ajoutée à la Tonique même . Elle est regardée comme Accord-sensible à cause de sa Tierce-majeure, SOL SI, qui annonce le Ton dans lequel on est et qui se résout ordinairement sur la Tonique, UT . Exemple .

Septième-dominante-tonique . Résolution .

Article 8 . Observation sur la Septième-diminuée, et la Septième-mineure .

Trois notes ne peuvent jamais fournir la plénitude d'un Accord de Septième, qui doit-êtré composé de quatre Sons . Les Accords de Septième-diminuée, et de Septième-mineure sont donc incomplets dans les exemples suivans .

Incomplète . Incomplète .

Septième-diminuée . Septième-mineure .

On est quelquefois obligé de retrancher des notes de certains Accords sur la Guitare, pour éviter des difficultés et des Positions pénibles .

Article 9 . De la Résolution .

On entend par RÉSOLUTION, un Accord-consonant qui suit immédiatement une dissonance pour la sauver, la faire valoir, satisfaire l'oreille, et procurer une harmonie brillante .

La règle générale, pour tout Accord-dissonant, est, que la Dissonance-majeure soit sauvée sur le Degré-immédiat en montant . EX . A . Et la Dissonance-mineure, sur le Degré-immédiat en descendant . EX . B .

EX . A . EX . B .

Dissonance-majeure . Dissonance-mineure .

OBSERVATION .

Toute personne qui voudra acquérir des connoissances plus profondes sur l'Harmonie peut, à cet égard, consulter les différens Traités qu'on a faits sur cet art . Quant à moi, mon but est rempli . Car, comme je l'ai très-bien observé dans mon avant-propos, je n'ai voulu en donner ici qu'une idée .

**TABEAU des Intervalles constitués en Accords . Manière de préparer et sauver les Dissonances, adaptée à la Guitare .**

1	Préparation . 2 <sup>de</sup> mineure . Résolution . Dissonance .	12	Sixte-mineure . Consonance .
2	Préparation . 2 <sup>de</sup> majeure . Résolution . Dissonance .	13	Sixte-majeure . Consonance .
3	Préparation . 2 <sup>de</sup> superflue . Résolution . Dissonance .	14	Préparation . Sixte-superflue . Résolution . Dissonance .
4	Tierce-mineure . Consonance .	15	Prép . Septième-diminuée . Résolution . Dissonance .
5	Tierce-majeure . Consonance .	16	Prép . Septième-mineure . Dissonance .
6	Tierce-diminuée . Dissonance .	17	Prép . Septième-majeure . Résol . Dissonance .
7	Préparation . Quarte-juste . Résol . Dissonance .	18	Prép . Septième-superflue , ou Dominante-tonique . Résol . Dissonance .
8	Préparation . Quarte-superflue , Résol . ou Triton Dissonance .	19	Octave . Consonance .
9	Quinte-juste . Consonance .	20	Prép . Neuvième-mineure . Résol . Dissonance .
10	Prép . Quinte-diminuée, ou Fausse-quinte . Résol . Dissonance .	21	Prép . Neuvième-simple . Résol . Dissonance .
11	Prép . Quinte-superflue . Résol . Dissonance .	22	Prép . Onzième ou Quarte . Résol . Dissonance .

N<sup>o</sup> Dans l'Accord de Onzième il faudroit qu'il y eut, UT, SOL, SI, RE, FA, ce qu'on ne peut pas faire sur la Guitare .

## CHAPITRE SEPTIÈME .

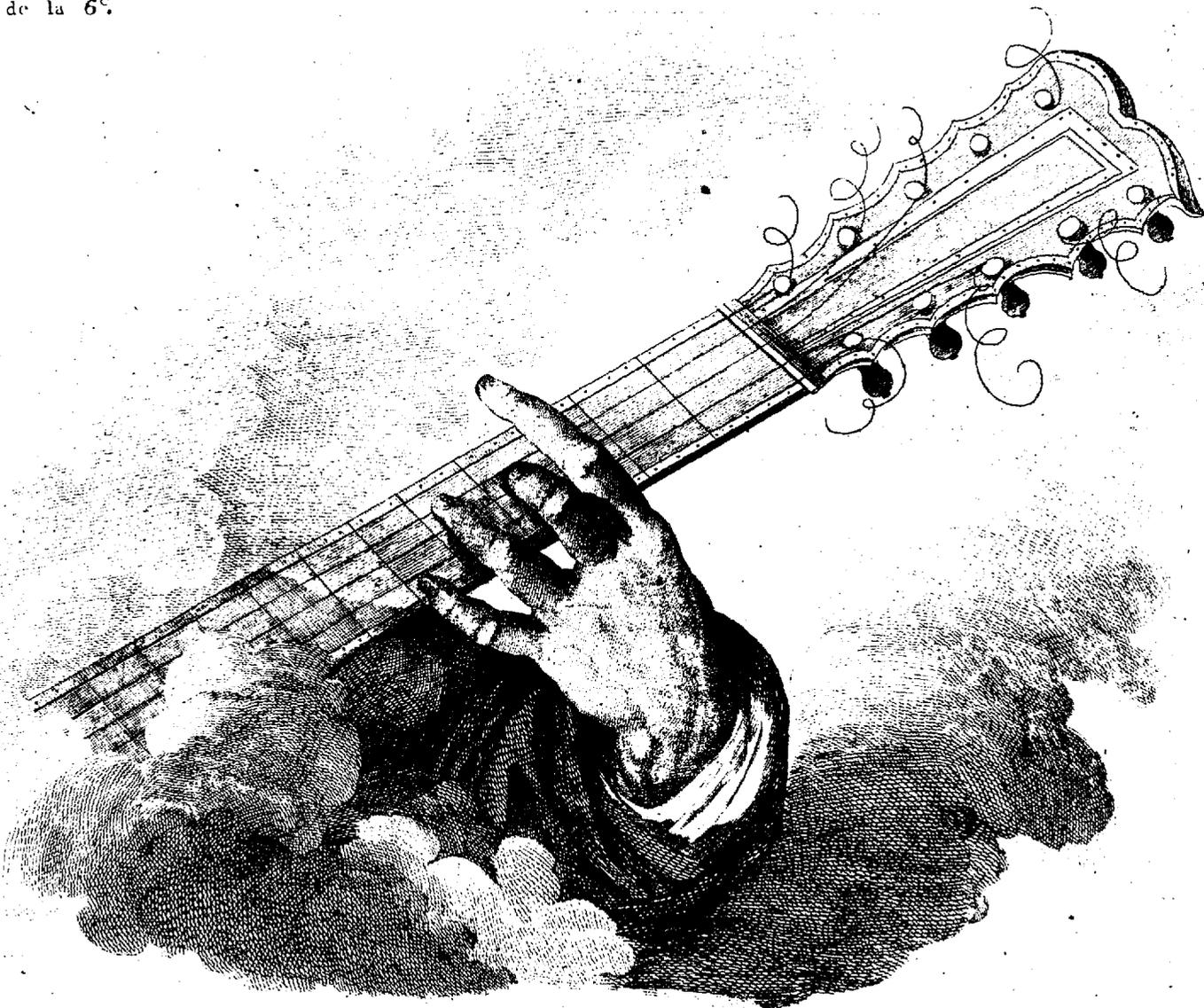
### Article I . Du Barrer .

Le **BARRER** est l'action de l'Index seulement, qui doit couvrir les cinq cordes. Quelques personnes ont distingué le Grand et le Petit; mais il n'en existe vraiment qu'un. L'intervalle de Quarte, celui qui se trouve toujours de la Dominante à la Tonique, pour former l'Accord-parfait, qui ne peut se faire aisément que sur les quatre cordes, RE, SOL, SI, MI, a fait naître le **BARRER**. Le doigt tout entier fait cette opération, parce qu'alors l'exécution est plus facile, et la main a plus de grâce. (voyez l'estampe qui représente la main à la 3<sup>e</sup> Position, faisant l'Accord-parfait de Sol-majeur, SOL, SI, RE, SOL.)

L'Accord-de-sixte-quarte, Accord qui ne peut se faire qu'avec l'extension du second doigt, oblige aussi de faire le **BARRER** avec le doigt tout entier, sans quoi il est impossible que les notes en parlent franchement. **EX.**

C'est encore l'extension du quatrième doigt, dans les Tons-majeurs, quand on veut faire certains Arpèges, par **EX.** C'est enfin l'Accord-de-septième-mineure; **EX.** Comme tous ces Accords se trouvent à toutes les Positions, on a conséquemment les mêmes raisons à donner pour obliger de faire le **BARRER** avec le doigt tout entier.

L'Index appelé **DOIGT INDICATEUR**, comme indiquant toujours la position où l'on est, ne se dément jamais, à l'exception de ce cas-ci: c'est pour faire l'Accord-de-septième-diminuée. **EX.** On voit que pour exécuter cet Accord, l'ordre de la Position est dérangé par l'Index, et aussi par le quatrième doigt, nommé ici **DOIGT-D'EMPRUNT**, parce qu'il rétrograde d'une Caze, et qu'il occupe la 5<sup>e</sup> au lieu de la 6<sup>e</sup>.



Un Ecrivain moderne a fait une Méthode dans laquelle il ne parle point du BARRER. Il l'a sûrement oublié . Peut-être aussi le regarde-t-il comme inutile . Nous ne sommes pas, sous ce rapport, du même avis ; car je soutiens, qu'on ne peut pas jouer de la Guitare sans se servir du BARRER . C'est de lui surtout que dépend la facilité de l'exécution, et la netteté des Sons dans les Arpèges . Lorsque la Guitare change, c'est différent ; il seroit préjudiciable, parce qu'alors, la Main devant être, pour ainsi dire, en l'air, il faut que les muscles en soient absolument libres, ce qui ne peut être que très-difficilement dans l'action du Barrer .

## CHAPITRE HUITIÈME .

### Article I. De la Gamme, en général .

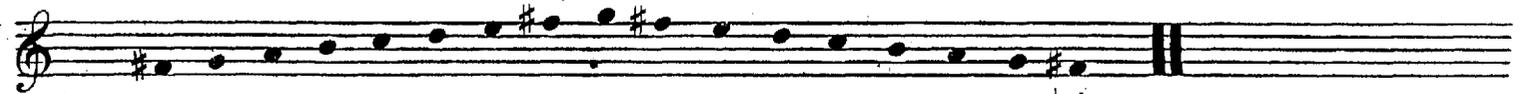
GAMME vient du mot grec GAMMA . C'est une suite de huit notes immédiates . Si on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde Gamme ; de même pour, une troisième et une quatrième, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne soit la réplique de quelqu'un des premiers . Une telle série est appelée ECHELLE DE MUSIQUE dans la première Gamme, et REPLIQUE dans toutes les autres . Exemple .



Une Gamme doit toujours commencer par la Note fondamentale du Ton . Il seroit ridicule et mauvais qu'en UT, je suppose, on commençât la Gamme par un RE ; et plus ridicule encore qu'on terminât par cette note . Exemple .



Cette Gamme est certainement en UT, malgré que ce soit un RE qui la commence et la termine . Mais on sent que ce dernier RE, surtout, est là comme en souffrance, en est de même de celle-ci, qui est en SOL .



Il y a deux sortes de Gammes : la Chromatique, et la Diatonique . La Chromatique est celle dont les Intervalles ne sont tout au plus que d'un Demi-ton majeur ou mineur . Dans une Gamme Chromatique il y a douze Demi-tons, ou douze Sons du Système moderne qui, naturels, dièzes, ou bémols, et devenant Sons-fondamentaux, par conséquent susceptibles de former des Modes-mineurs ou majeurs, peuvent en composer trente-quatre possibles dans la manière de noter ; mais dont on en retranche dix, qui ne sont, au fond, que la répétition de dix autres, sous des relations très-difficiles . Ce qui reste à vingt-quatre ; encore une grande partie est-elle aussi peu usitée sur la Guitare que sur les autres Instrumens ; ce que l'on verra dans les Gammes faites pour apprendre les Positions .

### Gamme - Chromatique .

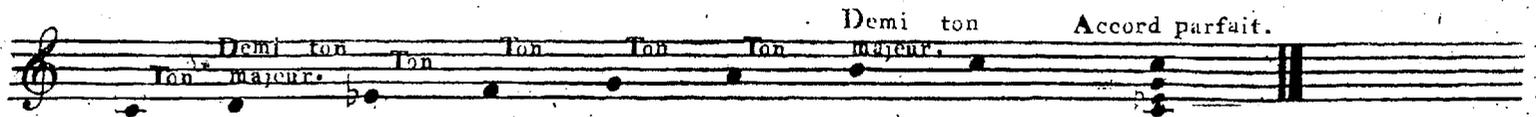


Cette Gamme se fait, si l'on veut, sans abandonner la CORDE-RE, en parcourant toutes les Divisions ou Câzes jusques et comprise la Douzième ; ce qui peut se pratiquer aussi sur les autres Cordes ; comme on peut le voir sur le Tableau général, page 15 .

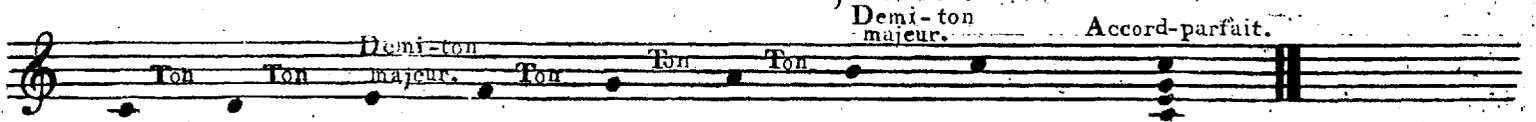
### Article 2. Des Gammes-Diatoniques mineures et majeures, en montant et en descendant .

Il y a deux sortes de Gammes-Diatoniques : la Mineure et la Majeure . La GAMME-DIATONIQUE diffère de la Chromatique, en ce que les Intervalles, entre les notes, sont d'un Ton ou d'un Demi-ton-majeur . Quelle soit mineure ou majeure, il n'y a jamais plus de cinq Tons et deux Demi-tons-majeurs, tant en montant qu'en descendant . Monter et descendre chromatiquement, c'est procéder par demi-tons-mineurs et majeurs . Diatoniquement, c'est par Tons et par Demi-tons-majeurs . La Gamme-diatonique-mineure ne diffère de la majeure, en montant, que dans la manière de placer le premier Demi-ton .

Gamme diatonique mineure en montant, modèle de toutes les Gammes mineures.

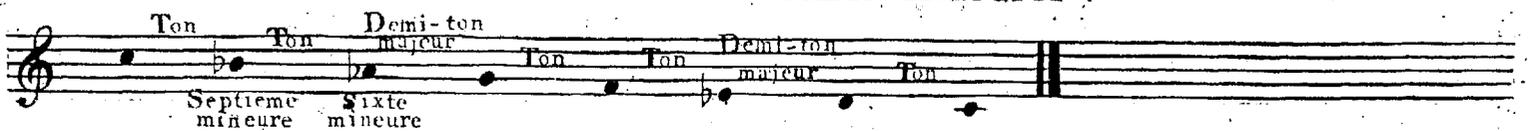


Gamme diatonique majeure en montant, modèle de toutes les Gammes majeures.

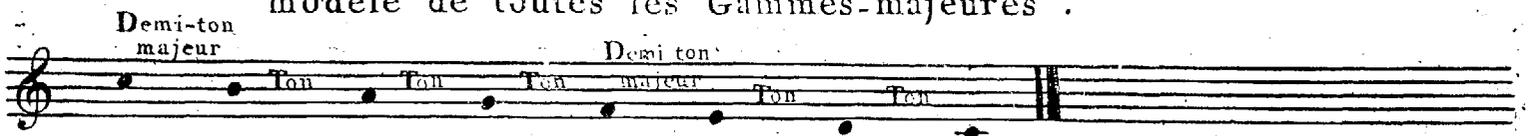


On a vu dans la Gamme diatonique mineure, qu'il y a un Demi-ton entre la seconde note et la troisième, et un Ton entre ces deux mêmes notes dans la Gamme diatonique majeure; ce qui en fait la différence.

Gamme diatonique mineure en descendant, modèle de toutes les Gammes mineures.



Gamme diatonique majeure en descendant, modèle de toutes les Gammes majeures.



On a vu dans la Gamme diatonique mineure, en descendant, que le SI et le LA sont bémols; que le Demi-ton est entre les troisième et quatrième notes, et que conséquemment la Septième et la Sixte sont mineures. Au lieu que dans la Gamme diatonique majeure, il est entre les première et seconde notes, et que par conséquent la Septième et la Sixte restent majeures comme en montant.

Article 3. Observation sur les Gammes.

Toutes les Gammes possibles, tant en commençant qu'en finissant par la Note fondamentale de chaque Ton, peuvent se faire à la Première Position en montant et en descendant; parce que les notes à vide en donnent toute facilité, et qu'il n'y a nul inconvénient de s'en servir. Mais sorti de là, c'est déranger l'ordre des Positions de prendre cette licence, qui peut devenir préjudiciable, puisque c'est pour apprendre à les connoître que j'ai fait des Gammes.

Article 4. Première Position.

En parcourant les cinq Cordes à cette Position, on peut faire dix Gammes différentes; savoir: Les Gammes diatoniques de LA-MINEUR, LA-MAJEUR, SI-BÉMOL-MINEUR, SI-BÉMOL-MAJEUR, SI-MINEUR, SI-MAJEUR, UT-MINEUR, UT-MAJEUR, UT-DIÈZE-MINEUR, et enfin UT-DIÈZE-MAJEUR.

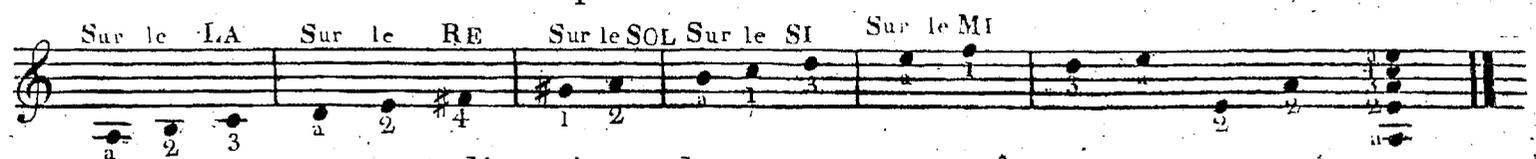
Observation sur les chiffres qui indiquent le doigter.

Si, sous les notes, j'ai eu soin de marquer le Doigter, c'est pour qu'on s'y conforme. Comme il est indiqué par abréviations, je crois nécessaire de les expliquer; c'est l'ordre que je suis dans tous mes ouvrages.

Nous avons une note à vide et quatre doigts à nous servir. Je n'ai donc pu faire usage que de la lettre (a) et des chiffres (1, 2, 3, 4). La lettre (a) désigne la note qui se fait à vide. Le (1) celle qui se fait du premier doigt. Le (2) celle qui se fait du second doigt. Le (3) celle qui se fait du troisième doigt et enfin le (4) celle qui se fait du quatrième doigt. Sous les notes écrites en Accord, je n'ai pu mettre ces chiffres perpendiculairement dessus ou dessous, parce que c'eût été inintelligible, il a donc fallu les mettre à côté.

Nota. Il n'y a qu'à la Première Position où, dans les Tons mineurs, on peut faire la Sixte majeure.

Gamme diatonique de LA-MINEUR. 1<sup>ère</sup> Gamme.



Gamme diatonique de LA-MAJEUR. 2<sup>ème</sup> Gamme.

3<sup>+</sup> Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de SI-BÉMOL-MINEUR. 3<sup>ème</sup> Gamme.

N<sup>o</sup>. Cet on est peu usité. Sur le SOL Sur le SI Sur le MI Barrez

Gamme-diatonique de SI-BÉMOL-MAJEUR. 4<sup>ème</sup> Gamme.

Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI Barrez

Gamme-diatonique de SI-MINEUR. 5<sup>ème</sup> Gamme.

Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de SI-MAJEUR. 6<sup>ème</sup> Gamme.

Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique d'UT-MINEUR. 7<sup>ème</sup> Gamme.

Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique d'UT-MAJEUR. 8<sup>ème</sup> Gamme.

Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique d'UT-DIÈZE-MINEUR. 9<sup>ème</sup> Gamme.

Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique d'UT-DIÈZE-MAJEUR. 10<sup>ème</sup> Gamme.

Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI Barrez

Gamme-diatonique de RE-MINEUR. 1<sup>ère</sup> Gamme.

En abandonnant la CORDE LA, et en parcourant les quatre autres, on peut faire dix Gammes différentes tant mineures que majeures, savoir: en RE-MINEUR, RE-MAJEUR, RE-DIÈZE-MINEUR, MI-MINEUR, MI-BÉMOL-MAJEUR, MI-MAJEUR, FA-MINEUR, FA-MAJEUR, FA-DIÈZE-MINEUR, et enfin en FA-DIÈZE-MAJEUR.

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de RE-MAJEUR. 2<sup>ème</sup> Gamme.

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de RE-DIÈZE-MINEUR. 3<sup>ème</sup> Gamme.

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de RE-DIÈZE-MAJEUR. 4<sup>ème</sup> Gamme.

Gamme-diatonique de MI-MINEUR . 4<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de MI-BÉMOL-MAJEUR . 5<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de MI-MAJEUR . 6<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de FA-MINEUR . 7<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de FA-MAJEUR . 8<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de FA-DIÈZE-MINEUR . 9<sup>ème</sup> Gamme .

N<sup>o</sup> Cet on n'est point usité ou peu. Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de FA-DIÈZE-MAJEUR . 10<sup>ème</sup> Gamme .

N<sup>o</sup> Cet on n'est point usité. Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

En abandonnant les deux Cordes LA et RE, et en parcourant les trois autres on peut faire seulement deux Gammes, savoir : la Gamme-diatonique de SOL-MAJEUR, et celle de LA-BÉMOL-MAJEUR .

Gamme-diatonique de SOL-MAJEUR . 1<sup>ère</sup> Gamme .

Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme-diatonique de LA-BÉMOL-MAJEUR . 2<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Il n'est pas possible de faire des Gammes sur deux Cordes, à moins de changer de Position .

Article 5. Seconde Position. Observation .

A partir de la SECONDE POSITION, jusques et comprise la dixième, on ne peut faire à chacune que Six Gammes différentes, dont deux Diatoniques-relatives, en parcourant les cinq Cordes; deux Diatoniques-relatives, en parcourant quatre Cordes; et deux Diatoniques-non-relatives, en parcourant trois Cordes .

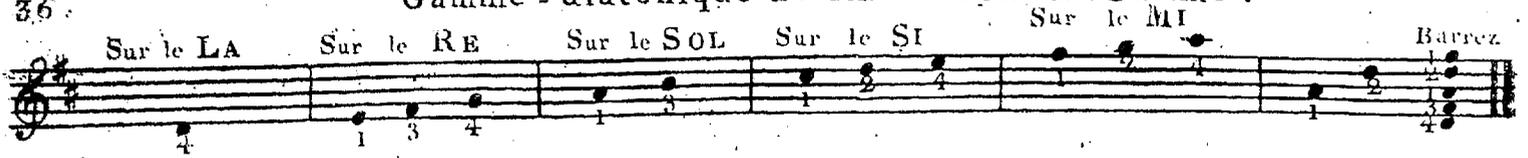
Comme je n'ai pas voulu déroger au principe que j'ai motivé dans mes observations sur les Gammes page 33; on ne sera point étonné que, dans les Gammes-diatoniques-mineures, qui se font en parcourant les cinq Cordes, la Sixte-majeure soit remplacée par une Sixte-mineure; puisque cette première ne se trouve pas sous les doigts .

Les deux Gammes-diatoniques-relatives qui se font en parcourant les cinq Cordes sont : celles de SI-MINEUR, et de RE-MAJEUR .

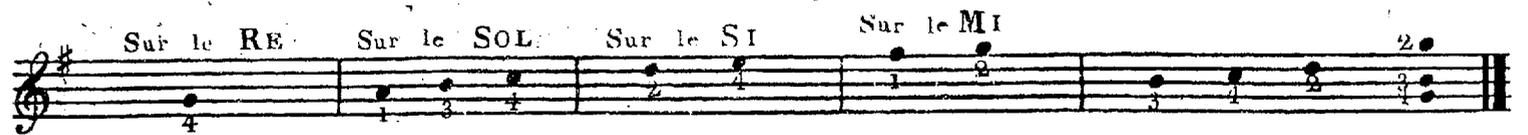
Gamme-diatonique de SI-MINEUR . 1<sup>ère</sup> Gamme .

Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme diatonique de RE-MAJEUR . 2<sup>ème</sup> Gamme .

Gamme - diatonique de RE-MAJEUR . 2<sup>e</sup> Gamme .

Les deux Gammes-diatoniques-relatives, qui se font en abandonnant la Corde LA, et en parcourant les quatre autres, sont celles de MI-MINEUR avec la Sixte-majeure, et de SOL-MAJEUR.

Gamme-diatonique de MI-MINEUR . 3<sup>e</sup> Gamme .Gamme-diatonique de SOL-MAJEUR . 4<sup>e</sup> Gamme .

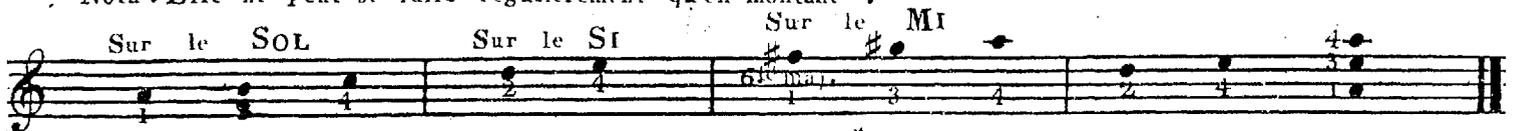
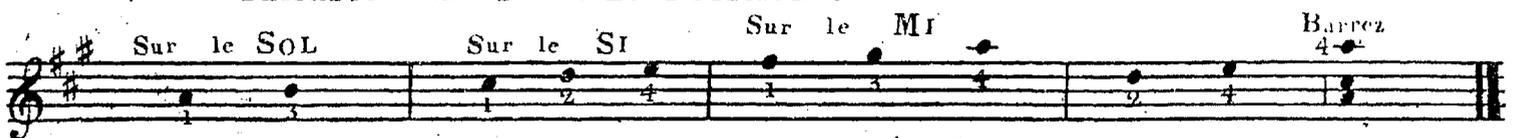
## OBSERVATION .

Si à ce dernier Accord, SOL, SI, SOL, je n'ai point mis de RE, c'est qu'on seroit obligé de le faire avec le premier doigt. Alors le doigter seroit mauvais, et la main désagréablement placée. L'Accord de SOL, SI, RE SOL, ne doit se faire qu'à la troisième Position, et toujours en barrant. VOYEZ LE TABLEAU, PAGE 60. On trouvera le même inconvénient aux quatrièmes Gammes de toutes les autres Positions.

Les deux Gammes-diatoniques-non-relatives qui se font, en abandonnant les deux Cordes LA et RE, et en parcourant les trois autres, sont celles de LA-MINEUR, et de LA-MAJEUR.

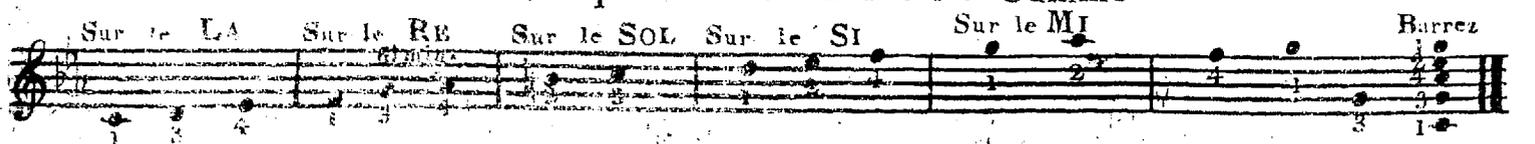
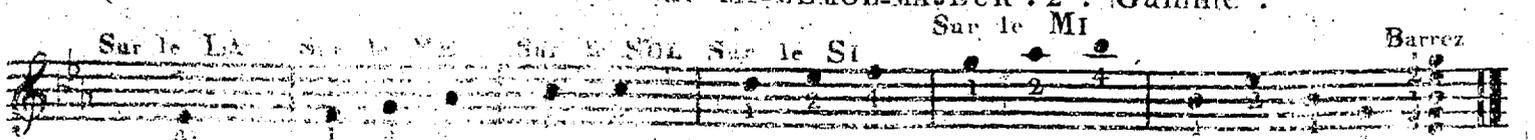
Gamme-diatonique de LA-MINEUR . 5<sup>e</sup> Gamme .

Nota. Elle ne peut se faire régulièrement qu'en montant.

Gamme-diatonique de LA-MAJEUR . 6<sup>e</sup> et dernière Gamme, faisable à la Seconde Position .

## Article 6 . Troisième Position .

Les deux Gammes-diatoniques-relatives, qui se font en parcourant les cinq Cordes, à la TROISIÈME POSITION, sont celles d'UT-MINEUR, et de MI-BÉMOL-MAJEUR.

Gamme-diatonique d'UT-MINEUR . 1<sup>ere</sup> Gamme .Gamme-diatonique de MI-BÉMOL-MAJEUR . 2<sup>e</sup> Gamme .

Les deux Gammes - diatoniques-relatives qui se font en laissant la Corde LA, et en parcourant les quatre autres, sont celles de FA-MINEUR et de LA-BÉMOL-MAJEUR .

Gamme - diatonique de FA - MINEUR . 3<sup>ème</sup> Gamme .

Musical notation for the 3rd scale (F minor) in treble clef with one flat. Notes: RE, SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3-4, 1-3-4, 6<sup>te</sup> min. 3-4, 1-2, 3-4, 2-4, 3-4.

Gamme - diatonique de LA - BÉMOL - MAJEUR . 4<sup>ème</sup> Gamme .

Nota. Ce Ton est peu usité.

Musical notation for the 4th scale (A-flat major) in treble clef with two flats. Notes: RE, SOL, SI, MI. Fingerings: 4, 1-3-4, 2-4, 1-2, 3-4, 2-4, 3-4.

Les deux Gammes - diatoniques-non-relatives qui se font en abandonnant les deux Cordes LA et RE, et en parcourant les trois autres, sont celles de SI-BÉMOL MINEUR, et de SI-BÉMOL-MAJEUR.

Gamme - diatonique de SI-BÉMOL-MINEUR . 5<sup>ème</sup> Gamme .

Nota. Elle ne peut se faire en descendant; et le Ton n'en est point usité .

Musical notation for the 5th scale (B-flat minor) in treble clef with two flats. Notes: SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3-4, 2-4, 6<sup>te</sup> min. 3-4, 1-2, 3-4, 1-2, 3-4.

Gamme - diatonique de SI-BÉMOL-MAJEUR . 6<sup>ème</sup> Gamme, et dernière, faisable à la Troisième Position .

Musical notation for the 6th scale (B-flat major) in treble clef with two flats. Notes: SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3, 1-2-4, 1-3-4, 2-4, 1-2, 3-4, 1-2, 3-4.

Article 7 . Quatrième Position .

Les deux Gammes - diatoniques-relatives que l'on peut faire à cette Position en parcourant les cinq Cordes, sont celles d'UT-DIÈZE-MINEUR et de MI-MAJEUR .

Gamme diatonique d'UT-DIÈZE-MINEUR . 1<sup>ère</sup> Gamme .

Nota. Ce Ton est peu usité .

Musical notation for the 1st scale (E minor) in treble clef with one sharp. Notes: LA, RE, SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3-4, 1-3-4, 6<sup>te</sup> min. 2-3, 1-2-4, 1-2, 4-1, 3-4, 3-1.

Gamme - diatonique de MI-MAJEUR . 2<sup>ème</sup> Gamme .

Musical notation for the 2nd scale (E major) in treble clef with two sharps. Notes: LA, RE, SOL, SI, MI. Fingerings: 4, 1-3-4, 1-4, 1-2-4, 1-2-4, 1-2-4, 1-3-4, 1-2, 3-4.

Les deux Gammes - diatoniques-relatives que l'on peut faire en laissant la Corde LA, et en parcourant les quatre autres, sont celles de FA-DIÈZE-MINEUR avec la Sixte-majeure, et de LA-MAJEUR .

Gamme diatonique de FA-DIÈZE-MINEUR . 3<sup>ème</sup> Gamme .

Nota. Ce Ton est peu usité .

Musical notation for the 3rd scale (F# minor) in treble clef with two sharps. Notes: RE, SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3-4, 1-3-4, 6<sup>te</sup> min. 3-4, 1-2, 4, 1-2, 3-4, 1-2, 3-4.

Gamme - diatonique de LA-MAJEUR 4<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Les deux Gammes - diatoniques non relatives que l'on peut faire en abandonnant les deux Cordes LA et RE, sont celles de SI-MINEUR, et de SI MAJEUR .

Gamme - diatonique de SI-MINEUR. 5<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme - diatonique de SI-MAJEUR. 6<sup>ème</sup> et dernière Gamme faisable à la quatrième Position .

Nota . Ce Ton est peu usité .

Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Article 8 . Cinquième Position .

Les deux Gammes - diatoniques - relatives que l'on peut faire à cette Position en parcourant les cinq Cordes, sont celles de RE-MINEUR, et de FA-MAJEUR .

Gamme - diatonique de RE-MINEUR. 1<sup>ère</sup> Gamme .

Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme diatonique de FA-MAJEUR. 2<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le LA Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Les deux Gammes - diatoniques - relatives que l'on peut faire en laissant la Corde LA, et en parcourant les quatre autres, sont celles de SOL-MINEUR, et de SI-b-MAJEUR .

Gamme - diatonique de SOL-MINEUR. 3<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Gamme - diatonique de SI-b-MAJEUR. 4<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le RE Sur le SOL Sur le SI Sur le MI

Les deux Gammes - diatoniques - non-relatives qui se font en abandonnant les deux Cordes LA et RE, sont celles d'UT-MINEUR, et d'UT-MAJEUR .

Gamme - diatonique d'UT-MINEUR. 5<sup>ème</sup> Gamme .

Nota . Elle ne peut pas se faire en descendant .

Sur le MI

Gamme diatonique d'UT-MAJEUR 6<sup>ème</sup> et dernière

Gamme faisable à la cinquième Position .

Sur le MI

## Article 9 . Sixième Position .

Les deux Gammes-diatoniques-relatives que l'on peut faire à cette Position, en parcourant les cinq Cordes, sont celles de RE-DIÈZE-MINEUR, et de FA-DIÈZE-MAJEUR.

### Gamme diatonique de RE-DIÈZE-MINEUR. 1<sup>re</sup> Gamme.

Nota. Ce Ton n'est point usité.

### Gamme diatonique de FA-DIÈZE-MAJEUR. 2<sup>me</sup> Gamme.

Nota. Ce Ton est peu usité.

Les deux Gammes-diatoniques-relatives que l'on peut faire, en laissant la Corde LA, et en parcourant les quatre autres, sont celles de SOL-DIÈZE-MINEUR, et de SI-MAJEUR.

### Gamme diatonique de SOL-DIÈZE-MINEUR. 3<sup>me</sup> Gamme.

Nota. Ce Ton n'est point usité.

### Gamme diatonique de SI-MAJEUR. 4<sup>me</sup> Gamme.

Nota. Ce Ton est peu usité.

Les deux Gammes-diatoniques-non-relatives que l'on peut faire, en abandonnant les deux Cordes LA et RE, sont celles d'UT-DIÈZE-MINEUR, et d'UT-DIÈZE-MAJEUR.

### Gamme diatonique d'UT-DIÈZE-MINEUR. 5<sup>me</sup> Gamme.

Nota. Elle ne peut pas se faire en descendant, et le Ton en est peu usité.

### Gamme diatonique d'UT-DIÈZE-MAJEUR. 6<sup>me</sup> et dernière Gamme, faisable à la Sixième Position.

Nota. Ce Ton n'est point usité.

## Article 10 . Septième Position .

Les deux Gammes-diatoniques-relatives que l'on peut faire à la Septième Position, en parcourant les cinq Cordes, sont celles de MI-MINEUR, et de SOL-MAJEUR.

### Gamme diatonique de MI-MINEUR. 1<sup>re</sup> Gamme.

### Gamme diatonique de SOL-MAJEUR. 2<sup>me</sup> Gamme.

Les deux Gammes diatoniques relatives, que l'on peut faire, en laissant la Corde LA, et en parcourant les quatre autres sont celles de LA-MINEUR et d'UT-MAJEUR.

Gamme-diatonique de LA-MINEUR. 3<sup>ème</sup> Gamme.

Musical notation for the 3rd scale: LA-MINEUR. Notes: RE, SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3, 1-3, 1-3, 1-3. Includes fret numbers and a bar line.

Gamme-diatonique d'UT-MAJEUR. 4<sup>ème</sup> Gamme.

Musical notation for the 4th scale: UT-MAJEUR. Notes: RE, SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3, 1-3, 1-3, 1-3. Includes fret numbers and a bar line.

Les deux Gammes-diatoniques-non-relatives, que l'on peut faire, en abandonnant les deux Cordes LA et RE, sont celles de RE-MINEUR, et de RE-MAJEUR.

Gamme-diatonique de RE-MINEUR. 5<sup>ème</sup> Gamme.

Nota. Elle ne peut pas se faire en descendant.

Musical notation for the 5th scale: RE-MINEUR. Notes: SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3, 1-3, 1-3. Includes fret numbers and a bar line.

Gamme-diatonique de RE-MAJEUR. 6<sup>ème</sup> Gamme et dernière, faisable à la Septième Position.

Musical notation for the 6th scale: RE-MAJEUR. Notes: SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3, 1-3, 1-3. Includes fret numbers and a bar line.

Article II. Huitième Position.

Les deux Gammes-diatoniques-relatives, que l'on peut faire à cette Position, en parcourant les cinq Cordes, sont celles de FA-MINEUR, et de LA-BÉMOL-MAJEUR.

Gamme-diatonique de FA-MINEUR. 1<sup>ère</sup> Gamme.

Nota. Ce Ton est peu usité.

Musical notation for the 1st scale: FA-MINEUR. Notes: LA, RE, SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3, 1-3, 1-3, 1-3. Includes fret numbers and a bar line.

Gamme-diatonique de LA-BÉMOL-MAJEUR. 2<sup>ème</sup> Gamme.

Nota. Ce Ton n'est point usité.

Musical notation for the 2nd scale: LA-BÉMOL-MAJEUR. Notes: LA, RE, SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3, 1-3, 1-3, 1-3. Includes fret numbers and a bar line.

Les deux Gammes-diatoniques-relatives, que l'on peut faire, en laissant la Corde LA, et en parcourant les quatre autres, sont celles de SI-BÉMOL-MINEUR et de RE-BÉMOL-MAJEUR.

Gamme-diatonique de SI-BÉMOL-MINEUR. 3<sup>ème</sup> Gamme.

Nota. Ce Ton n'est point usité.

Musical notation for the 3rd scale: SI-BÉMOL-MINEUR. Notes: SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3, 1-3, 1-3. Includes fret numbers and a bar line.

Gamme-diatonique de RE-BÉMOL-MAJEUR. 4<sup>ème</sup> Gamme.

Nota. Ce Ton n'est point usité.

Musical notation for the 4th scale: RE-BÉMOL-MAJEUR. Notes: RE, SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3, 1-3, 1-3, 1-3. Includes fret numbers and a bar line.

Les deux Gammes-diatoniques-non-relatives, que l'on peut faire, en abandonnant les deux Cordes LA et RE, sont celles de MI-BÉMOL-MINEUR et de MI-BÉMOL-MAJEUR.

Gamme-diatonique de MI-BÉMOL-MINEUR. 5<sup>ème</sup> Gamme.

Nota. Elle ne peut se faire qu'en montant, et le Ton n'en est point usité.

Musical notation for the 5th scale: MI-BÉMOL-MINEUR. Notes: SOL, SI, MI. Fingerings: 1-3, 1-3, 1-3. Includes fret numbers and a bar line.

Gamme - diatonique de MI-BÉMOL-MAJEUR . 6<sup>ème</sup> et dernière  
 Gamme, faisable à la Huitième Position.

Sur le SOL. Sur le SI. Sur le MI. Barrez 4.

Article 12. Neuvième Position.

Les deux Gammes - diatoniques - relatives que l'on peut faire à cette Position, en parcourant les cinq Cordes, sont celles de FA-DIEZE-MINEUR, et de LA-MAJEUR.

Gamme - diatonique de FA-DIEZE-MINEUR . 1<sup>ère</sup> Gamme .

Nota. Ce Ton. est peu usité.

Sur le LA. Sur le RE. Sur le SOL. Sur le SI. Sur le MI. Barrez 4.

Gamme - diatonique de LA-MAJEUR 2<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le LA. Sur le RE. Sur le SOL. Sur le SI. Sur le MI. Barrez 4.

Les deux Gammes - diatoniques - relatives que l'on peut faire, en laissant la Corde LA, et en parcourant les quatre autres, sont celles de SI-MINEUR, et de RE-MAJEUR .

Gamme - diatonique de SI-MINEUR . 3<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le RE. Sur le SOL. Sur le SI. Sur le MI. Barrez 4.

Gamme - diatonique de RE-MAJEUR . 4<sup>ème</sup> Gamme .

Sur le RE. Sur le SOL. Sur le SI. Sur le MI. Barrez 4.

Les deux Gammes - diatoniques - non-relatives que l'on peut faire en abandonnant les deux Cordes LA et RE, et en parcourant les trois autres, sont celles de MI-MINEUR, et de MI-MAJEUR .

Gamme - diatonique de MI-MINEUR . 5<sup>ème</sup> Gamme .

Nota. Elle ne peut se faire qu'en montant.

Sur le SOL. Sur le SI. Sur le MI. Barrez 4.

Gamme - diatonique de MI-MAJEUR . 6<sup>ème</sup> et dernière Gamme  
 faisable à la Neuvième Position.

Sur le SOL. Sur le SI. Sur le MI. Barrez 4.

Article 13. Dixième et dernière Position .

Les deux Gammes - diatoniques - relatives qui peuvent se faire à la DIXIÈME POSITION, en parcourant les cinq Cordes, sont celles de SOL-MINEUR, et de SI BÉMOL-MAJEUR .

Gamme - diatonique de SOL-MINEUR . 1<sup>ère</sup> Gamme .

Sur le LA. Sur le RE. Sur le SOL. Sur le SI. Sur le MI. Barrez 4.

Gamme - diatonique de SI-BÉMOL-MAJEUR. 2<sup>ème</sup> Gamme. Barrez

Les deux Gammes - diatoniques - relatives que l'on peut faire, en laissant la Corde LA, et en parcourant les quatre autres, sont celles d'UT-MINEUR, et de MI-BÉMOL-MAJEUR.

Gamme - diatonique d'UT-MINEUR. 3<sup>ème</sup> Gamme.Gamme - diatonique de MI-BÉMOL-MAJEUR. 4<sup>ème</sup> Gamme.

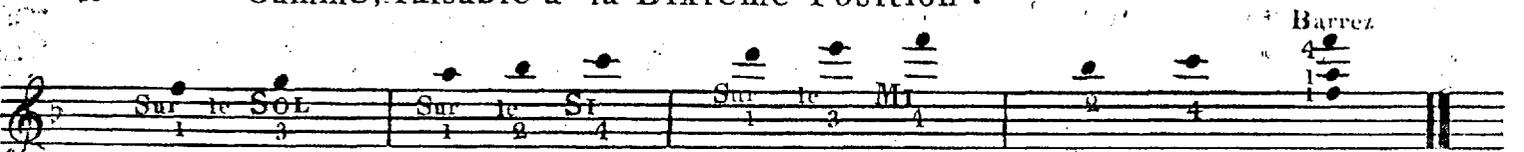
Les deux Gammes - diatoniques - non-relatives, que l'on peut faire, en abandonnant les deux Cordes LA et RE, sont celles de FA-MINEUR, et de FA-MAJEUR.

Gamme - diatonique de FA-MINEUR. 5<sup>ème</sup> Gamme.

Nota. Elle ne peut se faire qu'en montant.

Gamme - diatonique de Fa-MAJEUR. 6<sup>ème</sup> et dernière

Gamme, faisable à la Dixième Position.



Il résulte de cette combinaison que l'on peut faire Soixante-seize Gammes - diatoniques, tant Mineures que Majeures, en commençant par la Note-fondamentale de chaque Ton, savoir: vingt-deux à la Première Position, et six à chacune des autres. VOYEZ LE TABLEAU SUIVANT.

## Observation sur le terme DÉMANCHER.

J'entends plusieurs personnes se servir du terme de DÉMANCHER, quand on se promène sur le manche de la Guitare. Cette expression est impropre; tant qu'on abandonne par le manche on ne démanche jamais. Et il est certain qu'on ne démanche pas sur la Guitare, par ce que, passé la douzième touche, on ne trouve plus que des sons imparfaits, que, par cette raison, on ne pratique point. Se promener sur le manche n'est donc pas démancher, mais parcourir le manche, ou passer d'une Position à une autre. On démanche sur le Violon, sur la Basse, &c; par ce que effectivement on abandonne le manche pour parcourir la touche; mais non sur la Guitare.

TABLEAU ou l'on voit d'un coup d'œil les Soixante-seize Accords qui terminent les Soixante-seize Gammes-Diatoniques, tant mineures que majeures, qui se font aux dix Positions .

PREMIÈRE POSITION .

Sur cinq Cordes, DIX ACCORDS .

La - min.    La - maj.    Si - b - min.    Si - maj.    Si - min.    Si - maj.  
 Si - maj.    Ut - min.    Ut - maj.    Ut - b - min.    Ut - # - maj.

Sur quatre Cordes DIX ACCORDS .

Re - min.    Re - maj.    Re - # - min.    Mi - b - maj.    Mi - min.    Mi - maj.  
 Mi - maj.    Fa - min.    Fa - maj.    Fa - # - min.    Fa - # - maj.

Sur trois Cordes, DEUX ACCORDS .

Sol - maj.    La - b - maj.

A chacune des autres POSITIONS, 6 ACCORDS; dont 2 sur cinq Cordes; 2 sur quatre Cordes; et enfin 2 sur trois

	TONS RELATIFS. Sur cinq Cordes .		TONS RELATIFS. Sur quatre Cordes .		TONS RELATIFS. Sur trois Cordes .		
seconde -	Si - min.	Re - maj.	Mi - min.	Sol - maj.	La - min.	La - maj.	Position.
Troisième -	Ut - min.	Mi - b - maj.	Fa - min.	La - b - maj.	Si - b - min.	Si - b - maj.	Position.
Quatrième -	Ut - # - min.	Mi - maj.	Fa - min.	La - maj.	Si - min.	Si - maj.	Position.
Cinquième -	Re - min.	Fa - maj.	Sol - min.	Si - b - maj.	Ut - min.	Ut - maj.	Position.
sixième -	Re - # - min.	Fa - # - maj.	Sol - # - min.	Si - maj.	Ut - # - min.	Ut - # - maj.	Position.
septième -	Mi - min.	Sol - maj.	La - min.	Ut - maj.	Re - min.	Re - maj.	Position.
Huitième -	Fa - min.	La - b - maj.	Si - b - min.	Re - b - maj.	Mi - b - min.	Mi - b - maj.	Position.
Neuvième -	Fa - # - min.	La - maj.	Si - min.	Re - maj.	Mi - min.	Mi - maj.	Position.
Dixième -	Sol - min.	Si - b - maj.	Ut - min.	Mi - b - maj.	Fa - min.	Fa - maj.	Position.

## CHAPITRE NEUVIÈME .

### Article I . De la Demi-Position .

La **DEMI-POSITION**, ou Position mixte, est celle où le second doigt, monté à la première Cête, ce qu'il ne peut, et ne doit faire que sur les Cordes, MI, ou SI, ou SOL, oblige, en même tems, l'index à occuper la pareille Cête sur une autre corde, ce qu'à son tour il ne peut, et ne doit faire que sur celles de SOL, ou de RE, ou de LA. Je crois que l'on pourrait l'appeller encore, Position du Sillet . Exemple .

Demi-position ..... 1<sup>ere</sup> pos .

Barrez . 1 ..... Débarrez . a ..... Barrez . . .

1<sup>ere</sup> position ..... Demi-position ..... 1<sup>ere</sup> pos . ..... Demi-pos. 1<sup>ere</sup> pos

### Article 2 . Des Extensions .

Quand on est obligé d'avancer un doigt au-delà de la Cête qu'il est sensé occuper, d'après la Position que l'on tient, c'est une **EXTENSION** . Le petit doigt fait plus souvent cette opération que les autres .

3<sup>e</sup> pos. ..... Extension du petit doigt. .... 5<sup>e</sup> pos. .... Extension des troisième et quatrième doigts. .... Barrez - 1 - 1 ..... Extension du second doigt. .... 1<sup>ere</sup> pos. ....

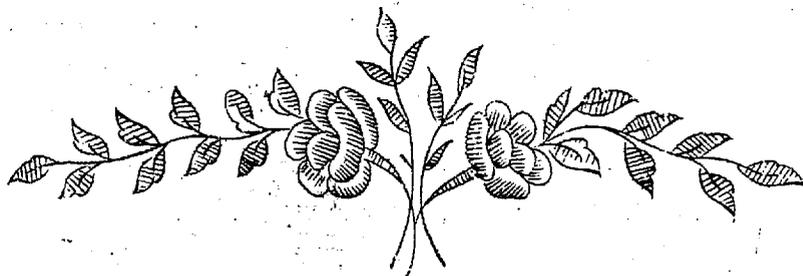
## CHAPITRE DIXIÈME .

### Article I . Des Gammes et Cadences harmoniques dans les Tons mineurs et majeurs les plus usités sur la Guitare .

On appelle **Gammes-harmoniques** celles qui produisent de l'Harmonie . Elles sont d'autant plus essentielles à travailler, qu'elles fortifient dans la Musique et dans la connoissance du Manche, dont elles réunissent toutes les difficultés des Positions . Les principales notes en sont blanches pour les rendre plus sensibles . A la fin de chacune est une **CADENCE**, dont il y a de quatre espèces dans l'Harmonie, savoir : la **PARFAITE** , la **ROMPUE** , l'**IRREGULIERE** et l'**INTERROMPUE** . Traiter ce sujet n'étant pas absolument de mon ressort, je ne parlerai ici que de la **CADENCE PARFAITE** ou **Finale**, la seule que j'ai employée, comme la plus Simple, et la plus usitée . C'est celle dont l'avant dernière note qui termine le morceau de Musique, monte de Quarte ou descend de Quinte sur la Note-finale ou **Tonique** . Exemple .

Cadence. .... Cadence. ....

Quarte. .... Quinte. ....



# GAMMES HARMONIQUES. TONS MINEURS.



En La-Mineur.

En Si-Mineur.

En Ut-Mineur.

En Re-Mineur.

En Mi-Mineur.

En FA Mineur. *Barrez 12 mesures*  
 1<sup>re</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos. 10<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos.

*Deb. Barrez* 6<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. *Cadence.*

En SOL Mineur. *Barrez 12 mesures.*  
 3<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos. 10<sup>e</sup> pos.

*Deb. Barrez* 8<sup>e</sup> pos. 10<sup>e</sup> pos. 9<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. *Cadence.*  
 5<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos.

GAMMES HARMONIQUES. TONS MAJEURS.



En LA-Majeur. *Barrez* 2<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos.

1<sup>re</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos.

En SI b Majeur. *Barrez jusqu'à la fin* 3<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos.

5<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. *Cadence.*

En UT-Majeur. *Barrez* 3<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos.

7<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. *Cadence.*  
 3<sup>e</sup> pos.

En Ré-Majeur. Barrez 9 mesures. 3<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos.

Débarrez Barrez Cadence. 3<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 1<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos.

En Mi-Majeur. Barrez 10 mesures. 4<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 9<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos.

Débarrez Barrez jusqu'à la fin. Cadence. 5<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos.

En Fa-Majeur. Barrez 10 mesures. 5<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos.

Débarrez Barrez jusqu'à la fin Cadence. 6<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 1<sup>e</sup> pos.

En Sol-Majeur. Barrez 10 mesures. 7<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos. 10<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos. 10<sup>e</sup> pos.

Débarrez Bar. Cadence. 8<sup>e</sup> pos. 10<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 1<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. 1<sup>e</sup> pos.

## CHAPITRE ONZIÈME.

### Article I. Des Abréviations, et signes dont on se sert dans la Musique.

C'est pour gagner du tems et soulager les yeux qu'on a imaginé les ABBREVIATIONS. Il y en a de plusieurs manières. Celle des croches se marque par une BARRE-SIMPLE; EX. A: ce qui veut dire qu'on répète ce qu'on vient de faire autant de fois qu'il y a de Barrés. Celle des Doubles-croches, qu'on appelle DOUBLET, se marque par deux BARRES. EX. B. Celle des Triples-croches, qu'on appelle TRIPLET, se marque par trois BARRES. EX. C.

Jé me suis permis cependant de retrancher, dans ma Musique, les Doublet et les Triplets qui, sans blâmer pourtant ceux qui s'en servent, ne font, selon moi, que noircir le papier. LA BARRE-SIMPLE est celle que j'ai uniquement adoptée.

EX. A. EX. B. EX. C. Barre-simple.

Il en est d'autres qui, quoique fort usités, ont une signification différente, et que l'on ne peut retrancher, parce qu'ils déterminent le nombre de la note. Elles-ci se mettent sous les notes; savoir: La **SIMPLE BARRE** sous la Ronde. **EX. D**, qui signifie l'exécution de huit croches au lieu de la Ronde. Le **DOUBLET EX. E**, qui signifie seize Doubles-croches au lieu de la Ronde, et enfin le **TRIPLET EX. F**, qui signifie trente deux Triples-croches au lieu de la Ronde.

EX. D
EX. E
EX. F

Simple barre.
Doublet.
Triplet.

La Blanche barrée simplement **EX. G**, Signifie quatre Croches au lieu d'une Blanche. Barrée avec un **DOUBLET**, huit Doubles-croches au lieu d'une Blanche. **EX. H**. Barrée avec un **TRIPLET**, seize triples croches au lieu d'une Blanche. **EX. J**.

EX. G.
EX. H.
EX. J.

Barre simple.
Doublet.
Triplet.

La Noire avec une Barre-simple. **EX. K**, Signifie deux Croches au lieu d'une Noire. Avec un **Doublet** **EX. L**, quatre doubles-croches au lieu d'une Noire. Avec un **Triplet** **EX. M**, huit triples-croches au lieu d'une Noire.

EX. K.
EX. L.
EX. M.

Barre simple.
Doublet.
Triplet.

Les Croches écrites de cette manière; **EX. N**, indiquent quatre Doubles-croches au lieu de deux Croches. Ecrites de celle-ci. **EX. O**, huit triples-croches au lieu de deux Croches. Les Doubles-croches écrites de même. **EX. P**, indiquent quatre Triples-croches au lieu de deux Doubles.

EX. N.
EX. O.
EX. P.

### Article 2. Des Reprises.

Toute partie d'un air qui se répète deux fois et qui n'est écrite qu'une fois, s'appelle **REPRISE**. Mais c'est surtout pour éviter d'écrire deux fois la même chose qu'on a imaginé des signes de Reprises. De sorte qu'une **Pièce** de musique peut avoir un commencement et deux fins; ou deux commencemens et une fin; ou deux commencemens et deux fins. Ce sont les **POINTS** que l'on met à côté de deux barres perpendiculaires qui en décident. **Exemple.**

Ce signe indique
Ce lui-ci
Ce lui-ci
Ce lui-ci

1 Commencement et deux fins.
2 Commencemens et une fin.
deux commencemens et deux fins.
qu'il faut aller de suite.

### Article 3. du Renvoi.

Tout Morceau de musique dont la fin est le même chant que le commencement, se nomme **Rondeau**. Au lieu de récrire ce chant à la fin, on met un **Signe**, fait ainsi  $\text{♩}$  que l'on appelle **RENVOI**; qui fait retourner au commencement, où à une note près de la quelle en est un pareil. On écrit alors **FIN** à l'endroit où finit le **Rondeau**; ce qui est ordinairement au premier **Couplet**. Quelquefois on se sert du mot **DACAPO**, qui veut dire: recommencez. **Exemple.**

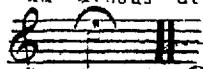
Rondeau.
Couplet
Guidon

Renvoi. Dacapo.

### Article 4. Du Guidon.

La petite marque, faite ainsi (w), qui se voit à la fin du Rondeau précédent, s'appelle **GUIDON**, et indique que la note par laquelle il faut recommencer, est un **UT**. C'est pourquoi il est posé sur le Degré de l'**UT**. Quoique l'on s'en serve pour l'ordinaire à la fin de chaque ligne pour indiquer la note qui commence l'autre, il est cependant beaucoup de personnes qui le retranchent.

### Article 5. Du Point-d'orgue.

Le **POINT-D'ORGUE** se fait sur une note au dessus de laquelle est une Couronne ou espèce de **C** renversé avec un point dans le milieu. **EX.**  Il indique un repos sur lequel on reste aussi longtemps que l'on veut. On y fait entendre ordinairement un Caprice, que l'on nomme aussi **POINT-D'ORGUE**, ou en Italien **CADENZA**. Il est exécuté par la Partie récitante qui, pendant ce tems, force les autres à se taire. Ce **POINT-D'ORGUE** est presque toujours placé à la fin d'un Morceau de musique, soit Concerto, soit Rondeau, &c. &c. Il se fait sur une Dominante-tonique ou sur une Tonique. On y peut, à volonté, passer par toutes les modulations possibles, pourvu que l'on revienne au Ton duquel on est sorti en le commençant.

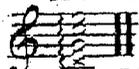
Il est encore une autre espèce de **POINT D'ORGUE**, dont le **CHEVALIER GLUCK** s'est si ingénieusement, et si fréquemment servi dans ses ouvrages; mais celui-ci, qui est une des plus éloquents figures de la Musique sentimentale et persuasive, tient au prestige, et ne peut être bien employé que par le génie.

### Article 6. De l'Accolade.

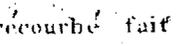
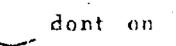
L'**ACCOLADE** est un trait-perpendiculaire, tiré à la marge d'une partition, et qui enveloppe toutes les Parties qui doivent être exécutées ensemble. De sorte que tout ce qui est compris sous une **ACCOLADE**, ne forme qu'une seule ligne. Quand c'est un Duo, l'**ACCOLADE** renferme deux Parties. Quand c'est un Trio, trois Parties. Quand c'est un Quatuor, quatre Parties; &c. &c. **Exemple.**



### Article 7. Du Trait festonné.

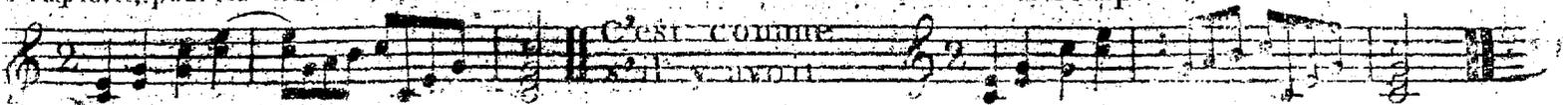
LE **TRAIT PERPENDICULAIRE ET FESTONNÉ** placé quelquefois avant et près d'un Accord, **EX.**  indique que les notes de cet Accord, au lieu d'être plaquées, doivent en être battus ou arpégés rapidement, et avec grâce; ce qui convient à un Accompagnement dont le mouvement est lent.

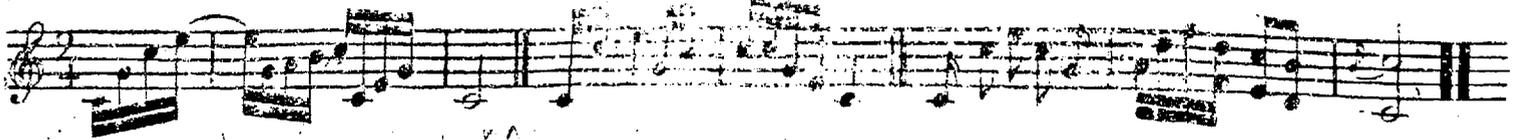
### Article 8. De la Liaison.

Le Trait-récourbé fait ainsi  ou  dont on couvre les notes qui doivent être liés ensemble, s'appelle **LIAISON**. VOYEZ LA PAGE 61, OU CECI EST PLUS AMPLEMENT EXPLIQUÉ, ET L'ARTICLE SUIVANT.

### Article 9. De la Syncope.

Le mot **SYNCOPE** vient du Grec, et signifie **RETRANCHÉMENT**. Quoique souvent elle se marque comme la **LIAISON**, il faut, bien se garder de les confondre. La **LIAISON** couvre deux, trois, quatre notes, et plus, posées sur des Degrés différens. Au lieu que la **SYNCOPE** n'en couvre jamais que deux, qui sont sur le même Degré. Elle signifie que des deux notes qu'elle couvre, il ne faut attaquer que la première, dont on fait durer le Son aussi longtemps qu'il est nécessaire pour remplir la valeur de celle qui ne doit pas être attaquée. La **SYNCOPE** ne s'emploie, pour la Guitare, que sur des notes dont la valeur est petite. **Exemple.**





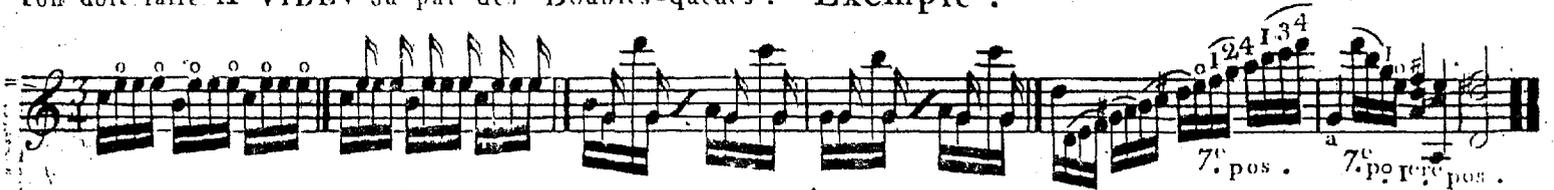
### Article 10 . Des Trois pour Deux, ou Six pour Quatre .

On emploie souvent dans la musique de Guitare, surtout dans les accompagnemens, Trois Croches, ou Trois Doubles Croches pour la valeur de Deux; et Six pour Quatre; ce qui est ordinairement désigné par un 3, ou un 6 que l'on met sur une des notes dont la valeur est diminuée . Exemple .



### Article II . Des Cordes ou des Notes à vides .

Une Corde attaquée avec le Peace, ou avec un des Doigts de la Main-droite, sans le secours de la gauche, est une corde **A VIDE**, ou **A JOUR**. Le Son en est plus résonnant et plus plein que lorsqu'on y pose quelque doigt dont la mollesse gêne et intercepte le jeu de la vibration. Quand l'instrument chante cette inégalité de timbre fait un mauvais effet, lorsqu'elle n'est pas dispensée à propos. Ce qui, quelquefois, oblige à avoir recours à des Positions recherchées qui augmentent les difficultés. Dans les Arpèges c'est différent: on en fait partout. On s'en sert aussi, ce qui est urgent, pour passer facilement d'une Position à une autre, ou pour rendre des effets brillans. Dans ce dernier cas, cependant, elles sont indiquées par un petit (o) placé sur la note que l'on doit faire **A VIDE**, ou par des Doubles-queues . Exemple .



## CHAPITRE DOUZIÈME .

### Article I : De l'Accompagnement .

**L'ACCOMPAGNEMENT** est au Chant ce que l'ombre est à un tableau . Il est fait pour le soutenir, l'embellir, et lui donner de la grâce . Pour que la voix puisse se développer, il faut qu'il soit simple, facile, et toujours exécuté à demi jeu . Je ne parle point ici des grands Airs; de ces Airs où pour l'ordinaire on fait un tapage infernal; mais de ceux qui conviennent à la Guitare . Pour s'accompagner agréablement il suffit d'être organisé de manière à apprécier l'Harmonie, et à la sentir. Le reste n'est rien, ou très peu de chose .

### Article 2 . Des Basses figurées .

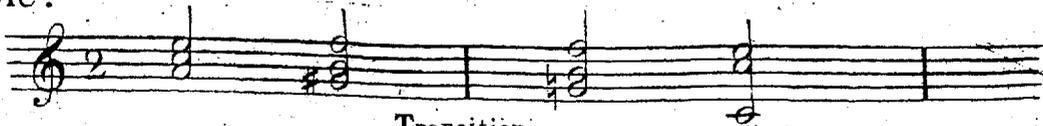
On appelle **BASSE-FIGURÉES** par Degrez-conjoints, celle dont certaines notes, pour ne point offrir une confusion désagréable à l'oreille, peuvent ne point former Harmonie, et n'être employées que par le goût. Et **BASSE-FIGURÉES** par Degrez-dijoints, celle dont toutes les notes forment Harmonie; c'est-à-dire font partie de quelque Accord. Voyez, pages 12, et 56 .

### Article 3 . De la Modulation .

**LA MODULATION** est l'art de conduire successivement l'Harmonie et le Chant dans plusieurs Modes, d'une manière agréable, et conforme aux règles. Le Changement de Modulation employé à propos est charmant; mais trop fréquent il devient ennuyeux. Il ne faut pas dans un Air, si long qu'il soit, faire passer trois ou quatre fois le mode principal de la Modulation majeure à la mineure .

### Article 4 . Des Transitions .

**LA TRANSITION** consiste dans le mélange des Accords-dissonans et consonans, en passant d'un Ton à un autre. Pour cela il faut en consulter l'analogie, et avoir égard aux rapports des Toniques de chaque Ton. Exemple .



Transition .

Ceci sera plus explicatif.

Pour concevoir le Ton dans lequel on commence, il faut que la Quarte, A ou quatrième note de la Gamme du Ton, soit mineure, et la Septième, nommée Note-sensible, majeure. Pour changer de Ton il faut faire cette quatrième note majeure, B, qui devient alors Septième-majeure ou Note-sensible du Ton dans lequel on passe. Cette Septième-majeure devenant mineure, C, forme la Quarte-mineure du Ton ou l'on va. EX.

Simple .

En Ut                      En Sol                      En Ut

Harmonie.

En Fa                      En Ut                      En Sol

En Ut

Autres moyens .

Lorsque la Première Note, D, ou la Seconde, E, ou la cinquième, F, sont Haussée d'un Demi-ton, alors elles deviennent Notes sensibles du Ton dans lequel on passe. EX.

Simple .

D

Harmonie .

E

F

Il en est bien d'autres encore ; mais pour les apprendre, l'étude, la pratique et le goût sont les meilleurs Maîtres . On peut au reste consulter les Études qui forment la Seconde partie de cet ouvrage où il en existe de beaucoup de manières .

### Article 5 . Du Récitatif .

Le **RÉCITATIF** est une Déclamation musicale qui approche beaucoup de la parole, et dans laquelle le Musicien doit imiter, autant que possible, les inflexions de voix du Déclamateur . On ne le mesure point en chantant, parceque cette mesure, qui caractérise les Airs gâteroit la déclamation récitative . L'accent seul doit diriger la lenteur ou la rapidité des Sons . C'est dans le **RÉCITATIF** où les expressions, les sentimens et les idées varient à chaque instant, qu'on doit faire usage des Transitions enharmoniques les plus recherchées, et où de savantes modulations, également variées, puissent représenter par leur contextures, les successions exprimées par le discours du Récitant . On ne s'en sert que dans la Scène du Monologue .

### Article 6 . Du Cantabile

**CANTABILE** est un mot italien qui signifie commode à chanter . Dans tout air de Musique, il faut distinguer les notes essentielles et constitutives du Chant, d'avec les notes d'ornement et de passage ; dans les **CANTABILES**, le Compositeur, pour laisser au Chanteur la liberté de faire briller son organe et son habileté, ne place les premières qu'à des distances très-considerables les unes des autres, en sorte qu'apropriément parler, le **CANTABILE** n'est autre chose qu'une mélodie étendue et délayée .

En voici la définition telle qu'elle nous a été tracée d'après la Musique du célèbre **GLUCK** .

Le **CANTABILE** se forme de phrases de Musique divisées en parties égales ou presque égales ; coupées par des repos imparfaits et parfaits, lesquels représentent fidèlement les virgules et les points de la phrase verbale ; enchaînées et variées par des modulations faciles, naturelles et voisines du Mode principal ; soumises à une mesure réglée, constante et sensible, sans qu'elle soit ni trop lente, ni trop rapide ; et construites enfin de manière qu'elles aillent toujours en fortifiant les Sensations qu'elles ont d'abord fait naître . Il faut encore que les sons de la voix qui le chante ne soient ni trop graves ni trop aigus, pour qu'ils ne puissent heurter ni blesser l'oreille .

### Article 7 . De l'Ariette ou Rondeau .

C'est ainsi qu'on appelle de grands morceaux de musique, dont ordinairement le mouvement est gai . Ils sont le plus souvent en **RONDEAU** . C'est-là que se développe une belle voix, et que la passion doit insensiblement émouvoir l'ame par le sens . Un Air savant, trouvé par le génie, et composé par le goût, est le Chef-d'œuvre de la Musique . Le caractère de Rondeau est d'être simple et enjoué .

### Article 8 . De la Romance .

La **ROMANCE**, est un petit Poème divisé par couplets, et dont le sujet est, pour l'ordinaire, un histoire amoureuse et quelquefois tragique . Elle doit être écrite, en vers simples, faciles et naturels . **M. M.** de **MONCRIF** et de **FLOMAN** ont excelle dans ce genre . Point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle et champêtre, est l'air propre à la **ROMANCE** . Comme il ne faut qu'une voix juste, flexible qui prononce bien, et qui chante simplement, la Guitare convient mieux pour l'accompagner, que tous les autres instrumens .

### Article 9 . De la Chanson .

La **CHANSON** est une espèce de petit Poème lyrique, divisé en stances ou couplets, qui traitent un sujet agréable . Elle semble être une suite de la parole, et n'est en effet pas moins générale . C'est pourquoi les vers doivent en être simples et facilement tournés . Les Français l'exporte sur toute l'Europe par le sens, la grâce et la finesse des paroles . Nous en avons de plusieurs sortes . Elle roule tant ordinairement sur l'amour, ou sur le vin .

### Article 10 . Du Vaudeville .

On devoit dire **VAUDEVIRE**, mais l'usage l'emporte pour **VAUDEVILLE** . C'est une espèce de chanson à couplets qui traite ordinairement des sujets badins ou satyriques . L'air en est peu marié parcequ'on ne fait attention qu'aux paroles . Coulon dans son Traité des Rivières de France, dit que les **VAUDEVILLES** ont été inventés, à Vire, petite Ville en Normandie, sur la Rivière du même nom, ce qui en fait remonter l'origine jusqu'au règne de Charlemagne . On lit encore dans les Antiquités de Caën, qu'Olivier Basselin est le premier Auteur des **VAUDEVILLES** . Au reste il appartient exclusivement aux Français .

### Article II . De l'Expression .

**L'EXPRESSION** est la représentation de nos pensées par des paroles . C'est une qualité que le Musicien

doit avoir pour rendre avec énergie tous les Sentimens qu'il éprouve . C'est toujours du Chant dont la principale **EXPRESSION** doit émaner, tant dans la musique Instrumentale que dans la Vocale . Dans l'Instrumentale ce sont les doigts qui font tous les frais de l'Expression; il faut donc alors que l'ame se transporte à leurs extrémités, et s'identifie avec elles .

### Article 12 . De l'Exécution .

On appelle **EXÉCUTION** la facilité de lire et d'exécuter correctement, sans hésiter, et à la première vue, les choses les plus difficiles . Elle dépend surtout d'une connoissance parfaite du Manche et du Doigt de l'instrument . On sent que cela ne peut venir qu'à force de travail . Il faut dire aussi que l'Exécution dépend beaucoup de la manière dont est doigtée la musique pour l'Instrument .

Celui qui n'exécute pas, ou qui exécute avec peine ce qu'il fait, par la difficulté du doigter, ne devrait jamais, selon moi, donner ses productions au Public .

### Article 13 . Du Mouvement .

Le **MOUVEMENT** est un degré de vitesse ou de lenteur que donne, à la mesure, le caractère de la Musique qu'on exécute. Il y a cinq principales modifications de Mouvement qui, depuis le Lent au Vîte, s'expriment, en italien, par les mots : **LARGO, ADAGIO, ANDANTE, ALLEGRO, PRESTO**, qui, en français, signifient, Lent, Modéré, Gracieux, Gai, Vîte, que l'on peut encore subdiviser par d'autres; ce qui se voit aux pages 75, et suivantes .

## CHAPITRE TREIZIÈME .

### Article 1 . De la Sonate .

La **SONATE** est une Pièce de Musique composée de deux, trois, et quelquefois quatre morceaux consécutifs, de caractères différens . Elle est ordinairement faite pour un seul instrument qui récite, et qui est simplement accompagné par un autre . C'est là, où l'on s'attache à faire tout ce qui est de plus favorable pour le faire briller . Aujourd'hui les Sonates sont encore très à la mode . On prétend que Fontenelle se trouvant excédé par cette espèce de Musique, s'écria dans un transport d'impatience : **SONATE QUE ME VEUX-TU ?** Au reste chacun a son goût .

### Article 2 . Du Duo .

On donne généralement ce nom à toute musique à deux Parties . Pour le constituer, il faut deux Parties principales entre lesquelles le Chant soit également distribué . Les règles du **DUO** sont les plus rigoureuses pour l'harmonie; et, de toutes les sortes de musique, celle qui demande le plus de goût, de choix, et la plus difficile à traiter sans sortir de l'Harmonie . Il y en a de trois espèces . La première est celle dont la Partie la plus basse est un Simple accompagnement, qu'on peut regarder comme Basse-continue . C'est ce genre de **DUO** que nous appellons aussi : **SONATE** ou **DUO SIMPLE** . La seconde, celle dont les deux Parties chantent dans le même goût, et offrent, toujours en même-tems, des notes de même valeur, qui forment des suites de tierces ou de sixtes . Enfin la troisième est celle dont chaque Partie est alternativement Partie-supérieure; ce que nous appellons, **DUO-CONCERTANS** .

### Article 3 . Du Trio .

Le **TRIO** est un Morceau de musique à trois Parties principales et récitantes . Cette espèce de composition passe pour la plus-excellente, et doit être la plus régulière . Le **TRIO** doit produire la plus agréable de toutes les harmonies, en ce que les trois Parties doivent présenter chacune un beau Chant .

### Article 4 . Du Quatuor et Quinque .

Il n'existe encore ni de l'un ni de l'autre pour la Guitare . Je dirai donc seulement, qu'un **QUATUOR** et un **QUINQUE** bien travaillés, sont des ouvrages fort-difficiles, et qu'on ne peut bien faire qu'après s'être exercé longtems à la Composition .

### Article 5 . Du Concerto .

On appelle **CONCERTO** une Pièce de musique faite particulièrement pour un instrument, qui joue seul de tems en tems, avec un simple accompagnement . C'est ordinairement dans le **CONCERTO** où l'on fait des tours de force, en exécutant tout ce qui est de plus difficile . On doit avoir deux raisons principales dans la composition de cette espèce de musique; d'amuser l'Auditeur, et de faire briller celui qui exécutera la

Partie-principale . Pour amuser le premier, il faut que le Chant soit beau; et pour faire briller le second, que le Chant soit difficile à exécuter. **UN CONCERTO** est ordinairement composé d'un Allegro, d'un Adagio, et d'un Presto ou Rondo. Ce genre de Musique est très-difficile à exécuter sur la Guitare .

### Article 6 . Des Variations .

On entend, sous ce nom, toutes les manières de broder et de doubler un Air, en le reprenant plusieurs fois avec de nouveaux changemens . Ce qu'on appelle aussi Couplets . Mais à quelque degré qu'on multiplie et change les **VARIATIONS**, il faut toujours qu'on reconnoisse le fond de l'air, appelé le Simple ou le Thème . Ce genre est très-favorable à la Guitare, mais il n'est pas facile à bien faire .

### Article 7 . Du Pot-pourri .

Le **POT-POURRI** est un ouvrage d'esprit composé de ramas de plusieurs choses assemblées sans ordre, sans liaisons, et sans choix . Il seroit à désirer cependant qu'on lui donnât plus d'extension, et qu'avec le secours de la compilation, on traitât un sujet suivi . Quoique je sente fort bien la difficulté de faire un pareil ouvrage, je ne le crois cependant pas impossible . Ce que j'en dis, au reste, est sans conséquence . Ce genre de musique n'est point encore en usage en Espagne, peu ailleurs; mais très en vogue en France . Il est très-pratiqué sur la Guitare et sur les autres instrumens .

## CHAPITRE QUATORZIÈME .

### Article I . De la Mélodie .

Une suite de Sons qui, en se succédant les uns aux autres, flattent l'oreille, et forment un Chant, s'appelle **MÉLODIE** . Le Chant et la Mélodie sont par conséquent la même chose . Plaire est le but de la Musique; la **MÉLODIE** seule remplit cet objet . Elle est le principal; l'**HARMONIE** n'est qu'accessoire, et ne doit servir qu'à la faire valoir . La **MÉLODIE** et l'**HARMONIE** viennent d'une même source . La **MÉLODIE-VOCALE** s'appelle **CHANT**; et la **MÉLODIE-INSTRUMENTALE**, **SIMPHONIE**. **UT EX ARTESIC E NATURA MELOS**; La perfection de la Mélodie et de la Musique vient autant de l'art que de la nature .

On ne doit point comparer la Mélodie avec l'**HARMONIE**, abstraction faite de la mesure dans toutes les deux: Car elle est essentielle à l'une, et non pas à l'autre . La **MÉLODIE** n'est rien par elle-même . C'est la mesure qui la détermine, parce qu'il n'existe point de chant sans mesure . Les plus beaux chants ne sont ni les plus singuliers, ni les plus difficiles, mais ceux qui peignent et expriment le mieux ce qu'on veut peindre et exprimer . Un Chant n'est donc pas admirable parce qu'il est neuf, et qu'on y rencontre des intervalles aux quels la voix ne s'accoutume qu'après un long exercice .

### Article 2 . De l'Harmonie .

L'**HARMONIE** est une succession d'Accords selon les loix de la Modulation . C'est par le rapport des Sons et par l'analogie des Intervalles qu'en peut établir une bonne **HARMONIE**, qui est la source des plus grandes beautés de la Musique . Il ne suffit pas de la connoître pour être compositeur, il faut encore être doué de la Nature, par ce qu'elle seule distribue, à son gré, le génie, le goût et l'esprit .

La connoissance physique de la Musique est un Art purement mécanique, et n'est au Compositeur que la matière, comme la terre entre les mains du Sculpteur, et les couleurs sur la palette du Peintre . Celui qui sait les règles de la Composition n'est pas plus avancé que ne l'est un Poète, qui, dépourvu d'esprit, n'a que le mérite de faire des vers où la césure et la rime sont rigoureusement observées . On ne peut contester au célèbre **RAMEAU** la gloire d'avoir le premier révélé les secrets de l'**HARMONIE** . Mais ce fut la profondeur même de ses connoissances dans la Théorie, qui l'égarâ dans la Pratique; et trop souvent il substitua la science à l'Art, et l'Art au génie .

Toutes les remarques qu'on a amoncées, toutes les théories qu'on a bâties, toutes les loix qui ont été créées et imposées, ne sont rien au Génie, il est comme un torrent qui renverse et entraîne les digues qu'on lui oppose, il fait disparaître et les Loix, et les Législateurs . C'est ce qu'a fait **GLUCK**, dans l'Art de la Composition, et **DEMOSTHÈNE** dans celui de la parole . Aussi le premier a-t-il été regardé comme le **MICHEL-ANGE** de la Musique et le second, non seulement comme le plus éloquent Orateur, mais encore comme le plus grand Ecrivain de la Grèce .

Faire de la bonne Musique, ce n'est pas seulement enchaîner et unir des Sons; c'est de trouver, dans les Sons, l'accent du sentiment et de le faire passer dans l'ame des Auditeurs . On étonne par l'**HARMONIE**, et l'on plaît par la **Mélodie** . Celle-ci sans le secours de l'autre, imite fort bien le murmure d'un ruisseau, le ramage des oiseaux, le bruit des vens; mais la première rend mieux qu'elle, les passions de la tendresse, de la pitié, de la douleur et du désespoir . L'**HARMONIE** la plus belle n'est pas telle qui étoit par sa durée.

mais celle dont le caractère concourt avec celui de la Mélodie, et convient aux sentimens qu'on veut exprimer .

### Article 3. Du Son .

En général le SON est, dans l'ame, un sentiment . Dans le corps sonore, dans l'air, et dans l'oreille, c'est un mouvement qui consiste en des vibrations ou secousses successives . Il faut considérer dans le SON : 1<sup>o</sup> le degré d'élevation entre le grave et l'aigu ; 2<sup>o</sup> celui de véhémence entre le fort et le foible ; 3<sup>o</sup> et enfin, la qualité du timbre, qui est encore susceptible de comparaison du sourd à l'éclatant, ou de l'aigu au grave . Les Sons-graves sont opposés aux Sons-aigus . Dans le chant ; les premiers sont majestueux, mais ils sont sourds . Les derniers sont éclatans, mais presque toujours forcés . Les Sons du medium sont ceux qui se trouvent entre ces deux extrémités . Ils sont mélodieux, mieux nourris, et remplissent plus agréablement l'oreille .

La permanence du SON ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air . Tant que cette agitation dure, l'air vient sans cesse frapper l'organe de l'ouïe, et prolonge ainsi la perception du SON . De quelque espèce que soit encore cette agitation, elle ne peut être produite que par une émotion semblable dans les parties du Corps-sonore . C'est si vrai, que, si l'on touche le corps de la Guitare dans le moment où on en tire du son, on la sent frémir, et l'on voit bien sensiblement durer les Vibrations de la corde jusqu'à ce que le SON s'éteigne ; si la corde se détend, plus de frémissement, plus de SON . La force du SON dépend de celle des Vibrations du Corps-sonore . Plus ces vibrations sont grandes, plus le SON est vigoureux et s'entend de loin .

### Article 4. Des Vibrations .

Une VIBRATION est une secousse . On se sert de ce mot pour exprimer en général tout mouvement d'un corps qui va alternativement en sens contraire . Par exemple ; une Corde de Guitare, lorsqu'elle résonne, fait pendant une seconde, un certain nombre de secousses ; c'est-à-dire est secouée un certain nombre de fois pendant une seconde ; et tant que le même Son dure, le nombre des secousses est toujours le même dans le même espace de tems . Sans la résistance de l'air et les frottemens, ces VIBRATIONS ou ces secousses alternatives dureroient toujours .

Deux Corps-sonores qui sont à l'unisson, c'est-à-dire qui rendent le même Son ou la même note, mettent le même tems à faire le même nombre de VIBRATIONS . De deux Corps-sonores qui rendent chacun un Son différent, celui qui rend le Son le plus haut ou le plus aigu, fait pendant un certain tems, plus de VIBRATIONS que n'en fait, pendant le même tems, celui qui rend le Son le plus bas ou le plus grave . Ainsi la chanterelle ou la Corde-MI d'une Guitare, touchée à vide, fait pendant une seconde, plus de VIBRATIONS que n'en fait, pendant le même espace de tems, la Corde voisine, touchée à vide aussi . On voit par là, que plus un Son est aigu, plus les VIBRATIONS du Corps-sonore qui le rend, sont fréquentes ; c'est-à-dire se succèdent avec rapidité .

Quand de deux Corps-sonores qui résonnent en même tems, l'un fait une VIBRATION pendant que l'autre en fait deux, deux pendant que l'autre en fait quatre, trois pendant que l'autre en fait six ; on dit que le rapport de l'intervalle des Sons qu'ils rendent est de 1 à 2, ou ce qui est la même chose, de 2 à 4, et de 3 à 6 . C'est le rapport de l'unité, ou celui d'un nombre à son double .

Les différens nombres de VIBRATIONS que forment deux cordes qui résonnent, viennent de la différente grosseur, ou de la différente longueur, ou de la différente tension de ces deux Cordes, ou de plusieurs de ces causes à la fois . Plus une Corde est grosse et longue, moins ses VIBRATIONS sont fréquentes, et plus le Son qu'elle rend est grave . Plus une Corde est tendue, plus ses Vibrations sont fréquentes, et plus le Son qu'elle rend est aigu . Quand deux Cordes également grosses et pareillement tendues, rendent deux Sons différens, cela ne peut venir que de leur inégalité de longueur . Si l'une est la moitié de l'autre, elle fait deux VIBRATIONS pendant que l'autre n'en fait qu'une, et rend l'Octave au-dessus du son de l'autre . Si elle en est le tiers, elle fait trois VIBRATIONS contre une, et rend la Douzième au-dessus du Son de l'autre . Si elle en est le quart, elle fait quatre VIBRATIONS contre une, et rend la Double-octave . Si elle en est la cinquième, elle fait cinq VIBRATIONS contre une, et rend la Dix-septième-majeure . VOYEZ SONS - HARMONIQUES, PAGE 63, ET SUIVANTES .

### Article 5. Du Tempérament .

On entend par TEMPÉRAMENT, une altération légère des notes qu'on porte plus haut ou plus bas qu'elles ne doivent être naturellement . Considéré en lui-même, le TEMPÉRAMENT est par conséquent un défaut, mais très petit, puisqu'il échappe aux oreilles les plus délicates . Il est nécessaire à la Musique .

et, sans son secours, on ne peut faire une bonne partie des Instrumens, ni accorder les autres, surtout ceux à Clavier ou Câzès. Il en fait l'imperfection; et cette imperfection est inévitable. Sans elle ils ne pourroient point exécuter en différens Modes. Il faut la souffrir ou les rejeter. Le **TEMPÉRAMENT** à observer sur la Guitare est très-peu de chose; pourvu que l'on suive, pour l'accorder, la manière que j'ai donnée à l'article 9, du premier Chapitre, on est certain de bien réussir.

## CHAPITRE QUINZIÈME.

### Article I. Manière de noter la Musique pour la Guitare.

LA MANIÈRE DE NOTER LA MUSIQUE POUR LA GUITARE, par quelques Professeurs, à l'instar, disent ils, de celle de la Harpe et du Piano, est mauvaise. **EX A.** Ou, il faut mettre aussi deux lignes à la Musique de Guitare, comme à celle des deux autres instrumens; ou, il faut se conformer à l'usage. **EX B.** Si on écrivoit toujours pour les Maîtres, ce seroit bien différent: il n'y auroit plus de précautions à prendre. Mais l'écolier a déjà assez de peine sans encore lui chercher de nouvelles difficultés. Il est cependant des circonstances où j'adopterois volontiers cette manière, que même je préférerois, si je n'y voyois pas moins de clarté pour le Lecteur, et plus d'embarras pour le Graveur ou Copiste. C'est lorsque la Guitare chante. **EX C.**, je verrois alors avec plaisir que la Basse est très distincte de la Partie-chantante, qui doit être parfaitement sentie, pour donner l'expression convenable. Mais dans un Accompagnement; c'est d'autant plus inutile, que cet Accompagnement n'est autre chose qu'une Basse figurée par Degrés-déjoints, dans la quelle, comme on sait, on ne peut employer que les notes qui composent l'Accord, .

EX. A.

EX. B.

EX. C.

Andante.

### Article 2. Du Repos, ou de la Terminaison des phrases musicales.

Les Terminaisons des Modes, et surtout les Terminaisons parfaites, font sentir à l'oreille certains Repos, qui partagent le Chant en différentes parties, qu'on appelle phrases musicales. Ces **REPOS** la satisfont de manière à ce qu'elle ne desire plus rien. Ils peuvent être plus ou moins marqués. Quand ils le sont moins, ils ne font alors qu'une partie de phrase. Peu de Maîtres démontrent cela à leurs Elèves; c'est pourquoi la majeure partie de ceux-ci ne phrasent jamais quand ils exécutent; parcequ'il en est peu qui soient doués par la nature, d'une organisation nécessaire pour cela. Il y a une très-grande analogie entre le Chant et le discours; puisque l'un et l'autre sont partagés en phrases, et en parties de phrases. L'esprit sent un Repos considérable à la fin de chaque phrase d'un discours, et un moindre à la fin de chaque partie de phrase. L'oreille en goûte un semblable à la fin de chaque phrase musicale parfaite, et un moindre à la fin de chaque partie de phrase. On doit, en composant, et en exécutant la Musique, avoir égard à cette analogie, et bien faire sentir les **REPOS**. Exemple.

7<sup>e</sup> pos. - - - - - A - - - - - B - - - - - C - - - - - D - - - - -

Barrez

E - - - - - F - - - - - G - - - - - a - - - - - H - - - - - 2<sup>e</sup> pos. 1<sup>ere</sup> - - - - - 7<sup>e</sup> pos. - - - - -

I - - - - - L - - - - - M

Les REPOS qui sont sur les notes, B, M, sont très-marqués, répondent à ceux qui sont à la fin des phrases d'un discours, et satisfont l'oreille ; au lieu que ceux qui sont sur les notes, A, B, C, E, F, G, H, J, K, L, ne forment que des REPOS moins marqués, qui ne répondent qu'à des parties de phrases d'un discours, et qui ne satisfont qu'imparfaitement l'oreille. Il faut interrompre, autant que possible, l'exécution après-tous les REPOS, pour s'accoutumer et pour apprendre à bien phraser.

Article 3. Du Prélude et de la Ritournelle.

On appelle Prélude ce qui s'exécute avant de commencer à chanter, et qui sert d'introduction et de préparation au chant. On donne le même nom à toute espèce de caprice. On dit en ce sens : IL PRÉLUDE FORT-BIEN.

RITOURNELLE vient de l'Italien RITORNELLO, qui signifie PETIT RETOUR. C'est ce qui s'exécute après avoir chanté, pour laisser reposer le Chanteur, ou le ramener à un second couplet. C'est là où ordinairement la Guitare fait quelques jolis passages pour faire attendre patiemment l'auditeur. Les Préludes et les Ritournelles ne devraient être composés que de huit mesures au plus. Exemple.

ROMANCE du CALIFE de BAGDAD.

Prélude.

Amoroso.

De - puis le jour où son cou-ra-ge  
 Barrez à la 2<sup>e</sup> pos., et écrasez l'accord bas avec le  
 dai - gne s'ar - mer en ma fa - veur, tout me rappel - le son i - ma - ge,  
 pouce 4<sup>e</sup> pos.  
 la paix a fui loin de mon cœur. Je de - sire et crains sa pré - sen - ce,  
 je de - si - re et crains sa pré - sen - ce &c... moi.  
 Ritournelle.

La mesure qui termine la partie de Chant n'est jamais comptée pour la première de la Ritournelle.

58 ACCORDS que l'on peut arpéger à volonté, et dont il est possible de former de petits Préludes dans les Tons les plus usités. Ils sont d'autant plus faciles à exécuter qu'ils ne passent pas la troisième Position.

PREMIER TABLEAU.

TONS - MINEURS.

La-mineur.   
 Si-mineur.   
 Ut-mineur.   
 Re-mineur.   
 Mi-mineur.   
 Fa-mineur.   
 Fa#-mineur.   
 Sol-mineur.

SECOND TABLEAU.

TONS - MAJEURS.

La-majeur.   
 Si-majeur.   
 Ut-majeur.   
 Ut#-majeur.   
 Re-majeur.   
 Mi-majeur.   
 Fa-majeur.   
 Sol-majeur.

SUITE d'ACCORDS dont on peut former un petit Prélude  
à chaque Position. On peut aussi les arpéger.

PREMIER TABLEAU.

TONS-MINEURS.

Nota. A partir de la Troisième-position jusqu'à et comprise la Dixième, le Doigter n'est plus  
indiqué parce qu'il est le même que celui de la Seconde.

Mi-mineur.		1 <sup>ère</sup> Pos.
Fa-mineur.		2 <sup>ème</sup> Pos.
Fa-#-mineur.		
Sol-mineur.		3 <sup>ème</sup> Pos.
Sol-#-mineur.		4 <sup>ème</sup> Pos.
La-b-mineur.		
La-mineur.		5 <sup>ème</sup> Pos.
La-#-mineur.		6 <sup>ème</sup> Pos.
Si-b-mineur.		
Si-mineur.		7 <sup>ème</sup> Pos.
Ut-mineur.		8 <sup>ème</sup> Pos.
U-#-mineur.		9 <sup>ème</sup> Pos.
Re-mineur.		10 <sup>ème</sup> Pos.

SUITE d'ACCORDS dont on peut former un petit Prélude à chaque Position.

SECOND TABLEAU.

TONS - MAJEURS.

Nota. A partir de la Troisième-position, jusques et comprise la Dixième, le Doigter n'est plus indiqué, parce qu'il est le même que celui de la Seconde.

Mi-majeur.	1 <sup>re</sup> pos. - 2 <sup>e</sup> - 3 <sup>e</sup> - 4 <sup>e</sup> - 1 <sup>re</sup> pos. - 2 <sup>e</sup> - 3 <sup>e</sup> - 4 <sup>e</sup>	1 <sup>re</sup> Pos.
Fa-majeur.	Barrez. - 1 <sup>re</sup> pos. Extens. - 2 <sup>e</sup> - 3 <sup>e</sup> - 4 <sup>e</sup> - Barrez. - 1 <sup>re</sup> pos. - 2 <sup>e</sup> - 3 <sup>e</sup> - 4 <sup>e</sup> - Barrez.	2 <sup>e</sup> Pos.
Fa-#-majeur.	Barrez. - 1 <sup>re</sup> pos. Extens. - 2 <sup>e</sup> - 3 <sup>e</sup> - 4 <sup>e</sup> - Deb. - 1 <sup>re</sup> pos. - 2 <sup>e</sup> - 3 <sup>e</sup> - 4 <sup>e</sup> - Barrez.	3 <sup>e</sup> Pos.
Sol-majeur.	3 <sup>e</sup> pos. - 4 <sup>e</sup> pos. - 5 <sup>e</sup> pos. - 6 <sup>e</sup> pos. - 7 <sup>e</sup> pos. - 8 <sup>e</sup> pos. - 9 <sup>e</sup> pos. - 10 <sup>e</sup> pos.	4 <sup>e</sup> Pos.
La-b-majeur.	4 <sup>e</sup> pos. - 5 <sup>e</sup> pos. - 6 <sup>e</sup> pos. - 7 <sup>e</sup> pos. - 8 <sup>e</sup> pos. - 9 <sup>e</sup> pos. - 10 <sup>e</sup> pos.	5 <sup>e</sup> Pos.
La-majeur.	5 <sup>e</sup> pos. - 6 <sup>e</sup> pos. - 7 <sup>e</sup> pos. - 8 <sup>e</sup> pos. - 9 <sup>e</sup> pos. - 10 <sup>e</sup> pos.	6 <sup>e</sup> Pos.
Si-b-majeur.	6 <sup>e</sup> pos. - 7 <sup>e</sup> pos. - 8 <sup>e</sup> pos. - 9 <sup>e</sup> pos. - 10 <sup>e</sup> pos.	7 <sup>e</sup> Pos.
Si-majeur.	7 <sup>e</sup> pos. - 8 <sup>e</sup> pos. - 9 <sup>e</sup> pos. - 10 <sup>e</sup> pos.	8 <sup>e</sup> Pos.
Ut-majeur.	8 <sup>e</sup> pos. - 9 <sup>e</sup> pos. - 10 <sup>e</sup> pos.	9 <sup>e</sup> Pos.
Ut-#-majeur.	9 <sup>e</sup> pos. - 10 <sup>e</sup> pos.	10 <sup>e</sup> Pos.
Re-majeur.	10 <sup>e</sup> pos.	

Article I. Des Agrémens.

On appelle **AGRÉMENS**, des ornemens affectés aux notes qui, sagement employés, donnent de la grâce à un Chant et en ôte la fadeur. On en compte sept, exécutable sur la Guitare; savoir: le **SON-PORTÉ**, la **CHÛTE**, le **SON-TREMBLÉ**, le **GLISSER**, la **PLAINTE**, le **MARTELLEMENT**, et la **CADENCE**. Celle-ci s'emploie rarement.

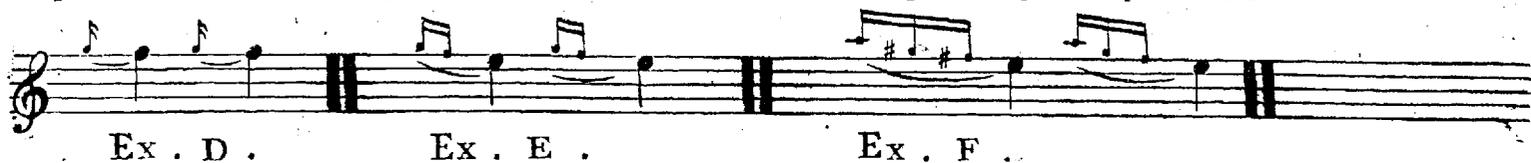
Article 2. Du Son-porté.

Le **SON-PORTÉ** est une espèce de Coulé qui se fait toujours en montant. C'est l'action des doigts de la Main-gauche qui, par le tact seul, en les appuyant ferme, font entendre le Son des notes, sans le secours de la Main-droite, dont seulement un des doigts attaque fortement la plus basse des notes liées qui, pour cette raison, doivent être exécutées sur la même Corde. Avec le même procédé on peut en faire entendre plusieurs de suite, même quand elles seroient en Accord; pourvu qu'il n'y ait pas plus de deux Cordes employées. Le **SON-PORTÉ** est ordinairement indiqué par une ou plusieurs petites notes sans valeur, enveloppées d'une liaison avec la première note qui a une valeur. Par une petite note, **EX. A.** Pour le faire je place la Main-gauche en haut, du Manche. je touche, avec un des doigts de la Main-droite, la note **MI**, qui se fait à vide: je pose ensuite, et promptement, le premier doigt dans la première Cône de la Corde **MI**, que je frappe comme d'un coup de marteau, et le tact seul du premier doigt a fait le **FA**, sans le secours de la Main-droite. Par deux petites notes, **EX. B.** Pour le faire c'est le même procédé que le précédent, à l'exception qu'il y a trois notes au lieu de deux. Par trois petites notes, **EX. C.** Pour le faire, c'est encore le même procédé, à l'exception qu'il y a quatre notes au lieu de trois.



Article 3. De la Chûte.

La **CHÛTE** est aussi une espèce de Coulé qui se fait toujours en descendant, et qui, de même que le **SON-PORTÉ** ne peut se faire que de la Main-gauche. C'est l'action de deux ou trois doigts appuyés ensemble sur une même Corde, dont l'un deux, le plus éloigné du Sillet, fait parler une note, celle qui suit, non par le tact comme le Son-porté, mais en l'appuyant fortement sur la Corde, et en se retirant vers la paume de la Main. La **CHÛTE** est aussi indiquée par une ou plusieurs petites notes sans valeur, enveloppées d'une liaison avec la première note qui a une valeur. Par une petite note, **EX. D.** Pour la faire, on appuie ensemble, sur la même Corde, les deux doigts qui doivent faire le **SOL** et le **FA**. On touche avec un des doigts de la main droite, le **SOL**; on tire ensuite ce doigt vers la paume de la Main, ce qui fait parler le **FA**, sans le secours de la Main droite. J'exhorte à faire attention à ce-la. Par deux petites notes, **EX. E.** Pour la faire on appuie ensemble les deux doigts qui doivent faire le **SOL** et le **FA**; (Quant au **MI**, il se fait à vide). On touche avec un des doigts de la Main-droite, le **SOL**; on tire ensuite le doigt du **SOL** vers la paume de la Main, qui fait entendre le **FA**; de même ce lui de **FA** pour faire parler le **MI**, et on a fait **SOL, FA, MI**, en touchant seulement la première note. Par trois petites notes; **EX. F.** C'est le même procédé que les précédentes.



Article 4. Du Son-tremblé.

Le **SON-TREMBLÉ** s'exécute de la Main-gauche, qui doit être très-libre. Les doigts qui travaillent doivent être appuyés avec force sur les Cordes, ce qui, en faisant aller et venir promptement cette main, sans sortir les doigts de la Cône, et sans les lever de dessus les Cordes, produit, après avoir touché les notes avec ceux de la Main droite, qu'il convient pour les faire parler, une espèce de Vibration fort-agréable. Le **SON-TREMBLÉ** est plus brillant en bas qu'en haut du Manche, parce qu'en cet endroit, il reste, du côté du Sillet, une assez longue partie de

Corde pour être susceptible de vibrer. Il se marque ainsi (w) et souvent point de tout. Alors c'est le son qui sert de guide.



Pour le faire on appuie le troisième doigt dans la dixième Caze de la Corde Si. On touche cette Corde avec un des doigts de la Main-droite, qui donne LA. On tremble la Main-gauche sans lever de dessus la Corde, le doigt qui fait ce LA; et on a fait un Son-tremblé.

**Article 5 . Du Glisser .**

On appelle GLISSER, partir d'un Son quelqu'il soit pour, sur la même Corde, aller chercher un autre Son éloigné de quelques degrés de celui d'où l'on part. On n'emploie guères cet agrément qu'en montant. Pour l'exécuter, on appuie un doigt de la Main gauche, sur une note, qu'on attaque ensuite avec un des doigts de la Main-droite pour la faire parler; et sans lever le doigt de dessus la Corde, on le glisse promptement jusqu'à la Caze où est placée la note suivante. Le GLISSER est ordinairement indiqué par une petite note sans valeur, enveloppée d'une Liaison avec la note de valeur qui la suit. EX.



Pour le bien faire on pose le troisième doigt dans la troisième Caze de la Corde Mi. On touche cette Corde avec un des doigts de la Main droite. On glisse ensuite la Main gauche sans lever le doigt de dessus la Corde, jusqu'à la Caze où se trouve le SI, qui doit être entendu quand le GLISSER est bien fait.

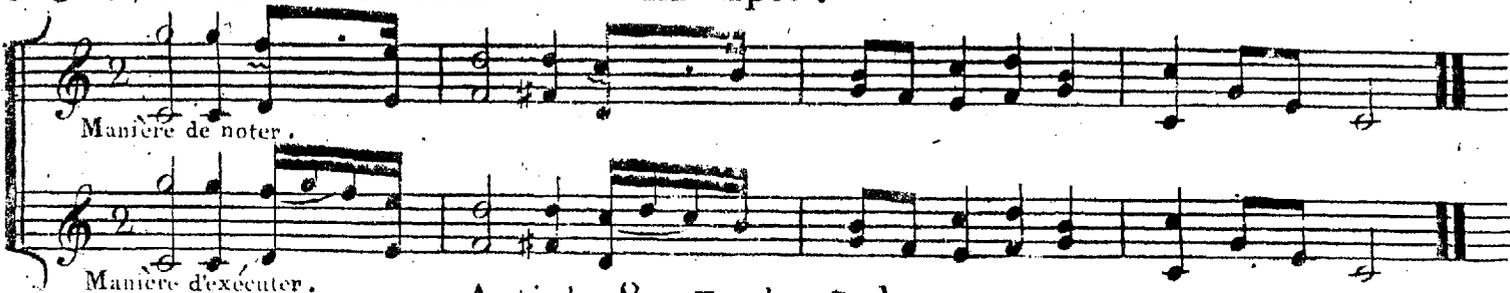
**Article 6 . De la Plainte .**

La PLAINTÉ ne se fait qu'en montant, et n'est jamais composée que de deux notes liées ensemble, dont l'intervalle n'est que d'un Demi-ton. La première est accompagnée d'un Soufflet qui signifie SMORZ-ENDO, ou en mourant. Le procédé est le même que celui du Son-porté. EX.



**Article 7 . Du Martellement .**

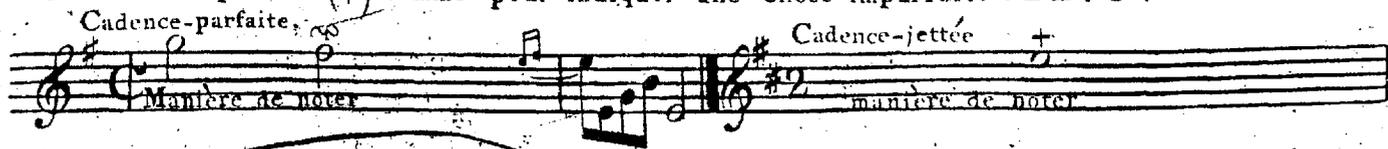
Le MARTELLEMENT est composé du Son-porté et d'une Chute. On en fait de plusieurs manières. Il est indiqué par un Trait-tremblé (w) ou par de petites notes sans valeur. Celui qui fait le Son-porté et la Chute, doit faire le MARTELLEMENT. Exemple.



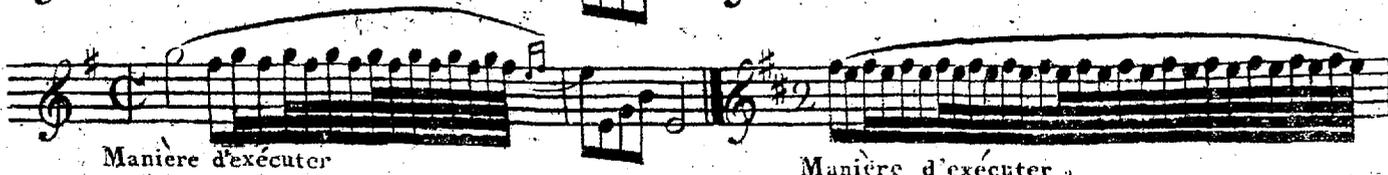
**Article 8 . De la Cadence .**

La CADENCE est très difficile à faire sur la Guitare. C'est pourquoi on l'emploie rarement. C'est cependant pas une raison pour l'abandonner. Car, si, sur tous les instrumens, on n'exécutoit que ce qui est facile, nous n'aurions pas aujourd'hui autant de Virtuoses. La persévérance à l'étude fait donc vaincre les difficultés.

On compte trois espèces de CADENCES, savoir: la Cadence-parfaite, la Jettée, et la Feinte. Deux agrémens réunis, le Son-porté, et la Chute, exécutés vivement, forment la CADENCE, qui n'est jamais composée que de deux notes par degrés-conjoints, et n'a par conséquent qu'un Demi-ton, ou un ton au plus. La CADENCE-PARFAITE se marque par un Trait-tremblé, retourné à une des extrémités, (w) ce qui indique, en quelque façon, la manière de la terminer. EX. A. La CADENCE-JETTÉE se marque par une petite croix (+) ce qui veut dire sans préparation. EX. B. La CADENCE-FEINTE se marque par un Trait-tremblé simplement (w) comme pour indiquer une chose imparfaite. EX. C.



EX. A.



Cadence feinte.

Ex. C.

Manière de noter.

Manière d'exécuter

### Article 9 . Observation Sur les Cadences .

Il faut éviter, autant que possible, qu'une des notes de la Cadence se trouve à vide, le Son étant moins agréable qu'ailleurs . Quand on veut qu'une d'elles se trouve à vide, il faut alors que la Cadence soit d'un Ton . D'un demi-ton elle seroit moins brillante, parce que le doigt, trop près du Sillet, priveroit la corde de son élasticité . Au reste, de tous les Agrémens, c'est sans doute la propreté qui est la plus essentielle, et en même-tems la moins facile; c'est pourquoi on doit principalement s'y attacher pour tirer de beaux Sons .

### Article IO . De la Fusée, et de la Tirade .

Une suite de notes liées conjointement en montant, s'appelle FUSÉE . De même une suite de notes liées conjointement en descendant, s'appelle TIRADE . Quoique pour exécuter l'une et l'autre on se serve du même procédé que pour le Son-porté et la Chute, je ne les mets cependant pas au nombre des Agrémens . Je les regarde simplement comme des AUXILIAIRES, pour suplérer à l'incapacité des doigts qui, dans un mouvement vif, ne peuvent pas détacher des notes qu'il faut exécuter très rapidement, soit en montant, soit en descendant . Exemple de la FUSÉE .

N<sup>a</sup>. Le P, signifie Pouce de la Main-droite . L'1, le Premier-doigt, et le 2, le Second-doigt .

### Exemple de la Tirade .

### Du Détacher .

Le Détacher est une suite de notes qui doivent être absolument déliées . C'est ordinairement le Pouce et le Premier-doigt de la Main-droite, dont on se sert alternativement pour cela . Comme il est fort-difficile à exécuter, il ne s'emploie guères que dans les mouvemens modérés . Quant, au DÉTACHER à doubles-notes, ou en Accord, par Degrés-conjoints, il est inexécutable dans un Presto, et même dans un Allegro .

Le Détacher en montant .

Le Détacher en descendant .

Le Détacher en Accords de Tierces .

## CHAPITRE DIX-SEPTIÈME .

### Article I . Des Sons-harmoniques .

Je ne traiterai point amplement la Théorie des SONS-HARMONIQUES . Cette partie, très-étendue d'ailleurs, est d'autant moins nécessaire pour apprendre à jouer de la Guitare, qu'on emploie rarement cette qua-

lité de Sons. En disant quelque chose de ceux qui sont sensibles et appréciables, et dont on se sert quelquefois, c'en sera assez pour en donner une idée suffisante. Des détails plus recherchés soumettraient à entrer dans des explications trop longues, et peut être trop abstraites qui, pour cette raison, ne conviendraient pas à tout le monde.

Un Corps-sonore, lorsqu'il résonne, rend, en même-tems, plusieurs Sons, qu'on appelle Sons-principaux. L'un d'eux est beaucoup plus fort que les autres, et le seul qu'on entende pour l'ordinaire : on l'appelle Son-fondamental. Les autres sont l'octave, la Douzième ou la Quinte, la Double-octave, et la Dix-septième-majeure au dessus, ou la Tierce de ce premier Son. On les appelle HARMONIQUES. Ainsi la Corde SOL de la Guitare, lorsqu'elle résonne rend, non seulement, SOL, mais encore plusieurs autres SOL, qui sont les Octaves du premier, un RE, qui est l'Octave de sa Quinte, et enfin un SI, qui est la Double-octave de sa Tierce-majeure. Cette vérité est prouvée. Le SON-HARMONIQUE est donc produit naturellement par le Son-fondamental, qu'on appelle aussi Son-générateur, ou Son-plein. On l'indique ordinairement, ce qui selon moi ne suffit pas, par un petit (o) que l'on met au-dessus de la note que l'on veut harmoniser. Exemple.

Ces cinq notes sont les Sons-générateurs qui, en SONS-HARMONIQUES, produisent.

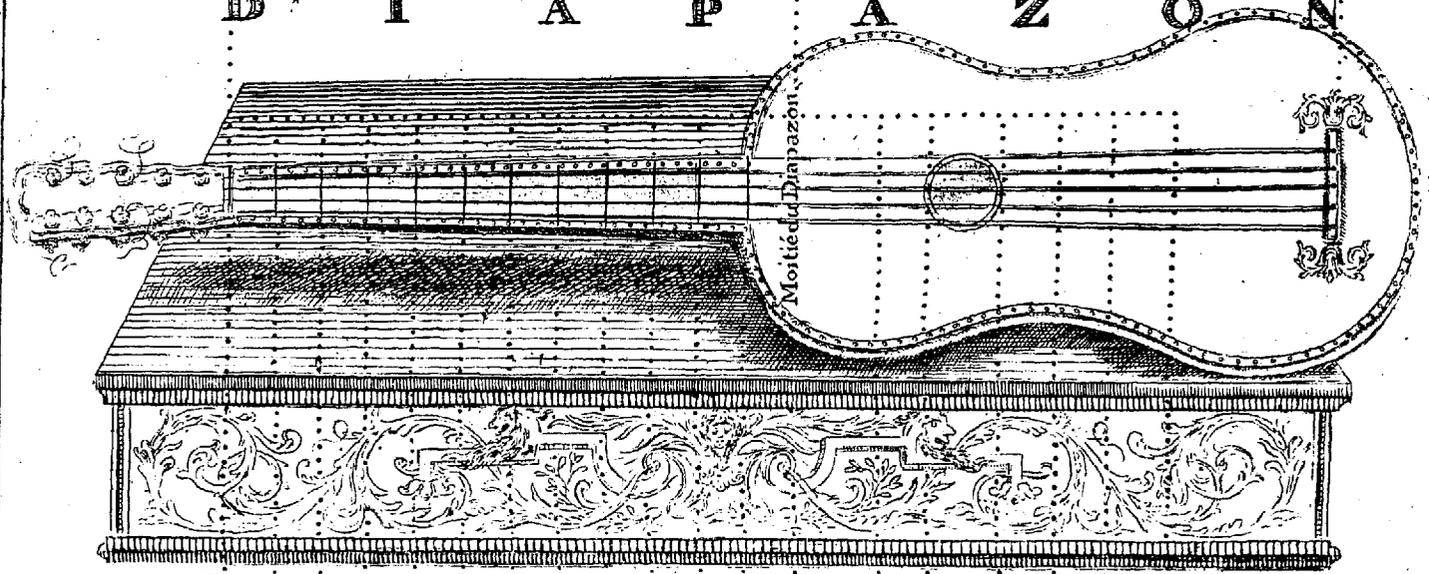
MI, SI, SOL, RE, LA.

Pour les extraire avec netteté, on pose légèrement un doigt, n'importe lequel, sur la superficie de la Corde MI, et perpendiculairement sur la Cinquième-touche. Ce doigt posé, on attaque la Corde fort, et près du Chevalet, avec un des doigts de la Main-droite, lequel fait résonner le SON-HARMONIQUE MI, Double-octave de la Corde à vide, Octave de la Quinte du Son-générateur LA. On pose le même doigt sur la Corde SI, qui, avec le même procédé, donne SI, Double-octave de la Corde à vide, Octave de la Quinte du Son-générateur MI. On pose le même doigt sur la Corde SOL, qui donne SOL, Double-octave de la Corde à vide, Octave de la Quinte du Son-générateur UT. On pose le même doigt sur la Corde RE, qui donne RE, Double-octave de la Corde à vide, Octave de la Quinte du Son-générateur SOL. On pose enfin le même doigt sur la Corde LA, qui donne LA, Double-octave de la Corde à vide, Octave de la Quinte du Son-générateur RE.

C'est avec le Monocorde, instrument à une seule-Corde, que les Pythagoriciens ont trouvé le rapport des intervalles et des Divisions harmoniques, par le moyen d'un Chevalet mobile, avec lequel ils ont parcouru le Diapason, auquel je vais comparer celui de la Guitare. En le divisant en deux parties, la moitié de l'étendue se trouve conséquemment sur la Douzième-touche qui donne, en Son-harmonique, l'Unisson de l'Octave en Son plein de la Corde à vide. On peut donc regarder le milieu de l'étendue du Diapason, comme le point central d'où partent toutes les Notes toniques-harmoniques; puis que de-là, en allant en sens contraire, d'un côté vers le Chevalet, et de l'autre vers le Silet, on trouve successivement les notes composant un Accord parfait, et dont la Douzième touche a fourni la Note-tonique, en donnant l'Octave de la Corde à vide, ou l'Unisson en Son-harmonique. Puis en suivant sur la Neuvième-touche, on y trouvera la Médiate; sur la Septième touche, la Dominante; sur la Cinquième touche, l'Octave; ainsi de suite jusqu'à la Double-octave. Ce que l'on verra plus facilement dans le Tableau qui suit.

Tableau des Notes harmoniques, Sensibles et appréciables, et leur rapport avec les Notes ordinaires ou Sons-générateurs

A Diapazon Première partie. Diapazon Seconde partie. A  
D I A P A Z O N



Corde LA	Notes ordinaires	La la# Si ut ut# Re Re# mi fa fa# Sol Sol# la							
	Notes harmoniques	la mi ut# la mi ut# la	Ut# mi	fa ut# mi	la				
Corde RE	Notes ordinaires	Re Re# mi fa fa# Sol Sol# la la# Si ut ut# Re							
	Notes harmoniques	Re la fa# Re la fa# Re	Fa# la	Re fa# la	Re				
Corde SOL	Notes ordinaires	Sol Sol# la la# Si ut ut# Re Re# mi fa fa# Sol							
	Notes harmoniques	Sol Re Si Sol Re Si Sol	Si re	Sol Si re	Sol				
Corde SI	Notes ordinaires	Si ut ut# Re Re# mi fa fa# Sol Sol# la la# Si							
	Notes harmoniques	Si fa# re# Si fa# Re# Si	Re# Fa#	Si Re# Fa#	Si				
Corde MI	Notes ordinaires	Mi fa fa# Sol Sol# la la# Si ut ut# Re Re# mi							
	Notes harmoniques	Mi Si Sol# mi Si Sol# mi	Sol# Si	mi Sol# Si	mi				



Corde LA

Corde RE

Corde SOL

Corde SI

Corde MI

SIL =

LET .

Manche de la Guitare, par Tablature .

The diagram shows a guitar fretboard with five strings labeled 'Corde LA', 'Corde RE', 'Corde SOL', 'Corde SI', and 'Corde MI'. The frets are numbered 1 through 12. Each fret has a letter indicating the note name, with accidentals (sharps and flats) shown above the letters. The notes are: Fret 1: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 2: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 3: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 4: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 5: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 6: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 7: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 8: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 9: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 10: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 11: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat); Fret 12: LA (flat), RE (flat), SOL (flat), SI (flat), MI (flat).

Air, en Sons-harmoniques, écrit par Tablature

Two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of letters 'h' and 'k' placed on the lines and spaces of the staves, representing fret positions for harmonics. There are some horizontal lines above the notes in the top staff, possibly indicating fingerings or specific techniques.

Le même Air, avec la Musique et la Tablature .

Four staves of musical notation. The top two staves show a melody with notes and rests. The bottom two staves show the corresponding tablature with letters 'h' and 'k'. The key signature is two sharps (F# and C#) for the top two staves and one sharp (F#) for the bottom two staves.

Menuet, par Doisy, où on trouve des Sons-harmoniques notés par Tablature .

Three staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle and bottom staves are bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and tablature with letters 'h' and 'k'. A note in the top staff is labeled 'blanche' (white note). There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or techniques.

Air de Chasse, dont les notes sont placées à l'endroit où il faut poser les doigts pour en extraire les Sons-harmoniques . La Tablature est dessous .

Three staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle and bottom staves are bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and tablature with letters 'h' and 'k'. The word 'Fin' is written at the end of the top staff. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or techniques.

## CHAPITRE DIX-HUITIÈME .

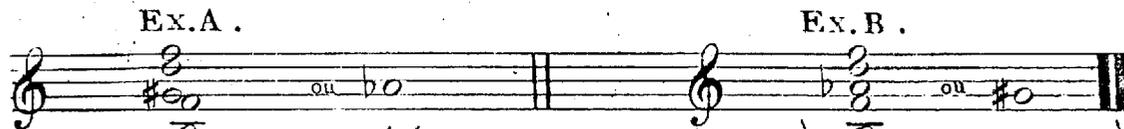
### Article I . Des différens Genres de Musique .

Il y a trois Genres de Musique qu'on appelle le Diatonique, le Chromatique, et l'Enharmonique. Quoiqu'on puisse apprendre à jouer de la Guitare sans les connoître, je pense qu'on ne sera pas fâché cependant de trouver ici un petit raisonnement sur cet article; principalement ceux qui voudront travailler sérieusement les Etudes qui font la Seconde Partie de mes Principes où ces trois genres sont assez souvent employés.

Le Diatonique est le genre ordinaire, et celui dont les intervalles sont composés de Tons et de Demi tons-majeurs; et jamais de deux Demi-tons de suite. Il est le plus naturel des trois, puisqu'il est le seul qu'on peut employer sans changer de Ton. Voyez, page 32 .

Le Chromatique est celui dont les intervalles sont par Demi-tons mineurs, et majeurs . Ce Genre est admirable pour exprimer la douleur et l'affliction. La succession rapide des Demi-tons est, en elle même, mauvaise pour la Méodie comme pour l'Harmonie, et ne convient à aucune espèce de musique. Elle n'imité rien, si ce n'est le bruit de l'eau dans un vase qu'on se hâte de remplir, ce qui n'est ni fort-agréable ni fort-intéressant. Voyez page 32 .

L'Enharmonique n'est qu'un Passage rapide et inattendu d'un Ton à un autre qui, en produisant une impression qui se fait sentir fortement, vous transporte, pour ainsi dire, d'un hémisphère à l'autre sans qu'on ait le tems d'y penser. Ce passage s'opère par Quarts-de-ton. Comme les Quarts-de-ton ne sont point praticables sur les instrumens câvés ou à clavier, ce qui est la même chose; parceque la division tempérée de ces instrumens n'est pas la véritable division-harmonique; (a) ce passage ne se fait que par la conversion d'un Dièze en un Bémol sur la note ascendante diatoniquement. EX. A; ou par celle d'un Bémol en un Dièze, sur celle qui suit diatoniquement en descendant. EX. B. cette conversion, qui se fait sur deux notes par Degrés-conjoints, en prenant pour Dièze ce qui est Bémol, et pour Bémol ce qui est Dièze, est ce qui constitue le Genre - Enharmonique.



On a vu, par les deux Exemples précédents, A et B, que le SOL-DIÈZE, converti en LA-BÉMOL, ou le LA-BÉMOL converti en SOL-DIÈZE, changent la marche harmonique de ces deux Accords. Et par les Exemples suivant, C et D; on peut voir que de la Sixte-sensible, SOL-DIÈZE, avec la Fausse-quinte, FA, on eut passé naturellement en LA, et que du LA-BÉMOL, Septième-diminuée, converti en SOL-DIÈZE, avec la Fausse-quinte, FA, on eut passé naturellement en Ut.



Voulez-vous voir une belle TRANSITION-ENHARMONIQUE? Ouvrez la partition de l'Orphée de Gluck, et parcourez le Chœur des Furies. Examinez d'abord les deux effets contraires et surprenans, de la ravissante douceur du chant d'Orphée, et de la discordance déchirante du NON des Furies, que ce grand Musicien a su tirer dans toute leur force du même trait, et qui plus est du même accord. Ce NON fait tressaillir chaque fois qu'il se répète quoiqu'il ne soit chanté qu'à l'unisson. Arrivé au dernier NON, et à la fin des mots, OMBRES TERRIBLES, c'est-là qu'est la Transition, d'où cet étonnant génie, par une duplicité de Ton qu'il fait sentir, et dont cependant il conserve l'étroite analogie, ce qui est admirable, a produit l'âpre discordance du cri des Spectres et des Larves; tandis qu'au même instant, le chant d'Orphée redouble de douceur. Ce qui met le comble à l'étonnement, c'est qu'en terminant ce court passage, on se retrouve dans le même Ton où l'on étoit auparavant, sans qu'on puisse presque comprendre comment, et par quelle magie, on a pu, avec tant de rapidité, être transporté si loin, et ramené si promptement.

J'observerai que cette Transition est bien belle sur la Guitare et sur le piano, mais que l'effet n'est pas le même avec la voix; parce que les Sons de celle-ci, et ceux de ces instrumens, se modifient d'une autre manière.

## CHAPITRE DIX-NEUVIÈME .

### Article I . De la Guitare à six cordes, et plus .

La Guitare dont on a joué de tous les tems en France, n'a jamais été qu'à cinq Cordes. Dans le principe on mettoit DOUBLES, ce qui otoiit la pureté des Sons, demandoit beaucoup de tems pour les assortir parfaitement, et de plus, exigeoit un Manche d'une largeur énorme, par conséquent impraticable, surtout pour les femmes; Voyez l'article, Du Demi-ton, page 19 .

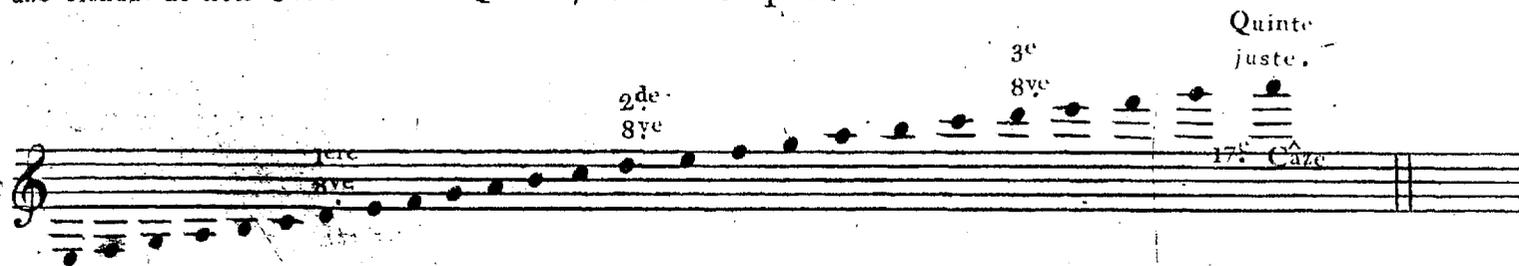
Ces inconvéniens la firent négliger pendant quelque tems, On y remédia. Tout le monde alors s'empressa de la reprendre et elle eut son ascendant ordinaire sur tous les autres instrumens d'accompagnement. On a vu depuis quelques personnes, voulant singer de certains Espagnols fameux, mettre six cordes; d'autres Sept, huit, et même neuf. Pour cela on en changea et rechangea la forme plusieurs fois: mais cela ne séduisit pas. On sentit à la simplicité, qui est un des grands mérites de la Guitare. Quelques Italiens montent aussi à Six cordes, même doublées, et quelque fois triplées. Il en est d'autres qui se servent de laiton. Mais quelle différence de jouer? Ils arpègent presque toujours, et nous nous en jouons comme du Violon. Ces observations m'amènent justement à dire que j'exécutai encore, il y a peu de jours, un Pot-pourri concertant, que j'ai fait pour Guitare et Piano, et que les Auditeurs, soit par honnêteté ou autrement, me dirent qu'ils n'avoient jamais entendu de plus jolie musique; ce qui m'a été dit toutes les fois qu'il m'est arrivé de l'exécuter. Et cependant ma Guitare n'a que cinq Cordes. Au reste, desirant autant que possible rendre mes Principes instructifs, on verra, après l'article suivant, un Tableau du Manche de la Guitare à six Cordes, suivi de quelques passages où cette sixième corde est employée.

## Article 2. De la Lyre- Guitare.

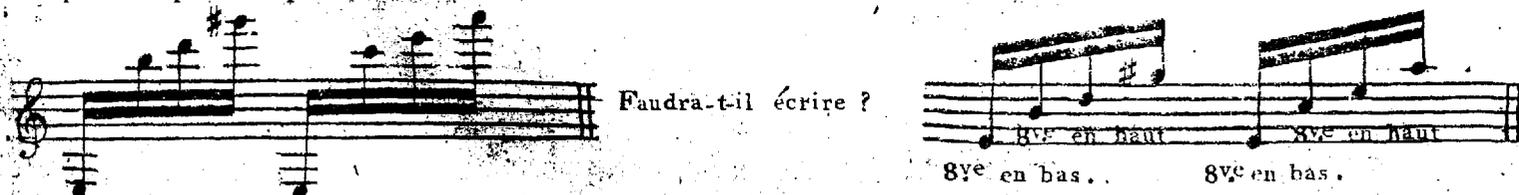
J'ai dit à l'article de l'histoire de la Guitare, que cet instrument avoit souvent changé de forme, et que la dernière est celle à-peu-près d'une Lyre-antique. Je dis à-peu-près, parce qu'elle ne lui ressemble pas de tout point; car l'ancienne avoit quinze cordes sans Manche; et celle-ci a un Manche, et Six cordes seulement. (a) Comme cette dernière n'est à proprement parler qu'une Guitare déguisée, cette mauvaise métamorphose lui a fait donner le nom de **LYRE-GUITARE**. Quoique je ne prétende pas en dégouter les Amateurs; ils me permettront cependant de dire ici ce que j'en pense, n'ayant d'autre but que celui de faire part de mes réflexions.

D'abord cet instrument, pour ne point perdre de ses grâces, ne doit être vu que sur son pied ou debout. Pour cela seul il est très-incommode à tenir, parce qu'il faut avancer un bras dont l'attitude est fatigante et dange-reuse. Veut-on sacrifier ses grâces à la facilité de le tenir; on a alors deux montans dont l'un masque le Manche, et l'autre qui gêne le poignet pour le Doigter et le Barrer. C'est un fait avoué par les meilleurs Professeurs avec qui j'en ai raisonné. Et sans doute, si ceux qui desirant **JOUER** de cet instrument, et qui y voient avec plaisir dix-huit à vingt Touches, concevoient bien les digues qui s'opposent à la pratique d'un Manche aussi long, avec six Cordes, ils seroient rebutés d'avance. De plus, puisque la Guitare à cinq Cordes, (sûrement plus facile à jouer et à tenir que la Lyre- Guitare, et dont les Amateurs forts, et la plupart des Artistes mêmes, ne jouent point passés la 10<sup>e</sup> Caze, ) ne supporte déjà qu'avec un travail tres-opiniâtre, les difficultés qu'on y fait; je dis alors que cette **LYRE-GUITARE** est à peine propre à fredonner quelques accompagnemens médiocres.

Je ne parlerai point d'un autre inconvénient qui en entraîne plusieurs autres, celui de la difficulté de déchiffrer, et sur tout de noter la Musique pour cette Lyre-Guitare qui, à dix-sept Touches seulement, comporte, à commencer du **MI** d'enbas, jusques et compris le **LA** qui se fait dans la dix-septième Caze de la Corde **MI** ou **CHANTRELLE**, une étendue de trois Octaves et une Quinte juste. Exemple.



On aura, dira-t-on, la ressource, pour plus grande clarté, d'indiquer, comme sur certains autres INSTRUMENS, ce qui devra se faire à l'Octave en bas ou en haut. Mais comment s'en servir dans ces Arpèges-ci, et qui ne passent pas la 17<sup>e</sup> Caze?



Aura-t-on aussi celle de rendre les cordes justes dans toute leur longueur, ce qui se trouve si rarement?

Suivant mon avis, je crois qu'il vaudroit mieux employer deux LIGNES ou PORTEES, comme à la Harpe,

(a) Voyez la forme, page 72.

ou au Piano, et adopter la Clef-de-fa sur la troisième ligne, avec celle de Sol ordinaire; c'est-à-dire sur la se-  
conde. Alors on écrirait la Musique à l'instar de la Gamme ci-après. (Voyez, plus bas, le Modèle d'accompagnement).

### Gamme de la Lyre-Guitare, sur deux PORTÉES .

Corde MI	Corde LA	Corde RE	Corde SOL	Corde SI	Chantrelle .	Re Mi Fa Sol La Si Ut Re
-------------	-------------	-------------	--------------	-------------	--------------	--------------------------

On voit que c'est par ce moyen seul qu'on peut éviter la ténébreuse manière de noter pour la Lyre - Guitare; puisque depuis la première note MI, jusqu'à la dernière RE, l'étendue, sur le papier, se trouve absolument la même que celle de la Guitare à cinq Cordes; et on a vingt Touchés.

Il est possible, ( je le dis en passant ) que ces inconvéniens, qui se trouvent aussi au Cistre, n'aient pas peu contribué à le faire abandonner. Car c'est un bel instrument, sans doute.

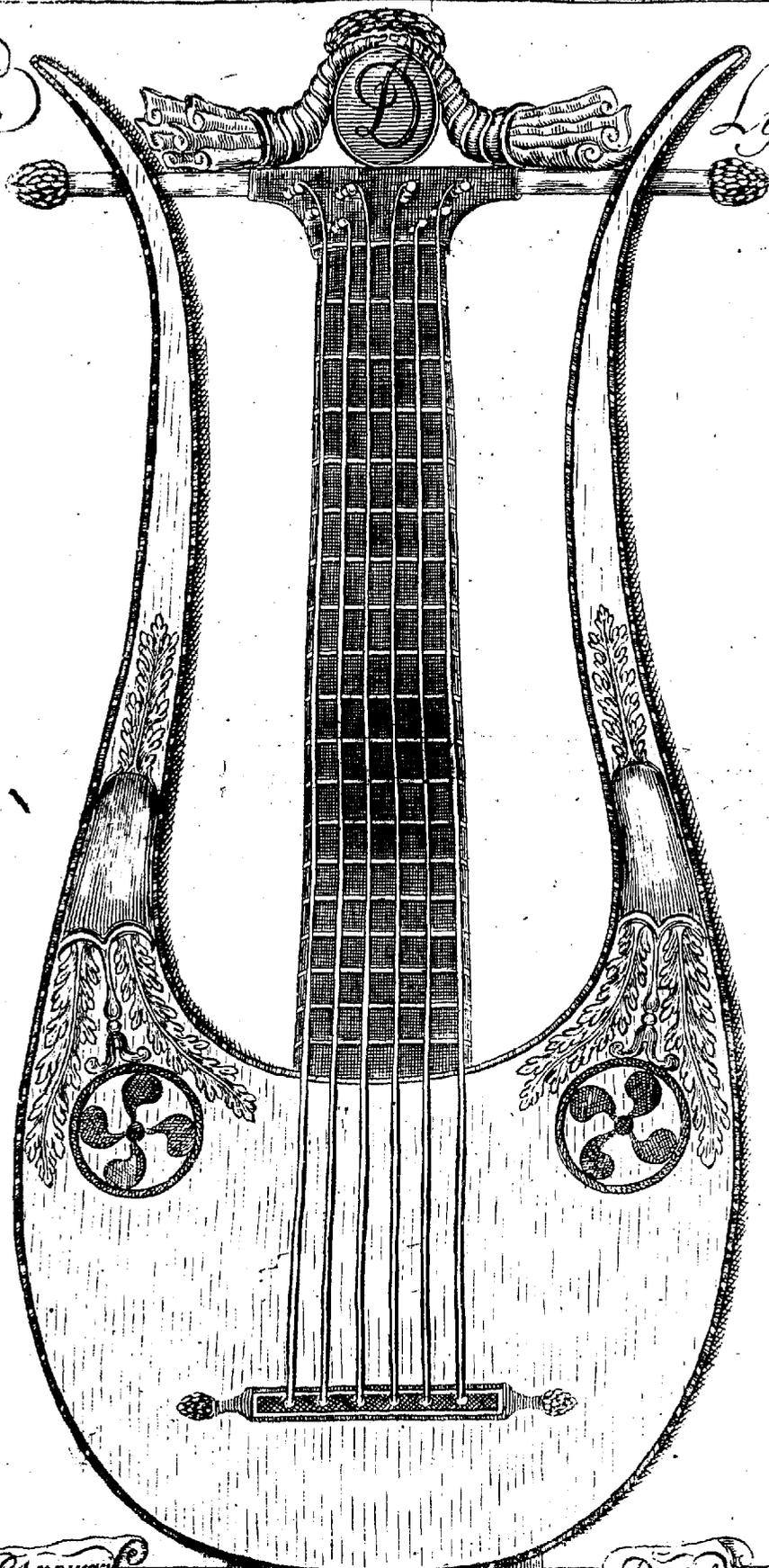
Au reste ce que je viens d'alléguer contre la Lyre-Guitare ne tire point à conséquence. Et ces réflexions, qui ne font point loi, ne servent ici qu'à faire l'éloge de la Guitare à dix Touches, et à cinq Cordes, qui, malgré sa modeste simplicité, peut émouvoir quand on sait la caresser.

### Modèle d'Accompagnement, sur deux PORTÉES, pour la Lyre-guitare .

RONDEAU  
de  
l'IRATO .

*Nouvelle*

*Lyre-guitare.*



*Est pour  
pou  
Guitare  
par  
Daisy.*

*Dioc  
concertans  
pour 2  
Guitares  
par Daisy.*

# TABLEAU ou Manche de la GUITARE à Six cordes, ou de la Lyre-Guitare .

Notes à vide

SALLET.

1ère Division ou 1ère Câze. 1ère pos. 1ère Touche.

2e Division ou 2e Câze. 2e pos. 2e Touche.

3e Division ou 3e Câze. 3e pos. 3e Touche.

4e Division ou 4e Câze. 4e pos. 4e Touche.

5e Division ou 5e Câze. 5e pos. 5e Touche.

6e Division ou 6e Câze. 6e pos. 6e Touche.

7e Division ou 7e Câze. 7e pos. 7e Touche.

8e Division ou 8e Câze. 8e pos. 8e Touche.

9e Division ou 9e Câze. 9e pos. 9e Touche.

10e Division ou 10e Câze. 10e pos. 10e Touche.

11e Division ou 11e Câze. 11e pos. 11e Touche.

12e Division ou 12e Câze. 12e pos. 12e Touche.

N<sup>o</sup> On ne sera point étonné de ne trouver sur ce Tableau que douze-Touches, d'après les observations que j'ai faites sur la longueur du Manche de la Lyre-Guitare, page 70 .

PASSAGES qui se font sur la Guitare à cinq cordes .

Manières de les exécuter sur la Guitare à six cordes, ou Lyre-Guitare.

Au lieu de

on peut faire

3<sup>ème</sup> position. Barrez.

Au lieu de

on peut faire

5<sup>ème</sup> position. Barrez.

Au lieu de

on peut faire

6<sup>ème</sup> position. Barrez.

Au lieu de

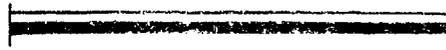
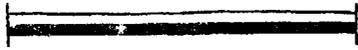
on peut faire

8<sup>ème</sup> position. Barrez.

8<sup>ème</sup> position. Barrez.

Table alphabétique des  
TERMES ITALIENS servant à ex-  
primer les différentes nuances, et  
mouvemens de la Musique .

Traduction en français .

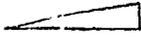


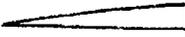
A

Adagio . . . . .  
Ad Libitum . . . . .  
Affettuoso . . . . .  
Agitato . . . . .  
Allegretto . . . . .  
Allegro . . . . .  
Al Segno . . . . .  
Amoroso . . . . .  
Andante . . . . .  
Andantino . . . . .

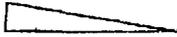
Très-posément, un peu moins lent que LARGO.  
A Volonté.  
Affectueusement, Sans trop de lenteur.  
Agité, mouvement serré.  
Un peu moins vite qu'ALLEGRO.  
Gai, un peu vite, Sans précipitation.  
Au Renvoi.  
Amoureusement, Tendrement, et Lent.  
Couramment et Gracieux.  
Un peu plus lent qu'ANDANTE.

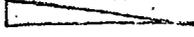
C

Cadenza . . . . .  
Cantabile . . . . .  
Con-brio . . . . .  
Con-expressivo . . . . .  
Crescendo, ou 

Point d'orgue, non écrit.  
Chanter à l'aise.  
Avec vivacité.  
Avec expression.  
En augmentant, ou 

D

Da-capo . . . . .  
Da-capo al Segno . . . . .  
Diminuendo, ou 

A la tête, ou au commencement.  
Retourner au Signe, ou au Renvoy.  
En diminuant, ou 

F

Forte, ou F. . . . .  
Fortissimo, ou FF. . . . .

Fort.  
Très-fort.

G

Gratioso . . . . .  
Grave . . . . .  
Gustoso . . . . .

Gracieusement.  
Lent et Gravement.  
Plaisant et agréable.

L

Larghetto . . . . .  
Largo . . . . .  
Lento . . . . .

Un peu moins lent que LARGO.  
Largement; le plus lent de tous les mouvemens.  
Très-lentement.

M

Majestoso . . . . .

Majestueusement.

Ma non tanto . . . . .

Ma non troppo . . . . .

Mezza-voce . . . . .

Mezzo-forte . . . . .

Moderato . . . . .

Molto-tosto . . . . .

P

Pianissimo, ou PP . . . . .

Piano, ou P . . . . .

Piu forte . . . . .

Piu forte . . . . .

Pizzicato . . . . .

Poco . . . . .

Prestissimo . . . . .

Presto . . . . .

Presto assai . . . . .

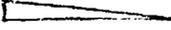
R

Rinforzando, ou Rinf. . . . .

S

Simple forte . . . . .

Simple piano . . . . .

Smerzando, ou  . . . . .

Solo . . . . .

Soprano . . . . .

Spiccato . . . . .

Spiritoso . . . . .

Sostenuto . . . . .

Sotto voce . . . . .

Staccato . . . . .

T

Tempo Giusto . . . . .

Tutti . . . . .

V

Vivace . . . . .

Volti-subito . . . . .

Mais pas tant. } ces deux expressions se mettent quelque-  
 Mais pas trop. } fois après ALLEGRO, ou Adagio, &c.

À demi-voix . . . . .

À demi-fort . . . . .

Moderato . . . . .

Molto-tost . . . . .

P

Très-doux . . . . .

Doux . . . . .

Piu forte . . . . .

Plus fort . . . . .

Pincez les Cordes . . . . .

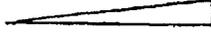
Un peu . . . . .

Très-vîte . . . . .

Vîte . . . . .

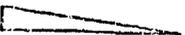
Le plus vîte des Mouvements . . . . .

R

Enfler le Son, ou  . . . . .

Toujours fort . . . . .

Toujours doux . . . . .

Diminuer le Son petit, à petit ou  . . . . .

Seul . . . . .

Premier-dessus . . . . .

Sec et détaché . . . . .

Avec expression vive, ou avec force . . . . .

Soutenir les Sons . . . . .

Comme la Voix . . . . .

Bien-détaché . . . . .

T

Mouvement convenable . . . . .

Tous . . . . .

V

Vivement et animé . . . . .

Tournez-vîte . . . . .

On trouve, à Paris, chez DOLBY, Auteur de ces Principes, Rédacteur de la Récréation des Musées, Editeur, Marchand de Musique et d'Instrumens, sur le Boulevard, au coin de la Rue Montmartre, toute espèce de Musique de Guilture, et toujours d'excellentes Cordes de Naples.

# TABLE DES MATIÈRES .

## A .

Abréviations (des) . Pourquoi elles sont imaginées, 47 .  
 Accolade (de l') . Ce que c'est . A quoi elle sert, 49 .  
 Accompagnement (de l') . Comment il faut le faire .  
 Ce qu'il faut pour s'accompagner, 50 . Danger  
 de commencer à jouer de la Guitare par les ac-  
 compagnemens, II .

Accords (des) . Ce que c'est, 25 . Origine des Ac-  
 cords, 28 . Accord-parfait-majeur rendu par le  
 Corps-sonore, 64 . Accord complet et incom-  
 plet, 28 . Accords renversés, 26 . Accord-con-  
 sonant, et dissonant, 25, 26 . Règle générale  
 pour tout Accord-dissonant, 29 . Accords par  
 supposition, par substitution, et par suspension, 27 .  
 Manière de Chiffrer les Accords, 28 . Accords que  
 l'on peut arpéger à volonté, et dont il est possible de  
 former de petits Preludes dans les Tous les plus usi-  
 tés, et dont les Positions ne passent par la Troisième,  
 58 . VOYEZ, SUFFIXES d'ACCORDS .

Accorder . VOYEZ, MANIÈRE d'ACCORDER .

Agrémens (des) . De combien des espèces sur la Guitare ,  
 61 .

Airs en sons-harmoniques, avec la Tablature, 68 .

Altération . VOYEZ, TEMPÉRAMENT .

Ariette, ou Rondeau . Ce qu'on appelle ainsi, 52 .

Arpèges (des) . Ce que c'est . Inséparable de la Gui-  
 tare, II . Trente manières d'Arpéger, 14 . VOYEZ,  
 ACCORDS .

Avant propos 3 .

## B .

Barrer (du) . Son utilité . Un seul Barrer . Raison pour  
 laquelle on ne peut se dispenser de Barrer, 31 .  
 Observation, 32 . Avec figure .

Barres (les) perpendiculaires . VOYEZ, REPRISES .

Basse-continue (de la) . Ce que c'est, 28 . Basse-fi-  
 gurée par degrés-dijoints, 12 . Ce que c'est, 56 .

Basse-figurée par degrés-conjoints, 59 .

Bourçons (des) 9 .

## C .

Cadence, (de la) 62 . Observation, 63 .

Cadences (des) Harmoniques, 44 .

Cantabile (du) . La manière de le chanter . Descri-  
 ption, 52 .

Câzes (des) . Ce que c'est ; combien il y en a, 9 .

Chanson (de la) . Ce que c'est, 52 .

Chant (du) . VOYEZ, MELODIE .

Chevalet (le) . Hauteur qu'il doit avoir, 8 .

Chevillier (le) ; 7 .

Chiffrer (manière de) . VOYEZ, ACCORD . Chiffres  
 indiquant le Doigter . VOYEZ, OBSERVATION .

Chromatique (gamme) . Combien elle renferme de de-  
 mi-tons . Monter Chromatiquement, 32 . Genre  
 Chromatique, 69 .

Chute (de la) . Ce que c'est . Comme on l'indique .  
 Comme elle s'exécute 61 .

Comma (du) . Ce qui le forme, 19 .

Concerto (du) . Pourquoi il est fait . Comme on doit  
 le composer, 53 .

Conjoints (degrés) . VOYEZ, INTERVALLES .

Consonance . VOYEZ, ACCORDS .

Contreclisses (des), 8 .

Cordes (des) . Pour en connoître la bonté et la jus-  
 tesse . Celles à qui on donne la préférence . Leurs  
 dénominations . Grosseurs proportionnées, 9, 10 . Inno-  
 vation obscure et mal-adroite de certains écrivains  
 modernes . Preuves à ce sujet, 10 .

Cordes (des), ou Notes à vide . Comment et où on  
 peut les employer . Manière de les indiquer dans  
 certains cas, 50 .

Corps-sonore (du), 64 . VOYEZ, VIBRATIONS .

## D .

Degrés (des) 22 . VOYEZ, INTERVALLES .

Démâcher . Ce que c'est . Observation sur ce terme  
 42 .

Demi-ton (du) . Sa division en mineur, et majeur,  
 19 . Différence de ces deux Demi-tons, qu'on ne  
 peut trouver sur les instrumens câzés, ou à cla-  
 vier, 20 .

Demi-position (de la) . Différentes manières de la  
 nommer, 44 .

Description de la Guitare, avec figure, 7 . 8 .

Détache (du) . Ce que c'est, 63 .

Diapazon (du) . Longueur que doit avoir celui de la  
 Guitare, 8, 65 .

Diatonique (Gamme) . De combien des espèces, Monter  
 et descendre diatoniquement, 32 . Genre diatoni-

que, 69 .

Diseints (degrez). VOYEZ, INTERVALLES .

Direct (Accord), 26 .

Dissonances (des) . VOYEZ, ACCORDS . Manière de préparer et sauver les Dissonances, 30 .

Dixième-position (de la) . Gammes faisables à cette Position, 41 .

Divisions (des) . VOYEZ, CÂZES .

Dominante (de la), 21, 22 . Septième-dominante-tonique, 29 .

Doigter (du), 16, et suivantes .

Doigts (des) de la Main-gauche, II, De ceux de la Main-droite susceptibles d'arpéger . Quelles Cordes ils doivent attaquer 12. Différentes manières de poser les Doigts à la première, et à la seconde Position, 16, 17, 18. Doigts d'emprunt, 16, 31 .

Double-dieze (du) . Ce que c'est . Des Doubles-bémols, 24 .

Doubles-bémols, 24 .

Doubler les notes d'un Accord, 28 .

Doublet (du), 47, 48 .

Douze sons (des) du Système moderne, 32 .

Duo (du) . De combien d'espèces, 53 . Voyez, Accolade .

## E

Echelle . Ce qu'on entend par là, 32 .

Eclisse, 8 .

Ecraser l'Accord avec le pouce, 13 .

Élévation des Cordes au-dessus de la Table d'harmonie . De combien, et pourquoi, 8 .

Euharmonique (Genre) . Ce dont il est formé, 19 . Ce que c'est, et comment il s'opère sur les instruments. Cazés ou à Clavier. Citation, 69 .

Études dans tous les Tons mineurs et majeurs. Doigter et Positions indiqués avec soin . Petits airs entremêlés, comme pour servir de stimulant . Ces Études forment la Seconde Partie de mes Principes .

Exécution (de l') . D'où elle dépend . Avis à cet égard, 53 .

Expression (de l') . Ce que c'est . D'où elle émane . Ce qu'il faut pour avoir de l'expression dans la Musique instrumentale, 52, 53 .

Extension (de l') . Les Doigts avec lesquels on la fait, 44 .

## F

Fausse-quinte (de la) . Ce que c'est, 20 . Quel genre d'Accord, 27 . Manière de la chiffrer 28 .

Filets (les), 8 .

Fleurons (les), 8 .

Fond (le), 8 .

Fusée (de la) . Ce que c'est . Comment elle est regardée, 63 .

## G

Gamme (de la) . Son étimologie . Ce que c'est . Comment on doit commencer et terminer une Gamme, 32 . De combien il y en a d'espèces . Différence de la Gamme diatonique mineure avec la majeure, 32, 33 . Observation sur les Gammes, 33 . Gammes diatoniques faisables sur la Guitare; 1<sup>o</sup>. Sur cinq cordes; 2<sup>o</sup>. sur quatre; 3<sup>o</sup>. sur trois, à toutes les Positions . Doigter indiqué, à cet égard, avec soin, 33 . Utilité des Gammes, qu'il faut exécuter telles qu'elles sont, II, 32, et suivantes . Gammes infaisables sur deux Cordes, 35 . Gammes harmoniques dans les Tons mineurs et majeurs, les plus usités sur la Guitare . Leur utilité, 44, 45, 46 et 47 .

Genres (les) de Musique . De combien d'espèces, 69 .

Glisser (du) . Ce que c'est . Comme il s'exécute . Manière de l'indiquer, 62 .

Guidon (du) . Son utilité . Peu en usage aujourd'hui, 49 .

Guitare (de la) à six cordes . Reflexions à cet égard, 69 .

Manche de la Guitare à 6 Cordes, 73 . Passages de la Guitare à cinq cordes, arrangés pour celle à six, 74 . VOYEZ, HISTORIQUE DE LA GUITARE .

## H

Harmonie (de l') . Comparaison avec la Mélodie . Reflexions y relatives, 54 .

Harmonique . VOYEZ, GAMME, SON .

Huitième Position (de la) . Gammes faisables à cette Position sur cinq, sur quatre, et sur trois cordes, 40 .

Hystorique de la Guitare, 7 .

## I et J.

Imitation de la nature . VOYEZ, HARMONIE .

Index (de l') . Le Doigt qu'on appelle ainsi . Pourquoi, II .

Son utilité dans le Barrer, 31 .

Instrument . Supériorité de la Guitare sur le Piano, et

## TABLE DES MATIÈRES.

sur la Harpe à certains égards, 12 .  
 Intervalles (des). De combien de sortes. Combien il y en a dans l'harmonie, 18, 20, 21.  
 Intervalles constituans des Accords, 21. Tableau des Intervalles constitués en Accords, 30.  
 Indirects. VOYEZ, ACCORD.  
 Innovation. VOYEZ, CORDES.  
 Jouer. Quels sont les moyens d'apprendre à jouer de la Guitare. Seule manière d'apprendre à en jouer, II.  
 Grand mérite de cet instrument, 70 .

### L

Liaison (de la). Sa différence avec la Syncope, 49.  
 Lyre- Guitare (de la). Réflexions à cet égard. Inconvéniens de cet instrument, 70. Figure de la Lyre- Guitare, 72. Modèle d'Accompagnement, sur deux Portées, pour la Lyre- Guitare, 71 .

### M

Maîtres (des). Il faut savoir choisir. Moyen de les avoir bons, et de réussir, 8 .  
 Manche de la Guitare, AVEC FIGURE, 15. Idem à six cordes, 73 .  
 Manière de monter la Guitare, 9 . Idem de l'accorder, 10 . Idem, de la tenir, II. Instructions relatives aux cinq cordes. Sur quoi a été calculée la manière de la monter, 16 . VOYEZ, BARRER .  
 Manière de préparer et sauver les Dissonances, adaptées à la Guitare, 30 .  
 Martellement (du). Ce que c'est. Comment on le fait, et comment on l'indique, 62 .  
 Médiate (de la), 22, 24 .  
 Mélodie (de la). Ce que c'est, 54 .  
 par Doisy, où on trouve des sons-harmoniques notés par Tablature 68 .  
 Mode (du). Ce que c'est. De combien il y en a d'espèces. Modes ou Tons c'est la même chose. Ce qui le caractérise, 22 .  
 Modulation (de la). Ce que c'est. Changement de modulation employé à propos. Inconvénient de trop moduler, 50 .  
 Monocorde (du), 64 .  
 Mouvement (du). Cinq principales modifications, 53 . Nuances des différens mouvemens, 75, 76 .  
 Musique, 7 . Musique Diatonique, Chromatique, et

Enharmonique, 69 .

### N

Nature. VOYEZ, IMITATION .  
 Neuvième (de la). De combien d'espèces. Accord- dissonant, 21. De quoi elle est formée, 27. Neuvièmes préparées, et sauvées, 30 .  
 Neuvième Position (de la). Gammes faisables à cette Position, sur cinq, sur quatre, et sur trois Cordes, 41 .  
 Notes à doubles-queues. VOYEZ, CORDES AVIDE .  
 Note Fondamentale ou Tonique. Note-sensible, 22, et suivantes. VOYEZ, PROPOSITION .  
 Noter. Manière de noter pour la Guitare, 56 .

### O

Observation sur les chiffres qui indiquent le doigt. Dans tous mes ouvrages c'est le même ordre, 33 .  
 Octave (de l'). Définition de cette Consonance. Accord-consonant, 21. Huitième degré, 22 .

### P

Partie principale. VOYEZ, CONCERTO. Partie- recitante. VOYEZ, POINT-D'ORGUE .  
 Passage qui se font sur la Guitare à cinq cordes. Manière de les exécuter sur celle à six cordes, 74 .  
 Pithagoriciens. (les), 7, 64 .  
 Plainte (de la). Ce que c'est. Comment elle se fait et s'indique, 62 .  
 Plusieurs manières de poser les doigts à la Première, et à la Seconde Position, 16, 17, 18 .  
 Point-d'orgue (du). Comment il se marque. Où il se fait, et par qui, et de combien d'espèces, 49 .  
 Positions (des), 16, 17, 18, et suivantes. Position inexacte ou dérangée par l'Index, 31 .  
 Pot-Pourri (du). Ce que c'est. Réflexions à ce sujet, 54 . Exécuté sur la Guitare à cinq cordes, 70 .  
 Prélude (du). Ce qu'on entend par là, 57. Différens accords en Préludes, 58, 59, 60. Passages en Préludes 74 .  
 Première Position (de la). VOYEZ POSITION. Observation, 33. Gammes faisables à cette Position; 1<sup>o</sup> sur cinq, 2<sup>o</sup> sur quatre, 3<sup>o</sup> sur trois Cordes, 33, et suiv.

- Proposition pour reconnoître facilement les notes Toniques de chaque Tons, 23. Différens moyens en usage. Système de Rodolphe à cet égard; moyen un peu trop long, 24, 25.
- Q.
- Quart-de-ton. VOYEZ, COMMA, et ENHARMONIQUE.
- Quarte (de la), 18. De combien d'espèces, 20. Accord-dissonant, 21, 22. Manière de la préparer et la sauver, 30. Elle a donné naissance au Bar-rin, 31.
- Quator (du), 53.
- Quatrième Position (de la). Gammes faisables à cette Position; 1<sup>o</sup> sur cinq, 2<sup>o</sup> sur quatre, 3<sup>o</sup> sur trois Cordes, 37, 38.
- Quinze (du), 53.
- Quinte (de la), 18. De combien d'espèces, 20. Accord-consonant, 21. Quinte ou Dominante, 22.
- R.
- Rapport des Intervalles. Connoissances nécessaires pour bien les entendre, VOYEZ, TON, DEMI-TON, et INTERVALLES.
- Récitatif (du). Ce que c'est. Ce qui le dirige. Où l'on s'en sert, 52.
- Relatifs (des Tons), 22, 23.
- Renvoi (du), 48.
- Renversément (du). Accords produits par le Renversément, 26, 27.
- Replique (de la), 22, 32.
- Repos (du), ou de la Terminaison des phrases musicales. Analogie entre le chant et le discours, 50.
- Reprises (des), 48.
- Résolution (de la). Ce que c'est, 29.
- Ritournelle (de la), 57.
- Romance (de la). Manière dont elle doit s'écrire. Si elle convient à la Guitare. Celles qu'il faut consulter, 52.
- Rondeau (du). VOYEZ, ARRIÈTTE.
- Rose (de la), 8.
- S.
- Seconde (de la), 18. De combien d'espèces, 20. Accords-dissonants, 21. Ce qui produit ces dissonances, 27. Manière de préparer et sauver ces dissonances, 30.
- Seconde position (de la), 17, 18. Gammes faisables à cette Position. Observations relatives à cette Position, 35, 36.
- Sensible (de la Note). VOYEZ, NOTE.
- Septième (de la), 18. De combien il y en a d'espèces, 21. Accord-dissonant, 21, 26, 27 et 28.
- Septième-supérieure. Septième-diminuée. Observation 29. Préparées et sauvées, 30.
- Septième-inférieure (de la). Gammes faisables à cette Position; 1<sup>o</sup> sur cinq, 2<sup>o</sup> sur quatre, 3<sup>o</sup> sur trois Cordes, 39.
- Sifflet (de), 8.
- Six-pour-quatre (des), 50.
- Six (de la), 18. De combien d'espèces, 20. Accord-consonant, 21. Ce qui produit cet Accord, 25, 26, 27. Manière de la chiffrer, 28.
- Sixième position (de la). Gammes faisables à cette Position; 1<sup>o</sup> sur cinq, 2<sup>o</sup> sur quatre, 3<sup>o</sup> sur trois cordes, 39.
- Son (du). Définition de Son. Les différentes espèces, 55. VOYEZ, VIBRATION, ET CORPS-SONORE.
- Sons-harmoniques (des). D'où ils tirent leur origine. Manière de les extraire. Par quels moyens les Pythagoriciens ont trouvé les divisions harmoniques. Diapazon de la Guitare comparé au Monocorde, 64. Tableau des Sons-harmoniques, et leur rapport avec les notes ordinaires, 65. En sons-harmoniques on ne peut jouer qu'en Majeur. Pourquoi. Difficulté de trouver ces espèces de Sons sur la Guitare, si on n'en connoît pas l'origine, et la théorie. Manière de noter pour en abrégé la recherche, 66. Plusieurs airs en Sons-harmoniques, 68.
- Sons (des) principaux, 22, 64.
- Sonate (de la). Ce que c'est, 53.
- Son-porté (du). Comment on l'indique, et comment il s'exécute, 61.
- Son-tremblé (du). Ce qu'on entend par-là. Comme il s'exécute, et comment il s'indique, 61, 62.
- Soixante-seize Gammes; 33 jusqu'à 42.
- Sous-médiant. Son rang dans la Gamme, 22.
- Substitution (Accords par), 27.
- Suite d'Accords pouvant former de petits Preludes à chaque Position, dans les Tons-mineurs et majeurs, 58, 59, 60.
- Supposition (Accord par), 27.
- Suspension (de la), 27.

Syncope (de la). Nul rapport avec la Liaison, 49.

**T.**

Tablature (de la). Ce que c'est. Nécessité de la connoître pour trouver les sons-harmoniques, suivant mes Principes, 66. Manche de la Guitare par Tablature, 67.

Table d'harmonie (la). Epaisseur qu'elle doit avoir, 8.

Table alphabétique de certains termes italiens usités dans la Musique, 75, 76.

Tableau général du Manche de la Guitare, avec figure, 15.

Tableau, ou Manche de la Guitare à six cordes, 73.

Tableau des Intervalles constitués en Accords, 30.

Tableaux (2), l'un avec des Dièzes, l'autre avec des Bémols, concernant les Tons relatifs, 23.

Tableau d'après le système de Rodolphe, 25. VOYEZ, PROPOSITION.

Tableau où l'on voit d'un coup d'œil les soixante-seize Accords qui terminent les soixante-seize Gammes, 43.

Tableaux (2). VOYEZ, SUITE D'ACCORDS.

Tableau. VOYEZ, SONS-HARMONIQUES.

Talon (le), 8.

Tempérament (le). Ce que c'est. Défaut qu'on ne peut éviter, 55, 56.

Terminaison (de la) des Modes. VOYEZ, REPOS.

Tierce (de la), 18. De combien d'espèces, 20. Accord-consonant, 21. Rang qu'elle occupe dans la Gamme. A quoi elle est utile, 22. Mineure et majeure, 30.

Tirade (de la). Son utilité, 63.

Ten (du). Ses significations, 18. Tons plus grands les uns que les autres. VOYEZ, TONS-RELATIFS.

Tonique (de la). Rang qu'elle occupe dans la Gamme; 22 et suivante. VOYEZ, PROPOSITION.

Touche (des), 8. Distance des unes aux autres. Celles que l'on doit adopter de préférence, 9.

Trait-festonné (du). Son utilité, 49.

Tremblé. VOYEZ, SON-TREMBLE.

Trio (du). Ce qu'il produit, 53.

Triton (du), 20. Ce qui le produit, 27. Manière de le chiffrer, 28. Sa préparation, et sa résolution, 30.

Troisième-position (de la). Gammes faisables à cette Position; 1<sup>o</sup> sur cinq cordes, 2<sup>o</sup> sur quatre, 3<sup>o</sup> sur trois cordes, 36, 37.

Trois pour deux (des), 50.

**V.**

Variations (des). Ce qu'on entend par ce mot. Si elles conviennent à la Guitare, 54.

Vaudeville (du). Son origine. Détails y relatifs, 52.

Vibrations (des). Détails essentiels à cet égard, 55.

**U.**

Unisson. Ce qui le forme, 18.

Un mot sur la Musique. VOYEZ, MUSIQUE.

FIN de la TABLE des MATIERES.



## SUPPLÉMENT À MES PRINCIPES GÉNÉRAUX.

La Guitare est un instrument d'accompagnement; on le sait. Cependant nous l'avons portée au point de la faire chanter comme un violon; et aujourd'hui nous lui faisons exécuter toute espèce de musique et avec toutes sortes d'instrumens. Et comme nous désirons beaucoup qu'on en joue, j'ai fait ce supplément, pour multiplier mes observations et fournir encore, si je puis, quelques moyens qui serviront également à ceux qui jouent soit à 5 soit à 6 cordes; et même à ceux qui désireront jouer de la Lyre s'il est possible de la rendre praticable. J'aime toujours la Guitare parce que j'en connois le charme. En travaillant pour elle c'est la caresser, et en la caressant c'est l'apprécier.

### DU DOIGTER, DES DOIGTS D'EMPRUNT ET DE LA POSITION DE LA MAIN GAUCHE SUR LA GUITARE.

Il n'y a pas de doute que la difficulté de la guitare consiste dans le *Doigter* et la *Position de la main gauche* sur cet instrument. J'ai déjà dit beaucoup la-dessus pages 10, 11, 16, 17 et 18, mais comme on ne peut trop s'étendre sur un chapitre aussi important, je dois publier mes nouvelles recherches.

Avant tout il faut que je décrive la manière dont j'indique les Positions dans mes ouvrages, afin qu'on puisse se reconnoître; elle est simple; la voici:

1<sup>ère</sup> Pos. 2<sup>e</sup> Pos. 3<sup>e</sup> Pos. 4<sup>e</sup> Pos. 5<sup>e</sup> Pos. 6<sup>e</sup> Pos. 7<sup>e</sup> Pos. 8<sup>e</sup> Pos. 9<sup>e</sup> Pos. et enfin 10<sup>e</sup> Position. Si un passage comprend une, deux, trois, quatre, six, huit, dix mesures ou plus, à une Position, n'importe laquelle, des traits d'union suivent l'indication de cette Position, et ne se terminent que lorsqu'on est obligé de l'abandonner. Plus, je mets sur les premières et secondes notes et quelquefois davantage, des chiffres qui désignent les doigts dont il est nécessaire de se servir en prenant la Position indiquée. Exemple.



Le *Doigter* est très-variable sur la guitare. Une note seule le fait changer; et ce sont toujours celles qui succèdent ou qui précèdent qui en décident. Et tels passages qui paroissent infaisables ne sont rien, si on sait changer et de position et de doigts à propos. L'emprunt qu'on est obligé d'en faire à chaque instant est d'autant plus nécessaire qu'il ôte beaucoup de difficultés. Si l'on tenoit rigoureusement à ce que chaque doigt doigtât, la note qui se fait dans la caze qu'il est censé occuper par la position de la main il seroit impossible d'en jouer.

Il y a des traits qui se ressemblent et qui se doigtent différemment. Voyez les exemples suivans.

Le Fa et le Re    Le Si  
Doigts d'emprunt. Doigt d'emprunt.

1<sup>er</sup> Ex.

Le Mi  
Doigt d'emprunt.

2<sup>d</sup> Ex.

3<sup>e</sup> pos.

The first example shows a sequence of notes: Fa, Re, Si, Fa, Re, Si, Fa, Re. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. The second example shows a sequence of notes: Mi, Fa, Re, Si, Fa, Re, Si, Fa, Re, Mi. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. The position '3<sup>e</sup> pos.' is indicated below the staff.

3<sup>e</sup> Ex. *2<sup>e</sup> pos.* *Le La Doigt d'emprunt.*

4<sup>e</sup> Ex. *Le La Doigt d'empr.*

On voit que dans la première mesure du premier exemple, chaque doigt occupe la case qui lui appartient d'après le placement de la main qui est à la première position; que dans la seconde mesure le *Fa* et le *Re* se font avec des *Doigts d'emprunt*; que dans la troisième mesure le *Si* se fait de même, avec un *Doigt d'emprunt*; ce qui prouve que par le *Doigter* on doit nécessairement se régler aux notes précédentes ou succédentes, en observant de se servir des doigts les plus près du pouce pour les notes éloignées, c'est-à-dire les plus graves.

On voit aussi dans le second Exemple qu'*Ut Mi* et *Si Re* se font à la première position, tandis que dans la seconde mesure et suivantes, ils se font à la troisième position. Pourquoi? Parce que de cette manière l'exécution est plus facile. On voit encore que dans les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> mesures, dont le passage n'est que répété, le *Doigter* est différent; pourquoi encore? C'est qu'arrivé à la troisième position, la changer rendrait le trait plus difficile. Observez ici que le quatrième doigt est encore emprunté. On voit enfin qu'en travaillant les troisième et quatrième exemples ainsi que ceux qui suivent, on apprend à *Doigter* cet instrument, et à en applanir les difficultés. Le tout dépend des premières habitudes aux quelles il faut faire rigoureusement attention.

Dans le Ton de *Re* mineur le 4<sup>e</sup> doigt est presque toujours emprunté parce que le *Fa* qui se fait sur la corde *Re* est souvent employé avec le *Re* qui se fait sur la corde *Si*. Exemple.

Autre ex. *2<sup>e</sup> pos.*

Dans le Ton de *Re* majeur, c'est le 1<sup>er</sup> doigt qui est souvent emprunté parce que le *La* qui se fait sur la corde *Sol* se trouve souvent avec le *Fa* qui se fait sur la corde *Mi*. Ex.

84

Autre ex.

Dans le Ton de *Re* majeur à la 5<sup>ème</sup> position, c'est le 4<sup>ème</sup> doigt qui est souvent emprunté parce que le *Fa* qui se fait sur la corde *Si* se trouve avec le *Re* qui se fait sur la corde *Sol*.

Allemande.

Remarquez qu'à la 7<sup>ème</sup> position le 4<sup>ème</sup> doigt est très-souvent emprunté aussi.

### DE LA MAIN GAUCHE ET DE LA MANIÈRE DE LA PLACER.

Pour apprendre à placer la main sur la Guitare et pour la maîtriser, il faut travailler les gammes simples, puis les gammes harmoniques, et enfin les préludes que l'on arpègera de telles manières que l'on voudra. Tous ces exercices qui se trouvent dans le courant de mes principes ne doivent être abandonnés que lorsqu'on les fait avec facilité. Je ne parle pas du tems qu'on est obligé d'y employer, parce que c'est de l'aptitude et de la persévérance que cela dépend. Il faut bien se garder surtout de commencer par des accompagnemens; car il est certain que celui qui debutera par-là ne jouera jamais, ou il mettra dix ans quand il n'en faudra que trois ou quatre. Ces exercices une fois achevés il faut entreprendre des petits airs chantans qui sont toujours faciles quand ils sont bien doigtés. On jouera ensuite des accompagnemens si l'on veut, parce qu'alors on sait tout, et qu'il ne manque plus que de l'adresse avec laquelle le goût vient sans s'en appercevoir.

La main doit toujours être placée de manière à ce que le pouce qui est sous le manche soit toujours vis-à-vis le premier doigt à quelque position que l'on soit. Sitôt qu'on sort d'une position pour passer à une autre le pouce en suivant doit déterminer à l'instant la *Position de la main*, laquelle *Position* seroit incertaine si le pouce se trouvoit tantôt sous le premier, tantôt sous le second ou sous un autre doigt. Voyez pages 10 et 11. La Guitare est par elle-même un instrument où il n'est question que de *Position* il est donc essentiel de s'y rompre dès

qu'on commence à en jouer et de s'appliquer à ce que chaque *Position* soit bien déterminée par la main. Comme elles se ressemblent du haut en bas du manche, il suffit d'être bien familiarisé avec la première pour les faire toutes facilement. Pour changer de *Position* et pour pouvoir passer des unes aux autres commodément, c'est un procédé qui regarde le compositeur seul, lequel doit opérer ce changement surtout dans un mouvement vif par une note à vide ou par une note dont la durée soit un peu longue. Ex.

*Allemande.*

*Autre Ex. Contredanse.*

Fin.

Da capo.

A quelque *Position* que l'on tienne si, sans déroger au *Doigter*, il se trouve dans un passage de chant ou dans un arpège, une note de basse qui puisse se faire à vide, il n'y a nul inconvénient de la faire. Il n'en est pas de même d'une note de chant surtout dans les sons les plus aigus, à moins que cette note expressément indiquée par l'écrivain soit placée pour opérer un changement de *Position*, (voyez l'exemple premier); ou pour un effet d'arpège, voyez l'ex. second où toutes les notes à double-queue se font à vide.

Ex. 1<sup>er</sup>

Ex. 2<sup>d</sup>

## DES SONS-FILES OU TREMBLÉS.

La main gauche, lorsque la Guitare chante ne doit ni faire usage du Barrer ni empoigner le manche; et les doigts de préférence doivent être appuyés près des touches qui suivent en descendant; à moins que l'on veuille faire frémir un son, qu'on nomme aussi Son-filé ou Tremblé qui exige que le doigt qui veut le rendre soit placé au milieu des câzes et toujours seul sur le manche, afin que la main soit plus libre.

Dans l'exemple suivant, le Sol et le La doivent être des Sons-filés ou Tremblés qu'on nomme ainsi par ce qu'ils occasionnent une incertitude dans les sons, qui, alors cessant d'être sévèrement justes par rapport au mouvement des doigts qui les font frémir, doigts qu'en appuyant ferme, et des quels dépend plutôt le beau son que de ceux qui attaquent, produit une vibration ou un frémissement dont le langage est ravissant, et duquel la Guitare ne peut se passer. Je ne les indique jamais par ce que je laisse à l'exécutant le soin de consulter son goût à cet égard. On les fait ordinairement sur des notes de longue valeur. Il en est question aussi pages 61 et 62.

## AVIS IMPORTANT.

Pour apprendre à lire facilement avec la Guitare, ce qui rend en outre parfait musicien, puisque c'est en quelque façon disséquer la musique, il faut prendre un air fait pour l'instrument, et s'exercer à plaquer, autant que possible, toutes les notes, soit d'une mesure, d'une demi-mesure, et même d'un quart de mesure qui peuvent former un accord, comme dans les exemples suivans.

Ex. 1<sup>er</sup>  
Allemande.

Exécutez cette Allemande comme si elle étoit écrite ainsi :

La même.

Ex. 2<sup>d</sup>  
Air.



Exécutez cet Air comme s'il étoit écrit ainsi :



### DES PETITES NOTES OU NOTES D'AGRÉMENT.

On appelle *Petites notes* ou *Notes d'agrément*, celles qui sont nulles pour la mesure, et qu'on place ordinairement à la gauche d'une note de valeur. Il y en a de deux espèces qui forment aussi deux manières d'exécuter, savoir; celles qui se font sur la même corde, et celles qui se font sur des cordes différentes. La première espèce est la petite note que l'on peut ne pas faire si l'on veut et qui lorsqu'on la fait doit nécessairement être exécutée sur la même corde que la note forte ou de valeur, et être liée avec elle. **Ex. A.** Soit qu'il n'y ait qu'une petite note soit qu'il y en ait plusieurs, elles doivent être nécessairement enveloppées par une liaison qui les renferme avec la note de valeur à gauche de laquelle elles sont, et toujours liées ensemble; ce qui prouve qu'elles ne font qu'une, et ne doivent être attaquées que d'un seul coup de doigt de la main droite. **Ex. B.** Voyez page 61 où il est fait mention de la manière d'attaquer les notes.



La note forte ou de valeur à côté de laquelle on place une ou plusieurs petites notes est souvent accompagnée d'une note de basse; et dans ce cas la note de basse qui appartient toujours à la petite note doit toujours former un accord avec elle. Qu'il y en ait une, deux, ou plus, c'est toujours le même procédé. **Ex. C,** et **D.**



Il faut exécuter comme s'il y avoit,



Exemple. D.  3<sup>e</sup> pos.

Il faut exécuter comme s'il y avoit.

Exemple. D. 

La seconde espèce de *Petites notes* est celle qu'il est indispensable de faire et qu'on renferme aussi par une liaison, sans que ce soit sévèrement utile, et qui, comme celle ci-dessus, ne font qu'une avec la note de valeur à côté de laquelle elles sont. Qu'il n'y en ait qu'une ou qu'il y en ait plusieurs, elles se font toujours sur autant de cordes qu'il y a de petites notes différentes, parce qu'elles doivent former un accord vivement ou gracieusement arpégé avec la note de valeur, suivant le goût de l'exécutant. On l'écrit de deux manières savoir; par de petites notes ou par un trait tremblé fait ainsi  $\text{z}$ , et que l'on place à côté de l'accord que l'on veut arpéger. Ex. E, F, G, H, I, et J. Cette manière d'exécuter est un procédé dont on doit se servir quelque fois quand il y a une suite d'accords, parce qu'elle en ôte la crudité et donne de l'expression; mais à cet égard il faut être discret.

Ex. E. 

Il faut exécuter l'exemple suivant comme le précédent.

Ex. E. 

Il est de règle générale que, quand deux ou plusieurs petites notes ou notes de valeur qui ne doivent point être arpégées; ce qu'il est facile de voir attendu qu'elles sont presque toujours par degrez conjoint ou par degrez disjoint très-peu éloigné, sont enveloppées d'une liaison, elles se font sur la même corde. Cette manière d'exécuter est plus facile et plus aimable que s'il falloit détacher toutes les notes, qui alors seroient d'un son insoutenable.

Ex. G.  3<sup>e</sup> pos. . . . 3<sup>e</sup> pos. . . .

Exécutez l'exemple suivant comme le précédent.

Ex. H. 

Ex. I. 

Ex. J. 



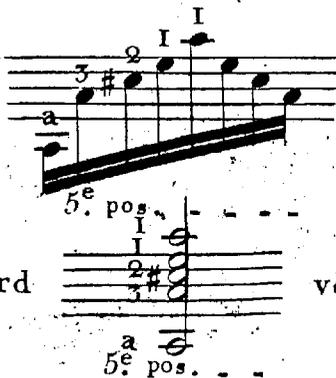
6<sup>e</sup>. mesure.

Lorsque dans un arpège il y a deux notes qui se font avec le premier doigt, c'est qu'il faut barrer. Voyez à cet effet la sixième mesure de l'exemple précédent, et n'oubliez pas les endroits où il faut se servir de doigts d'emprunt.

### DES ARPÈGES.

L'Arpège n'est autre chose qu'un accord battu c'est le contraire de plaquer. Pour le faire bien et promptement, il faut examiner la quantité de notes qu'il renferme, placer les doigts nécessaires comme si on vouloit la réduire en accord et ensuite battre ces notes les unes après les autres et de toutes les manières que l'on voudra; elles sont toutes bonnes; et souvent l'Arpège qui à l'air d'une gaucherie dans le principe peut en le faisant bien devenir très-agréable.

Pour faire cet Arpège,



placez la main à la 5<sup>e</sup> position

comme si vous vouliez faire l'accord

vôtre main une fois placée, battez-le.

Vous en pouvez tirer une quantité d'Arpèges dont en voici quelques-uns, que je fais, moi, en attaquant les cordes *La, Re, Sol*, avec le pouce, le *Si* avec le premier doigt, et le *Mi* avec le second doigt, et en glissant le pouce sur deux ou trois cordes quand il faut les attaquer de suite.



On ne finiroit point si on vouloit écrire tous les Arpèges différens qui peuvent se faire sur ce seul accord. Voyez page 14 ou il y a 30 manières d'arpéger.

# DOUZE PETITS AIRS FACILES .

Variés ou non variés pour une Guitare seule,  
faisant suite aux Principes généraux de l'Auteur.

N<sup>a</sup>. Le chiffre 8 indique l'octave au dessous. C'est pour ceux qui jouent la Guitare à 6 cordes ou la Lyre.

N<sup>o</sup> 1.  
Moderato.

N<sup>o</sup> 2.  
Walse.

N<sup>o</sup> 3.  
Walse.

N<sup>o</sup> 4.  
Sérénade.  
Maestoso.

3<sup>e</sup> pos. --- 5<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos.

Ad libitum. 3<sup>e</sup> pos. ---

3<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. ---

3<sup>e</sup> pos. --- 5<sup>e</sup> 3<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. ---

3<sup>e</sup> pos. --- 3<sup>e</sup> pos. ---

Presto. 3<sup>e</sup> pos. ---

5<sup>e</sup> pos. --- 7<sup>e</sup> pos. ---

3<sup>e</sup> pos. ---

Arp. 3<sup>e</sup> pos. ---

3<sup>e</sup> pos. ---

Segne Presto

N<sup>o</sup> 5.  
Andante.

3<sup>e</sup> pos. ---

8

I



N° 8.  
Andantino

3<sup>e</sup> pos. ---  
 3<sup>e</sup> pos. --- I --- 2<sup>e</sup> pos. --- 7<sup>e</sup> pos.  
 8  
 8  
 Arp.  
 7<sup>e</sup> pos.

Variation

3<sup>e</sup> pos. ---  
 3<sup>e</sup> pos. ---  
 4<sup>e</sup> pos. ---  
 3<sup>e</sup> pos. ---  
 3<sup>e</sup> pos. ---  
 3<sup>e</sup> pos. ---  
 3<sup>e</sup> pos. ---  
 27  
 3<sup>e</sup> pos. ---

Sicilienne.

Nº 9.

Andantino

Varia.

Nº 10.

Rondo.

Allegretto

*Adagio* 8 *A tempo.*

N<sup>o</sup> II.  
Walse.

N<sup>o</sup> 12.  
Walse.

# TROIS DUETTOS CONCERTANS, ET FACILES.

pour Guitare et Violon

faisant suite au Supplémét des Principes généraux de l'Auteur.

N<sup>a</sup>. Le chiffre 8 indique l'octave au dessous. C'est pour ceux qui jouent la Guitare à 6. cordes ou la Lyre.

Violon.

I<sup>er</sup> DUETTO.

Guitare.

*P.*  
*Moderato.*

*F.*

*Rinf.*

*Rinf.*

*P.*

*F.*

3<sup>e</sup> pos. -

7<sup>e</sup> pos. -

Segne.

Segne.

3<sup>c</sup>.p. 3<sup>c</sup>. pos. . 3<sup>c</sup>. pos. . 3<sup>c</sup>. pos. . 3<sup>c</sup>. pos. .

*Smorz.*

F.

3 4 3

8

P. *Rinf.* P. *Rinf.* P.

P.

F. *Volti per il Rondo.*

8 F. P. 8 F.

Rondo.

Allegretto.

The musical score is written for two staves in 6/8 time. The tempo is marked 'Allegretto' and the form is 'Rondo'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 2, 4, and 7. Dynamics are marked with 'P' (piano). Positions are indicated as '3<sup>e</sup> pos.' and '7<sup>e</sup> pos.'. The score ends with a double bar line and the number 27.

This musical score consists of ten systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'F' (forte) are placed throughout the piece. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. There are also some performance markings like '8' and '7' below the notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

*Andantino con gusto.*

Violon.

2<sup>d</sup> DUETTO.

Guitare.

Violon. Guitare.

a 7<sup>e</sup> Pos. . . . 3<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. . . . 7<sup>e</sup> pos. . . . 5<sup>e</sup> pos.

7<sup>e</sup> pos. . . . 2 3<sup>e</sup> pos. 8 7<sup>e</sup> pos. . . .

a Ad libitum a

3<sup>e</sup> pos. 8 7 7

*Séqué. Allegretto.*

8

8

*Andantino. Da capo senza replica.*

RONDO.

Presto.

P

2.<sup>e</sup> pos. - - 3.<sup>e</sup> pos. - -

F

2.<sup>e</sup> pos. - - 3.<sup>e</sup> pos. - -

3.<sup>e</sup> pos. - -

3.<sup>e</sup> pos. - -

P

2.<sup>e</sup> pos. - - 3.<sup>e</sup> pos. - -

F

3.<sup>e</sup> pos. - -

The musical score on page 102 consists of 18 staves of music, organized into systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#). The score includes several performance markings: *Adagio.* appears on the right side of the third and fourth staves; *1º tempo.* appears below the sixth and seventh staves; and *Gravé par Doisy.* is located at the bottom right of the page. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *tr* (trill) and *8* (octave). The piece concludes with a double bar line at the end of the final system.



Le Majeur et le Mineur de l'Andante se trouvent ensemble.

tr

4 2 4 2 4 1 4 3 8 8 8

2<sup>e</sup> pos. - - - -

tr

2<sup>e</sup> pos. - - - -

Tempo di Minuetto.

27

The image displays a musical score for piano, consisting of eight systems of staves. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) are present. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The number '27' is printed at the bottom center of the page, and the publisher's name 'Grave par Doisy.' is at the bottom right.

A MON AMIE. Romance.

Musique de Doisy.

N.º Le chiffre 8 indique que les notes se font à l'octave au-dessous. C'est pour ceux qui jouent la Guitare à six cordes ou la Lyre; et les notes à double-queue se font à vide.

N.º I

Larghetto.

Tendre a-

-mie, oh! tendre a. mie, que suis triste ou tu n'es pas; tout ce qui charme la

vi... e semble enchaîné sous tes pas semble en... chaî...né sous tes pas.

Ton i... ma-ge encor m'en...flà... me; hé-

las! sans toi j'oublie... rois qu'il me res-te encor une a... me; je le

sens par mes re...grets je la sens par mes re...grets.

3<sup>e</sup> pos. 8 p.

Rinf. 3<sup>e</sup> pos. 8 Rinf. 3<sup>e</sup> pos. 8

2<sup>e</sup> C.

Le plaisir sous son empire  
 Voudroit envain m'attirer;  
 Je dédaigne son sourire.  
 Et j'aime mieux te pleurer. (bis)  
 Aimant la mélancolie  
 Mon cœur répète tout bas:  
 Tendre amie, oh! tendre amie!  
 Que sais-je, triste où tu n'es pas. (bis)

N<sup>o</sup> 2

Andantino  
poco.

Vi - vre é - loi - gné de

mon a - - mi - - e , m'en pré - ser - ve à ja - - mais le

sort ! Faut-il al - ler cher - cher la mort ,

faut-il al - ler cher - cher la mort , quand on jou =

= it des dou - ceurs de la vi - e ? quand on jou - it des dou =

2<sup>e</sup> pos. . . . .

= ceurs de la vi - - e ? quand on jou - it des dou - ceurs de la

II

vi . . . e ?

2<sup>ème</sup> Couplet.

Un jour, un seul mo - ment d'ab - sen - - - ce me li - - vre à  
des tourments af - freux ; mais l'instant où je suis heu -  
reux, mais l'instant où je suis heu - reux, fait ou - bli -  
- er un siè - cle de souffrance fait ou - bli - - - er un siè - cle de souf -  
- fran - ce, fait ou - bli - er un siè - cle de souffran - - ce .

3<sup>ème</sup> C.

N<sup>º</sup> La musique du 3<sup>º</sup> Couplet est la même que celle du 2<sup>ème</sup>

La triste et sombre jalousie  
Accable mon sensible cœur ;  
Je l'accuse d'un art trompeur (bis)  
Et par ses pleurs elle se justifie . (ter)

LE POUVOIR DE L'AMOUR .

Musique de Doisy .

N° 3

Andante

En voy-ant fuir le temps de ma jeu-nes-se, sans mat-tris :

ter je disois l'autre jour: plus de l'a-mour n'au-

rai la dou-ce i-vres-se, mais plus n'au-rai cuisans chagrins d'a-

mour; plus de l'a-mour n'au-rai la dou-ce i-vres-se,

mais plus n'au - rai cuisans chagrins d'a - mour, mais plus n'au -

= rai cui - - - sans cha - - grins d'a - mour .

Demi-p.

3. pos.

2<sup>e</sup> C.

Amour m'entend, d'un nouveau trait me blesse;  
 Et le malin vient me dire à son tour:  
 Plus tu n'auras de ma tant douce ivresse,  
 Mais bien encor cuisans chagrins d'amour. } Bis

3<sup>e</sup> C.

Le petit traître, il tient bien sa promesse;  
 Et j'aime hélas! sans espoir de retour.  
 Mais si d'amour n'ai plus de douce ivresse,  
 Gardons au moins tant doux chagrins d'amour. } bis

4<sup>e</sup> C.

Qui sut aimer au tems de la jeunesse  
 Voudroit aimer jusqu'à son dernier jour.  
 Qui sut aimer même dans sa vieillesse  
 Regrette encor tant doux chagrins d'amour. } bis

Gravé par Doisy.

LES REGRETS DE L'ABSENCE.

Musique de Doisy.

N° 4

Andantino  
con espressione.

Jours té--né-

breux obs--cur-cissent ma vi--e; lon-gue dou--leur me

A volonté.

conduit au tom--beau; plus rien ne plaît à mon ame attendri--e.

Plus rien n'est beau, suis loin de mon a--mi--e, plus rien n'est beau, suis

loin de mon ami--e.

2<sup>ème</sup> C.

Rose naissante est pour moi deffleurie;  
 Flambeau du jour ne brille plus pour moi;  
 Objets charmans plus ne me font envie;  
 Plus rien ne voi..... } his  
 Suis loin de mon amie.

3<sup>ème</sup> Coup.

Bruit du ruis...seau qui fuit dans la prai...ri...e; chansons du  
 soir; doi...seaux tendres accens, plus n'ins...pi...rez tant  
 dou...ce rê...ve...ri...e. Plus rien n'en...tends, suis loin de mon a...  
 mi...e. plus rien n'en...tends, suis loin de mon a...mi...  
 e.

4<sup>ème</sup> C.

Lyre d'amour! Lyre tendre et chérie!  
 Toi, qui, jadis, redisois mes chansons,  
 Te touche envain; tu languis endormie;  
 Plus ne réponds. . . . . }  
 Suis loin de mon amie. } bis

Mouvement  
de Walse.

N.<sup>o</sup> 5



Prends tes pinceaux, amour, pour A... mé... li... e, tu la con-nois.



et tu lis dans mon cœur.



Je suis sen... sible, elle a l'a... me atten dri... e... a... chève, amour, l'ou :



= vra... ge du bonheur, a... chève, amour, l'ou... vra... ge du bon... heur.



2<sup>e</sup> C.

Peins ses attraits sans la moindre imposture,  
Un tel tableau veut de la vérité :  
L'art trop souvent outrage la nature ;  
L'art ne doit point altérer sa beauté. (bis)

3<sup>e</sup> Couplet.

Peins sa can-deur, peins cette ame si bel-le ce cœur sen-si-  
 - ble autant que gé - - né - reux :

En des - si - nant d'a - près un tel mo - dè - le, de ton ta - - bleau tu  
 se - ras orgueilleux de ton ta - bleau tu se - ras or - gueilleux .

4<sup>e</sup> C.

De ma constance entretiens-là sans cesse,  
 De mes desirs peins quelquefois l'ardeur,  
 Mais songeant bien à sa délicatesse,  
 Crains de blesser son oreille et son cœur. (bis)

Larghetto,  
doloroso.

N° 6

Demi-pos. . . . .

El-le n'est plus cette a-man-te ché-ri-e,

ô mes a-mis, par-ta-gez mes dou-leurs; el-le n'est plus, les

Dieux me l'ont ra-vi-e : sur son cer-cueil sur son cer-cueil venez verser des pleurs !

El-le m'aimoit de l'a-

= mour la plus pu-re, Ju-li-e é-toit l'objet de tous mes vœux; Ju-



sous ces or-meaux, un simple mo-nu-ment, cha-que ma-tin Lin-

2<sup>e</sup> pos. . . . .

= dor i-ra se rendre, les yeux en pleurs il di-ra tris-te-ment: . . .

el-le n'est plus cet-te amante ché-ri-e; ô mes a-mis, par-ta-

2<sup>e</sup> pos. A volonte.

=gez mes dou-leurs! el-le n'est plus, les Dieux me l'ont ra-vi-e;

a.

sur son tom-beau, sur son tom-beau, venez verser des pleurs, ve-nez verser des

pleurs ve-nez verser des pleurs..

Ritardo. Grave par Doisy.

F. P. F. PP.

# PRINCIPES GÉNÉRAUX

*De la Guitare*

à cinq et à six cordes

*et de la Lyre.*

Par **DOISY, Professeur.**

*Ces Principes sont toujours en deux Parties, mais la première, quoiqu'infinitement instructive, ne remplissant pas suffisamment les vues de l'Auteur, il vient de l'augmenter d'un Supplément où il se trouve de nouvelles recherches sur le Doigter, sur les Positions, sur la Manière de jouer, sur la Méthode la plus courte, sur les Arpèges, sur les Sons filés ou Tremblés, sur les Agrémens, &c. &c. Et afin de ne rien laisser à désirer aux Amateurs, il a ajouté, en musique facile et graduée, Douze Petits Airs variés ou non variés pour une Guitare seule; Trois Duettos concertans pour Guitare et violon; et six Romances ou Airs chantans, avec accompagnement.*

*La seconde Partie, revue et corrigée est toujours composée de Quatorze Etudes dans tous les Tons, qui, lors qu'on veut se donner la peine de les travailler, mènent infailliblement au nec plus ultra du talent sur la Guitare. Elle se vend séparément 9 f.<sup>o</sup>*

*L'Auteur observe que dans tous ses ouvrages, (dont le catalogue est ci-joint) le même morceau de musique n'est point répété, et qu'on peut la jouer toute sur la Guitare à cinq ou à six cordes, et même sur la Lyre.*

*N.<sup>o</sup> Ceux qui ont déjà les Principes généraux peuvent se procurer le supplément qui fait expressément la suite de la première Partie, moyennant six francs sans remise.*

*2.<sup>de</sup> Partie.*

*Prix 24 f.<sup>o</sup>*

A PARIS

*Chez DOISY, M<sup>d</sup> de Musique et d'Instrumens, ci-devant sur le Boulevard Montmartre, actuellement Rue Feydeau, N<sup>o</sup> 244, où l'on trouve un assortiment de belles Guitares et de bonnes Cordes de Naples.*

# ETUDES POUR LA GUITARE .

## SECONDE PARTIE .

### Observations y relatives .

C'est d'après les instances de plusieurs personnes que je me suis décidé à faire ces Etudes . Je les crois d'autant plus nécessaires à travailler qu'elles habituent à une brillante exécution et forcent à se familiariser avec tous les Tons . Elles sont d'autant moins réputantes que, rarement il s'y rencontre des difficultés pénibles . C'est à quoi je me suis sévèrement attaché ; ainsi qu'à indiquer scrupuleusement toutes les Positions et le Doigter . Elles sont entremêlées de petits Airs pour se désennayer . J'ajoute qu'elles ne sont point composées tout-à-fait pour les commençans, et que je suis bien éloigné de croire qu'elles ne seroient pas capables de les effrayer s'ils débuteient par là . Ce n'est donc pas sous ce rapport seul que j'en ai fait la Seconde Partie de mes Principes . C'est aussi sous ce lui d'être utile, non seulement, à ceux qui jouent un peu de la Guitare, mais encore à ceux qui sont d'une certaine force . J'ai fait au surplus, pour les premiers, des Gammes qu'ils trouveront dans la première Partie, et des airs faciles, gravés séparément, qui doivent, sans qu'ils y pensent, les mener au degré convenable pour pouvoir, sans dégoût, exécuter ces Etudes, qu'on peut regarder comme des espèces de Préludes .

### PREMIERE ETUDE EN UT MINEUR .

Observations. Le chiffre 8 indique que la note se fait à l'octave au dessous; c'est pour ceux qui jouent la Guitare à six cordes. . . . Les Notes à double queue se font à vide. . . . Pour le Doigter voyez la page 33 de la première Partie où les abréviations sont expliquées.

Lento .

The musical score consists of several staves. The first staff is marked 'Lento' and includes dynamic markings 'F' and 'P'. The second staff is marked 'forz.' and includes '3<sup>e</sup> pos.' and 'Demi-pos.'. The third staff is marked 'Mod.<sup>to</sup>' and includes '1<sup>ere</sup> pos.' and '4'. The fourth staff includes '3<sup>e</sup> pos.' and '1<sup>ere</sup> pos.'. The fifth staff includes '4' and 'Demi-pos.'. The sixth staff includes '4', '2 4', and '4'. The seventh staff includes '1<sup>ere</sup> pos.', '3<sup>e</sup> pos.', '3<sup>me</sup> pos.', and '5<sup>e</sup> pos.'. The eighth staff is marked 'Andante' and includes '6<sup>me</sup> pos.' and '3<sup>e</sup> pos.'. The score includes various guitar-specific notations such as double stops, trills, and position changes.

Allegro. Barrez

1<sup>ere</sup> pos. -

1<sup>ere</sup> Demi-pos

2<sup>e</sup> pos. -

1<sup>ere</sup> pos. -

1<sup>ere</sup> Demi-pos

2<sup>e</sup> pos. -

3<sup>e</sup> pos. -

1<sup>ere</sup> Barrez 13 mesures.

4<sup>e</sup> pos. -

5<sup>e</sup> pos. -

6<sup>e</sup> pos. -

7<sup>e</sup> pos. -

8<sup>e</sup> pos. -

9<sup>e</sup> pos. -

10<sup>e</sup> pos. -

11<sup>e</sup> pos. -

12<sup>e</sup> pos. -

13<sup>e</sup> pos. -

14<sup>e</sup> pos. -

15<sup>e</sup> pos. -

16<sup>e</sup> pos. -

17<sup>e</sup> pos. -

18<sup>e</sup> pos. -

19<sup>e</sup> pos. -

20<sup>e</sup> pos. -

21<sup>e</sup> pos. -

22<sup>e</sup> pos. -

23<sup>e</sup> pos. -

24<sup>e</sup> pos. -

25<sup>e</sup> pos. -

26<sup>e</sup> pos. -

27<sup>e</sup> pos. -

28<sup>e</sup> pos. -

29<sup>e</sup> pos. -

30<sup>e</sup> pos. -

31<sup>e</sup> pos. -

32<sup>e</sup> pos. -

33<sup>e</sup> pos. -

34<sup>e</sup> pos. -

35<sup>e</sup> pos. -

36<sup>e</sup> pos. -

37<sup>e</sup> pos. -

38<sup>e</sup> pos. -

39<sup>e</sup> pos. -

40<sup>e</sup> pos. -

41<sup>e</sup> pos. -

42<sup>e</sup> pos. -

43<sup>e</sup> pos. -

44<sup>e</sup> pos. -

45<sup>e</sup> pos. -

46<sup>e</sup> pos. -

47<sup>e</sup> pos. -

48<sup>e</sup> pos. -

49<sup>e</sup> pos. -

50<sup>e</sup> pos. -

51<sup>e</sup> pos. -

52<sup>e</sup> pos. -

53<sup>e</sup> pos. -

54<sup>e</sup> pos. -

55<sup>e</sup> pos. -

56<sup>e</sup> pos. -

57<sup>e</sup> pos. -

58<sup>e</sup> pos. -

59<sup>e</sup> pos. -

60<sup>e</sup> pos. -

Débarrez

1<sup>ere</sup> pos. -

3<sup>e</sup> pos. -

F P F P F P F P F P

Adagio.

F P F P F P F P F P

Smarzato.

1<sup>ere</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. 1<sup>ere</sup> pos. 13<sup>e</sup> pos. PP

DEUXIÈME ÉTUDE: EN UT MAJEUR.

Moderato.

This musical score is for a guitar exercise in G major, marked 'Moderato'. It consists of ten staves of music. The notation includes various guitar-specific instructions such as 'Barrez.' (barre), '1ère pos.' (1st position), '2ème pos.' (2nd position), '3ème pos.' (3rd position), '4ème pos.' (4th position), '5ème pos.' (5th position), '7ème pos.' (7th position), and '8ème pos.' (8th position). The score also features dynamic markings like 'F' (forte) and 'P' (piano), and articulation marks like 'acc.' (accents) and 'av.' (accents). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece concludes with a final barre in the 8th position.

3<sup>e</sup> pos.

8 8 8 8 pos. 8

1<sup>ere</sup> pos.

Adagio

3<sup>e</sup> pos.

2<sup>e</sup> pos.

1<sup>ere</sup>

1<sup>ere</sup> pos.

Barrez.

demi-pos.

4 4

3 3

2 2

4 Bar.

demi-pos.

1<sup>ere</sup> pos.

Bar.

Debar.

3<sup>e</sup> pos.

Presto.

8

Bar.

3<sup>e</sup> pos.

Ecrasez l'accord avec le pouce.

3<sup>e</sup> pos.

8

8 8 8



Lento

Variation  
Allegretto.

Allegro. Barrez Demi-pos

Barrez 3e pos.

2e pos. 1e pos. 3e pos.

Barrez 3e pos. Moderato

Barrez Moderato

Adagio Ralentissez 3e pos.

FP FP FP FP Smorzato. PP

# QUATRIÈME ETUDE: EN RE MAJEUR.

Moderato.

7<sup>e</sup> pos. av.

Barrez.

Les notes à doubles queues se font avide

7<sup>e</sup>me pos. 5<sup>e</sup> pos.

1<sup>ere</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. Extension

1<sup>ere</sup> pos.

3<sup>e</sup> pos.

1<sup>ere</sup> pos.

2 3 1

2 4 1 2 1

Bar. 4

2<sup>e</sup> pos.

Detailed description: This is a page of a guitar method book containing the fourth exercise in the key of D major. The piece is marked 'Moderato' and consists of 12 measures. The notation is on a single treble clef staff. The first measure starts with a 7th fret position and includes fingerings 1, 2, 3, 4 and accents. The second measure has a 'Barrez.' instruction. The third measure includes the instruction 'Les notes à doubles queues se font avide' and fingerings 3, 4. The fourth measure has a 7th fret position and a 5th fret position indicated. The fifth measure has a 1st fret position and a 5th fret position, with an 'Extension' instruction. The sixth measure has a 1st fret position. The seventh measure has a 3rd fret position. The eighth measure has a 1st fret position and fingerings 2, 3, 1. The ninth measure has fingerings 2, 4, 1, 2, 1. The tenth measure is marked 'Bar. 4' and has a 2nd fret position. The eleventh and twelfth measures continue the exercise with various fingerings and positions.

2<sup>e</sup>. pos. Andante.

Bar. 4 av. 2<sup>e</sup>me pos.

3<sup>e</sup>me pos. 5<sup>e</sup>me pos. 6<sup>e</sup>me pos.

Débarrez Barrez

5<sup>e</sup>me pos. 3<sup>e</sup>me pos.

Barrez 2<sup>e</sup>. pos.

1<sup>ere</sup> pos. 5<sup>e</sup>. pos. 1<sup>ere</sup> pos.

1<sup>ere</sup> pos. 5<sup>e</sup>. pos.

Bar. 1 Déb. 3

7<sup>e</sup>. pos.

All<sup>o</sup> PAndante.

All<sup>o</sup> 7<sup>e</sup>. pos.

# CINQUIÈME ÉTUDE: EN MI MINEUR.

Tous ces accords doivent être arpégés.

Adagio.

The musical score is written for guitar and consists of 12 staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with the tempo marking 'Adagio.' and the instruction 'Tous ces accords doivent être arpégés.' (All these chords must be arpeggiated). The notation includes various chord voicings, often marked 'F.P.' (Finger Pull) or 'P.' (Palm Mute). There are several bar lines with 'Bar.' and 'Barrez' (barre) markings, along with fret positions like '1ere pos.', '2eme pos.', '3eme pos.', '4e pos.', '5me pos.', '6e pos.', '8eme pos.', and '10e pos.'. A section marked 'Allegro' begins around the 10th staff, and a 'Moderato' section appears later. The score concludes with a 'Demi-pos.' marking.

Barrez 2 3<sup>ème</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos.

1<sup>ère</sup> pos. 3<sup>ème</sup> pos.

2<sup>ème</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. 4<sup>ème</sup> pos.

Débarrez 3<sup>ème</sup> pos. Barrez 3<sup>ème</sup> pos. Débarrez 3<sup>ème</sup> pos. Vivace. Barrez 4 4 4 4 Débar. 4 4 4 4

Débarrez 4 4 4 4 Barrez 1<sup>ère</sup> pos. Demi-pos.

Dans la mesure suivante le LA, l'Ut et le Mi, se font avec les 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> doigts qu'on appuie sur 3 cordes.

Barrez 2 2 2 2 2 2 2 2 4 4 4 1<sup>ère</sup> pos. 4 4 4 4 4 4 4 4

Extin. Barrez Andantino. 2<sup>ème</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos.

3<sup>ème</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. 2<sup>ème</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. Bar. 1<sup>ère</sup> pos. 2<sup>ème</sup> pos. 4<sup>ème</sup> pos.

Barrez 3<sup>ème</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. Bar. 4<sup>ème</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. 5<sup>ème</sup> pos. Barrez 4 3 1 3 4 2 3 3<sup>ème</sup> pos.

1<sup>ère</sup> pos. 3<sup>ème</sup> pos. 7<sup>ème</sup> pos. 3<sup>ème</sup> pos.

Barrez 2<sup>ème</sup> pos. 1 8<sup>ème</sup> pos. 8



Allegro. 4

Moderato. 4

2<sup>e</sup> pos. - 1<sup>ere</sup> pos. - 2<sup>e</sup> pos. - 1<sup>ere</sup> pos. - P

1<sup>ere</sup> pos. - 2<sup>e</sup> pos. - 3<sup>e</sup> pos.

Barrez 4 - Barrez 1 - Barrez - Barrez 2

2<sup>e</sup> pos. - 1<sup>ere</sup> pos. - 3<sup>e</sup> pos.

Allegro. 1 4

1<sup>ere</sup> pos. - Barrez 4 2 - Barrez 2 - Barrez 1 - Débar. 4 2 - Barrez 1 2 3 - L'UT double-dieze est le RE naturel. Il faut ici le faire avide pour la facilité du doigter. - 1<sup>ere</sup> pos.

3<sup>e</sup> pos. - 5<sup>e</sup> pos. - 6<sup>e</sup> pos. - 5<sup>e</sup> pos. - 6<sup>e</sup> pos.

Barrez 2 4 - Barrez 4 1 4 - Barrez 3 4 - Barrez 2 1 - Barrez 1 1 - Débar. 3 2

1<sup>ere</sup> pos. - 3<sup>e</sup> pos. - 4<sup>e</sup> pos. - 3<sup>e</sup> pos. - 2<sup>e</sup> pos.

Barrez 1 2 3 3 - Débar. 2 av - Barrez 4 1 - Débar. 3 4

1<sup>ere</sup> pos. - 2<sup>e</sup> pos. - 1<sup>ere</sup> pos.

Presto. av

Barrez 1 1 - 1<sup>ere</sup> pos.

4<sup>e</sup> pos. - 1<sup>ere</sup> pos. - 2<sup>e</sup> pos.

Bar. 4 1 - Bar. 3 2 1 2

4<sup>e</sup> pos.

Tempo di Minuetto.

*F*

fin. 4<sup>e</sup> pos.

Barrez 2 2<sup>eme</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 3 D.C.

Barrez 1 4<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos.

1<sup>re</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos.

Barrez 4<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos.

7<sup>e</sup> pos. 4<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.

2<sup>e</sup> pos. Diminuendo *pp* *F* *P*

Barrez 1 *F* *P*

1<sup>re</sup> pos. *F*

1<sup>re</sup> pos. *F*

1<sup>re</sup> pos. *F*

Barrez 2 2<sup>e</sup> pos. *F*

2<sup>e</sup> pos. *F*



HUITIÈME ÉTUDE: EN FA MAJEUR.

Maestoso.

Allegro.

F

Barrez

Barrez

Débarrez

1<sup>re</sup> pos.

5<sup>e</sup> pos.

Moderato.

Barrez

Barrez

Barrez

Barrez

Barrez

Barrez

Barrez

3<sup>e</sup> pos.

5<sup>e</sup> pos.

8<sup>e</sup> pos.

6<sup>e</sup> pos.

3<sup>e</sup> pos.

1<sup>re</sup> pos.

3<sup>e</sup> pos.

1<sup>re</sup> pos.

Adagio.

8 8

Barrez

étouffez

8 8

Vivace.

F

Barrez

8 8

Barrez

3

Barrez

1 2 4 1 2

3

5<sup>e</sup> pos.

Debarrez

4 2 3 4 2

F<sup>pp</sup>

F<sup>pp</sup>

Barrez

1 1 4 4

1<sup>re</sup> pos.

Débarrez

F P

F

F

Barrez

Moderato P

Barrez

Barrez

Barrez

3<sup>e</sup> pos. - 4 - 3 2 3

Mouruetto

1<sup>re</sup> pos. - 4<sup>e</sup> pos. - 1<sup>re</sup> pos.

Barrez

4<sup>e</sup> pos. - 1<sup>re</sup> pos. - 3<sup>e</sup> pos.

Barrez

Barrez

Barrez

Débarrez

Trio

a demi jeu

FF

P

F

Poco

Allegretto.

5<sup>e</sup> pos.

Il ne faut point barrer pendant 8 mesures

Barrez

Variation

5<sup>e</sup> pos.

1<sup>re</sup> pos. - 5<sup>e</sup> pos. - 1<sup>re</sup> pos. - 5<sup>e</sup> pos.

tion et barrez jusqu'à la fin.

NEUVIÈME ÉTUDE: EN SOL MINEUR.

Moderato.

Lento.

Barrez

Andante

Allegro





6<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos.

Barrez 6<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. Débarrez 1<sup>ère</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. 8<sup>e</sup> pos.

Débar. 7<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. Bar. 8<sup>e</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos.

1<sup>ère</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. - Extension 7<sup>e</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. Moderato 7<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. Plus lentement. 7<sup>e</sup> pos. Presto 3<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos.

Andante 3<sup>e</sup> pos. 1<sup>ère</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. Extension. 3<sup>e</sup> pos. 5<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos.

ONZIÈME ETUDE: EN LA MINEUR.

Lento.

Débarrez Barrez Débarrez Allegro. Barrez Bar. 4

Barrez Bar. 4

3e pos. 4e pos. 5e pos. 6e pos. 7e pos.

5e pos. 1ere pos. 2e pos. 3e pos.

1ere pos. 2e pos. 3e pos.

Moderato. P

Allegro. p

Barrez Débarrez

Andante. 3e pos. 4e pos. 5e pos. 6e pos. 7e pos. Adagio, Smorzato, PP

DOUZIÈME ETUDE: EN LA MAJEUR .

Moderato .

Moderato

Barrez 4 1 4 Barrez Débarrez

1<sup>re</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. Débar

Tempo di Minuetto Allegro. P

arpég.

2<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.

Barrez 1 2 4 4 2 1

2<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. Trio. Barrez

2<sup>e</sup> pos.

2<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.

Attemande.

2<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.

fin.

D.C. al seguente.

TREZIÈME ETUDE: EN SI MINEUR.

Adagio.



Musical staff with notes and a sharp sign.

Allegro.



Musical staff with notes, bar lines, and "Barrez" and "Débarrez" markings.



Musical staff with notes, bar lines, and "Barrez" and position markings.



Musical staff with notes, bar lines, and "Barrez" and "Moderato" markings.



Musical staff with notes and position markings.

Allegro.



Musical staff with notes, bar lines, and "Allegro" marking.



Musical staff with notes, bar lines, and "Barre" marking.



Musical staff with notes, bar lines, and "Barrez" and "Déb." markings.



Musical staff with notes, bar lines, and "Gratioso" marking.



Musical staff with notes, bar lines, and "Barre" marking.

All.



Musical staff with notes, bar lines, and "All." marking.



Musical staff with notes, bar lines, and "Gratioso" marking.

Allegro. 4

Andante

Barrez

3<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos.

Barrez 1

5<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos.

Allegro. Bar. 1

7<sup>e</sup> pos. 6 6 6 7<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos.

1<sup>re</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 2<sup>e</sup> pos. 7<sup>e</sup> pos. 8

### QUATORZIÈME ETUDE: EN SI-MAJEUR.

Moderato.

Barrez 4

6<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. Demi-pos. 1<sup>re</sup> pos. Demi-pos. 1<sup>re</sup> pos. 6<sup>e</sup> pos

8<sup>e</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos.

1<sup>re</sup> pos. Demi-pos. 3<sup>e</sup> pos. 3 1<sup>re</sup> pos. Demi-pos. 1 3 3<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos.

3<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. Barrez 1 3<sup>e</sup> pos. 1<sup>re</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos.

1<sup>re</sup> pos. 3<sup>e</sup> pos. Pos. Allegro.

