

MÉTHODE

*complète*

POUR LA

**GUITARE**

PAR

**FERDINAND SOR,**

*révisée  
et augmentée*

*de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7<sup>e</sup> corde*

PAR

**AL. COSTE.**

AV.

Prix: 20<sup>fr</sup>.

Publiée d'Al. S., par SCHÖNENBERGER, Boulevard des Capucines, 23

Propriété de l'Éditeur S. N° 1726.

15655. H.

## INTRODUCTION.

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

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

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

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

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

*« . . . . . trop heureux si je pouvais pour tout fruit de mes veilles divertir VOTRE MAJESTÉ dans ces moments , où elle se délasse des soins importants qui la tiennent incessamment occupée pour le bien et le repos de ses sujets . . . . . »*

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

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

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

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

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

N. COSTE.

# 1<sup>re</sup> PARTIE.

## POSITION DE L'INSTRUMENT.

### MAIN GAUCHE.

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Ayez le coude au corps vers la poitrine.

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

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

9. Dans cette position, étendez les doigts sur le manche en les arrondissant. La première phalange de chaque doigt devra tomber d'aplomb sur la touche et faire marteau sur les cordes pour les comprimer. (fig. 3.)

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

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

### MAIN DROITE.

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

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

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

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

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

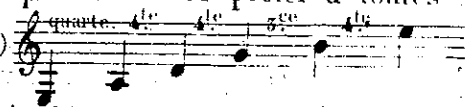
L'action d'attaquer les cordes ne doit être que celle de fermer la main sans la fermer entièrement.

## MANIERE D'ATTAQUER LA CORDE.

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

## DE L'ACCORD DE LA GUITARE.

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

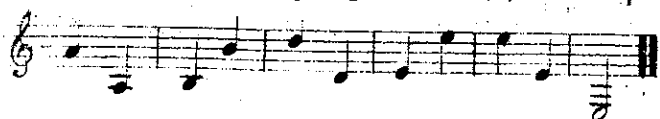


Si on n'est pas encore familiarisé avec l'intonation des cordes à vide, on pourra les accorder au moyen des unissons en procédant ainsi:

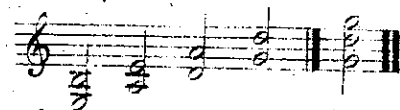
Après avoir accordé le *La*, cinquième corde, à l'aide d'un diapason ou d'un instrument quelconque, on le comprimera à la cinquième case ce qui produira *Ré*, intonation de la 4<sup>me</sup> corde, que l'on ajustera. Vous procéderez de la même manière pour accorder la troisième en vous servant de l'unisson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



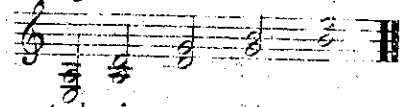
Un défaut de justesse dans quelques cordes, peut empêcher que l'accord soit satisfaisant. Pour le rectifier autant que possible il faut employer les octaves de la manière suivante.



ou les quintes en les frappant ensemble.



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



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

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

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

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

31 LECONS ET EXERCICES

PAR N. COSTE

31 LECCIONES Y EJERCICIOS

POR N. COSTE.

Connaissance de l'Échelle diatonique sur le manche.

Conocimiento de la escala diatónica sobre el mástil.

6<sup>e</sup> Corde. 6<sup>a</sup> Cuerda. 5<sup>a</sup> C. 4<sup>a</sup> C. 3<sup>a</sup> C. 2<sup>a</sup> C. 1<sup>a</sup> C.

5<sup>e</sup> Case. 5<sup>o</sup> Espacio. 1<sup>re</sup> C.

N<sup>o</sup> 1. 1<sup>re</sup> LEÇON. 1<sup>ra</sup> LECCION.

Tenez les sons pendant toute leur valeur. Conservense los sonidos durante todo su valor.

N<sup>o</sup> 2.

N<sup>o</sup> 3.

2<sup>e</sup> LEÇON. 2<sup>a</sup> LECCION.

N<sup>o</sup> 3.

GAMME. ESCALA.

Pour la main droite le pouce est indiqué par un p le médium par une m et l'annulaire par un a. Para la mano derecha el pulgar se indica con una p el medio con una m y el anular con una a.

N<sup>o</sup> 4. main gauche. mano izquierda. main droite. mano derecha. p

N<sup>o</sup> 5.

3<sup>e</sup> LEÇON. 3<sup>a</sup> LECCION.

N<sup>o</sup> 5.

N<sup>o</sup> 6.

GAMME. ESCALA.

N<sup>o</sup> 6.

Attaquez toutes les notes de cette arpeggio ensemble avec le Pouce et l'Index.

Ataquense todas las notas de este arpeggio al mismo tiempo con el pulgar y el índice.

Beaucoup de passages et de traits sont attaqués avec le Pouce et l'Index seulement Ex: A et B.

Muchos pasaje y traiguado se atacan solamente con el pulgar y el índice. Ex: A y B.

**EXERCICE.**

**EJERCICIO.**

Compte la manière d'attaquer les accords 2<sup>e</sup> PAR.

19. Vase para el modo de atacar los acordes 2<sup>a</sup> PAR. (página 19)

**LEÇON**

**LECCION**

91. 10. *Andante.*

EXERCICES.

EJERCICIOS.

91. 11.

tenez.

tenez les 3 premières notes de la mesure.

tenez.

LECCION.

91. 12.

LEÇON.

LEÇON.

LECCION.

91. 13.

LEÇON.

sur la  
5° C. de  
sur la  
6° C. de

EXERCICE SUR LA GAMME.

EJERCICIO SOBRE LA ESCALA.

Op. 14.

GAMME.

ESCALA.

Op. 15.

1<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> E.  
 2<sup>o</sup> C. 2<sup>o</sup> E.  
 3<sup>o</sup> C. 3<sup>o</sup> E.  
 4<sup>o</sup> C. 4<sup>o</sup> E.  
 5<sup>o</sup> C. 5<sup>o</sup> E.

EXERCICE SUR LA GAMME.

EJERCICIO SOBRE LA ESCALA.

Op. 16.

LECON.

LECCION.

Op. 17.

3<sup>o</sup> C. 3<sup>o</sup> E.  
 4<sup>o</sup> C. 4<sup>o</sup> E.  
 5<sup>o</sup> C. 5<sup>o</sup> E.



7<sup>o</sup> C. 17<sup>o</sup> E.  
 11<sup>o</sup> C. 11<sup>o</sup> E.  
 Fine. 1<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> E.  
 7<sup>o</sup> C. 7<sup>o</sup> E.  
 1<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> E.  
 19<sup>o</sup> C. 17<sup>o</sup> C. 2<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> C.  
 9<sup>o</sup> E. 17<sup>o</sup> E. 2<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> E.  
 1<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> E.  
 17<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> C. 10<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> C.  
 17<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> E. 10<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> E.  
 1<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> E.  
 4<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> C.  
 4<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> E.  
 4<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> C.  
 4<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> E.

GAMME.

ESCALA.

N<sup>o</sup>. 18.

2<sup>o</sup> C. 2<sup>o</sup> E.  
 4<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> C. 7<sup>o</sup> C.  
 4<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> E. 7<sup>o</sup> E.  
 4<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> C. 7<sup>o</sup> C.  
 4<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> E. 7<sup>o</sup> E.  
 4<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> C. 7<sup>o</sup> C.  
 4<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> E. 7<sup>o</sup> E.

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

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

- A. Le quatrième doigt glisse de la 4<sup>me</sup> case à la 12<sup>e</sup>.
- B. Le même doigt glisse de la 4<sup>me</sup> à la 10<sup>me</sup> case.
- C. Le premier doigt glisse de la première case à la dixième.

- A. El cuarto dedo corre del 4<sup>o</sup> espacio al 12<sup>o</sup>.
- B. El mismo dedo corre del 4<sup>o</sup> al 10<sup>o</sup> espacio.
- C. El primero dedo corre del 1<sup>o</sup> espacio al 10<sup>o</sup>.

EXERCICE.

EJERCICIO.

№. 19.

2<sup>o</sup> C. 2<sup>o</sup> E. 7<sup>o</sup> C. 7<sup>o</sup> E. 2<sup>o</sup> C. 2<sup>o</sup> E. 7<sup>o</sup> C. 7<sup>o</sup> E.

LEÇON.

LECCION.

№. 20.

Andante.

2<sup>o</sup> C. 7<sup>o</sup> C. 2<sup>o</sup> E. 7<sup>o</sup> E.

8<sup>o</sup> C. 7<sup>o</sup> C. Barez sur la 7<sup>e</sup> touche en ne faisant que  
 8<sup>o</sup> E. 7<sup>o</sup> E. toucher les cordes, sans les comprimer.  
 Barez.  
 Apoyese.  
 Apoyese. (1)  
 (2) harm: 2<sup>o</sup> m:

(1) Tandis que les doigts de la main gauche martèleront sur les cordes pour déterminer les sons, le pouce de la main droite placé au quart de la longueur des cordes, frappera légèrement chaque note à vide en glissant d'une corde à l'autre jusqu'à la Chantarelle. (Voyez l'article: Considérations sur les traits, cinquième partie, page 24.)  
 (2) (Voyez l'article: Des sons harmoniques, quatrième partie page 32.)

(1) Mientras que los dedos de la mano izquierda aprietan las cuerdas para determinar los sonidos, el pulgar de la mano derecha, colocado en la cuarta parte de la longitud de las cuerdas herirá ligeramente cada nota al aire corriendo de una cuerda a otra hasta la primera. (Véase el artículo: Consideraciones sobre los rasgueados, segunda parte, página 24.)  
 (2) (Véase el artículo: De los sonidos armonicos, cuarta parte página 32.)

EXERCICE SUR LA GAMME. EJERCICIO SOBRE LA ESCALA.

Op. 21.

**GAMME.**      **ESCALA.**

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

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

Op. 22.

1<sup>er</sup> C. 1<sup>er</sup> E.      2<sup>er</sup> C. 2<sup>er</sup> E.      3<sup>er</sup> C. 3<sup>er</sup> E.      4<sup>er</sup> C. 4<sup>er</sup> E.      5<sup>er</sup> C. 5<sup>er</sup> E.      6<sup>er</sup> C. 6<sup>er</sup> E.

**ETUDE.**      **ESTUDIO.**

Op. 23.

24. *Andte*

GAMME.

ESCALA.

25.

LEÇON.

LECCION.

26. *Andantino.*

4<sup>o</sup> C. 4<sup>o</sup> E. 3<sup>o</sup> C. 3<sup>o</sup> E. 2<sup>o</sup> C. 2<sup>o</sup> E. 1<sup>o</sup> C. 1<sup>o</sup> E.

LEÇON.

LECCION.

27.

GAMME.

ESCALA.

28.

LEÇON.

LECCION.

29.

Fine.

## 2<sup>me</sup> PARTIE.

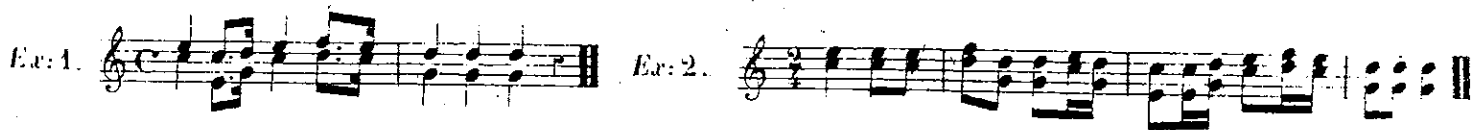
### DE LA QUALITÉ DE SON ET DE L'IMITATION DE QUELQUES INSTRUMENTS.

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

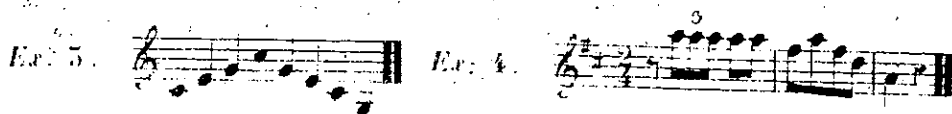
La pression des doigts de la main gauche devra être bien complète au moment d'attaquer. autrement les cordes ne rendraient qu'un son grinçant et d'une tonalité défectueuse.

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

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



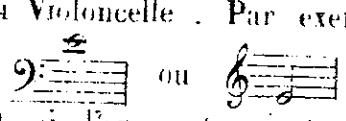
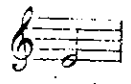
Les parties de Trompette ont une tournure musicale que l'on donne rarement à celles des autres instruments. Ce qui tient au caractère particulier de la trompette qui sert toujours à exprimer une pensée belliqueuse et martiale ; puis aussi à la disposition et aux bornes restreintes de ses intonations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



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



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

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

Ex: 6. 

Ex: 7. 

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

en Ré. 6<sup>e</sup> Corde  
 Ex: 8. 

Andante Largo.

Ex: 9. 

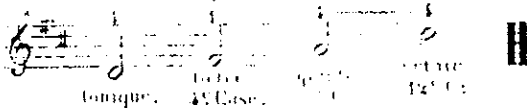
Employées à propos et si l'on n'en abuse pas, ces différentes qualités de son produisent un excellent effet et donnent beaucoup de piquant à l'exécution de l'artiste qui sait s'en servir.

CONNAISSANCE DU MANCHE.

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

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

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

Ex. 10. 

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

DOIGTÉ SUR LA LONGUEUR DES CORDES.

Il est très utile , pour se perfectionner dans la connaissance du manche , de s'habituer à parcourir les cordes dans toute leur longueur , en considérant la note à vide , soit comme tonique ou première intonation de la gamme , soit comme 2<sup>me</sup> , 5<sup>me</sup> , 4<sup>me</sup> degré &c. en faisant les exercices suivants . ( Ex. 11. )

6<sup>e</sup> CORDE.

Ex. 11. 

5<sup>e</sup> CORDE.





*Les.*  
*Doigts.*  
*Notes.*

**4<sup>e</sup> CORDE. 4<sup>a</sup> CUERDA.**  
 Tonique. Tonica.  
 4<sup>e</sup> 6<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 10 12 14 15 19 19 19 19

**5<sup>e</sup> CORDE. 5<sup>a</sup> CUERDA.**  
 Tonique. Tonica.  
 4<sup>e</sup> 6<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 10 12 14 15 19 19 19 19

**2<sup>e</sup> CORDE. 2<sup>a</sup> CUERDA.**  
 Tonique. Tonica.  
 4<sup>e</sup> 6<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 10 12 14 15 19 19 19 19

**CHANTERELLE. 1<sup>re</sup> CUERDA.**  
 Tonique. Tonica.  
 4<sup>e</sup> 6<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 10 12 14 15 19 19 19 19

EMPLOI DES DOIGTS DE LA MAIN DROITE.

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

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

Ex: Eg: 12. Musical notation for Example 12, showing a treble clef, common time, and a sequence of notes.

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

Ex: Eg: 13. Musical notation for Example 13, showing a treble clef, common time, and a sequence of notes.

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

Ex: Eg: 14. Musical notation for Example 14, consisting of a bass line and six numbered staves (1-6) showing arpeggios.

USO DE LOS DEDOS DE LA MANO DERECHA.

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

Para ejecutar el Ejemplo 12 bastan dos dedos : el pulgar y el indice.

En este se usan tres dedos en su orden natural.

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

1<sup>er</sup> VIOLON.

1<sup>o</sup> VIOLIN.

2<sup>d</sup> VIOLON.

2<sup>o</sup> VIOLIN.

VCLLO.

BASSE.

CONTRE.

CELESTA.

Réduction textuelle d'un Trio.

Reduccion textual de un Terceto.

1<sup>er</sup> VIOLON.

1<sup>o</sup> VIOLIN.

2<sup>d</sup> VIOLON.

2<sup>o</sup> VIOLIN.

BASSE.

CONTRE.

CELESTA.

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

En un pasaje de tres partes efectivas, cada dedo se destina à cada una de ellas. (Ej. 15.)

Ex. 15.

RÈGLE POUR LA MANIÈRE D'ATTAQUER LES ACCORDS



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

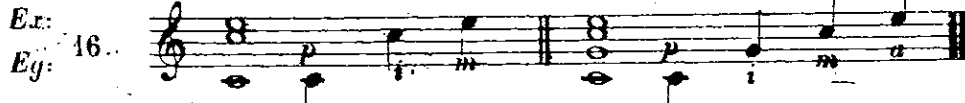
REGLA PARA EL MODO DE PULSAR LOS ACCORDS



Para ejecutar los accords es necesario apretar igualmente con todos los dedos de la mano izquierda colocandolos muy cerca del traste inferior; preparar los de la mano derecha junto à las cuerdas antes de pulsarlas y en el orden siguiente; pulgar, indice, de corazón y anular cuando el uso de este último es indispensable. — Después de hacer vibrar las cuerdas para formar un acorde es necesario dejar la mano inmóvil

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

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



Si la seconde note au grave de l'accord se trouve sur la corde voisine de la basse et que l'accord dépasse quatre notes il faut glisser le pouce de la basse à la suivante. (9<sup>e</sup>. 1.) Si l'accord est de six notes le pouce en attaquera trois (9<sup>e</sup>. 2.)

Si la segunda nota grave del acorde se halla en la cuerda inmediata al bajo y si el acorde tiene mas de cuatro notas es necesario correr el pulgar del bajo à la siguiente. (9<sup>o</sup>. 1.) Si el acorde tiene seis notas el pulgar pulsará tres de ellas. (9<sup>o</sup>. 2.)

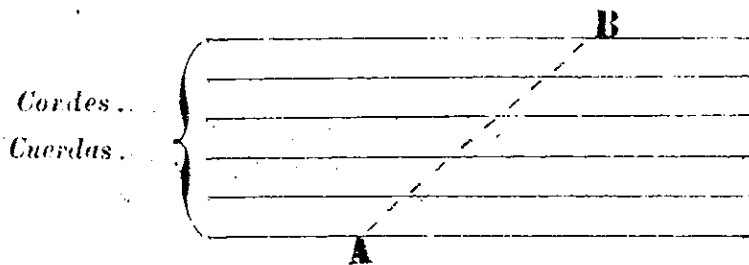


Lorsque deux cordes graves sont voisines et que les autres parties de l'accord sont éloignées on doit les attaquer selon la manière indiquée (9<sup>es</sup> 3 et 4.)

Cuando dos cuerdas graves se hallan inmediatas y las otras partes del acorde estan distantes deben pulsarse segun el modo que se indica (9<sup>os</sup> 3 y 4.)

Dans certains cas exceptionnels, exigeant de la vigueur, on attaque les six cordes avec le pouce seul (9<sup>e</sup>. 5.) en lui faisant décrire le mouvement indiqué par la ligne. (fig. A B.)

En ciertos casos excepcionales que exigen energia se pulsarán las seis cuerdas solo con el pulgar (9<sup>o</sup> 5) haciendole describir el movimiento indicado por la linea. (fig. A B.)



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

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

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



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



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

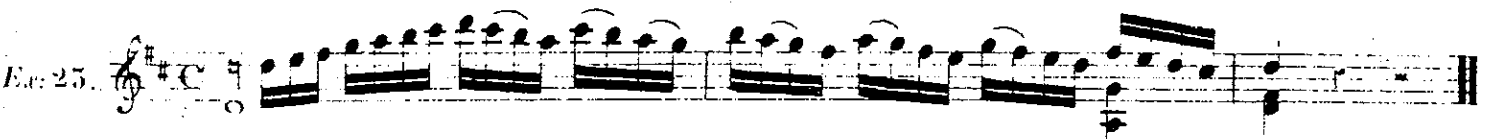


Il faut faire du détaché parcequ'il n'est pas d'exécution brillante sans cela, mais ne le considérez que comme un auxiliaire de la pensée musicale à laquelle il est appelé à donner du relief et du mordant.

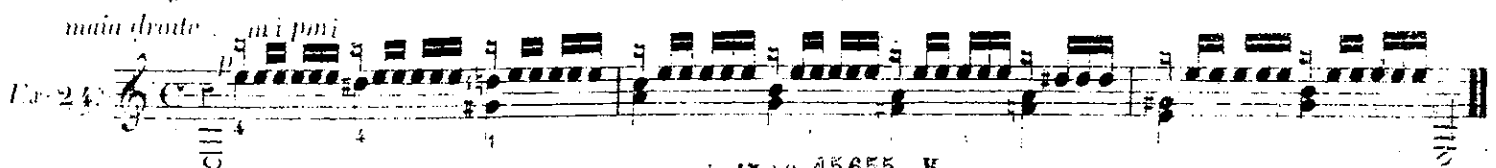
Un trait tout en notes détachées qui se prolongerait trop, serait plat et sec. ( *Ex. 22.* )



Ce serait donc manquer de goût que de ne le pas entremêler de notes liées. Voici comme il faudrait l'exécuter. ( *Ex. 25.* )



Un passage de notes redoublées, détachées rapidement, étant accompagné d'harmonie, est quelquefois d'un excellent effet, ( *Voyez Ex. 24.* ) Le doigté de celui-ci consiste, pour la main droite, à attaquer avec le pouce seul, les doubles cordes de l'harmonie ainsi que la première note de chaque groupe ou triolets, en faisant suivre cet ordre aux doigts: pouce, médium et index. ( *Voyez les Etudes 9<sup>es</sup> 15 et 20.* )



### 3<sup>me</sup> PARTIE .

#### DES TIERCES DE LEUR NATURE ET DE LEUR DOIGTÉ.

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

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

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

Ex: 25.

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

Ex: 26.

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

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

Ex: 27.

#### FORMULE DES TIERCES .

	1 <sup>er</sup> demi Ton .	1 Ton .	1 Ton .	1 <sup>er</sup> Ton .	1 1/2 Ton .	1 Ton .	1 Ton .	1
Doigts .	2 <sup>e</sup> Ton	5 Ton	5 1/2 Ton	2 Ton	2 Ton	3 Ton	5 1/2 Ton	2
Tierces .	maj:	min:	min:	maj:	maj:	min:	min	maj

Ex: 28.

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

Ex: 29.

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

Ex: 30.

Pour se familiariser complètement avec les tierces et surtout apprendre à les faire dans tous les tons, voici l'exercice que nous prescrivons. Il consiste à prendre une corde à vide que vous considérerez d'abord comme tonique puis comme deuxième, troisième degré &c. Cette note vous servira de point de départ dans chacun des tons de l'Echelle que vous allez parcourir. (Ex: 31.)

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

Ex: 31. Eg: 51.

Tonique. Tónica.

Une fois qu'il se sera rendu compte des gammes contenues dans l'Ex 31, l'élève trouvera peu de difficulté à jouer celles de l'Ex: 32.

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

Ex: 32. Eg: 52.

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


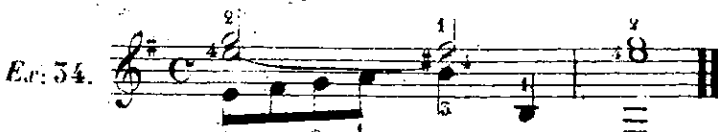
La Tierce mineure qui se doigte généralement par les premier et troisième doigts, se fait quelques fois du premier et du quatrième si elle est accompagnée d'une basse qui exige

Restaos solo hacer notar algunas excepciones del uso de los dedos.

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



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

*Ex. 33.*  *Ex. 34.* 

Lorsque les tierces se trouvent au grave il est quelquefois nécessaire d'employer le doigté  $\frac{1}{2}$  pour une tierce mineure, si le quatrième doigt se trouve employé à une grande distance du premier, car le troisième étant plus court et plus faible que le second, il vaut mieux que le second s'écarte du premier, plutôt que le troisième du quatrième; Etude 9<sup>e</sup>. 17. ( *Ex. 35, 36 et 37.* )

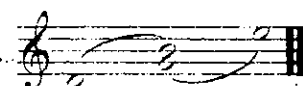
*Ex. 35.*  *Ex. 36.*  *Ex. 37.* 

**DES SIXTES.**

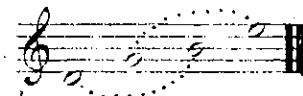
Tous les accords plaqués contiennent une tierce au moins, ou une sixte, à l'exception de celui de quarte et quinte qui ne doit être considéré que comme un retard de tierce. ( *Ex. 38.* )

*Ex. 38.* 


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

*Ex. 39.* 

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

*Ex. 40.* 

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

*Ex. 41.*  maj. min.

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

*Ex. 42.* 

(1) De même que la Tierce sera celle qui renfermera un intervalle mineur, et la tierce majeure celle qui n'en aura point. ( *Ex. 31.* )



This page of musical notation features 12 staves of music. The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many beamed notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written above many notes. A 'Fine.' marking is present on the 10th staff. The page is numbered '27' in the top right corner.

EXERCICES EN SIXTES.

EXERCICIOS EN SESTAS.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various chord voicings, scales, and arpeggiated patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the fingers and 1-5 on the strings. Some measures include accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine." written above the final staff.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes stems, beams, and slurs, typical of a guitar score. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 5. Some notes are marked with an 'x' to indicate natural harmonics. The music appears to be a continuous sequence of chords and melodic lines.

Pour servir de résumé aux Exercices précédents

Que servirá de resumen de los estudios precedentes

Par N. COSTE.

Por N. COSTE.

INTRODUCTION.  
INTRODUCCION.

The musical score is written for guitar and consists of two main sections: an Introduction and an Allegretto. The Introduction is in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines with various fingering and breath marks. The Allegretto section is in 2/4 time and is characterized by a driving eighth-note pattern. It includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *cres.* (crescendo). Technical markings include "10<sup>e</sup> Case." and "10<sup>e</sup> Esp." (likely referring to the 10th fret and breath), and "4<sup>e</sup> G." and "4<sup>e</sup> E." (likely referring to the 4th fret on the G and E strings). The score concludes with a *cres.* marking and a final chord.

2<sup>da</sup> et 3<sup>ta</sup> Cordes.  
2<sup>da</sup> y 3<sup>ta</sup> Cuerdas.

4<sup>ta</sup> C.  
4<sup>ta</sup> E.

2<sup>da</sup> C.  
2<sup>da</sup> E.

*p* *f*

*p* *f*

*sf* *cres:* *p*

*ritenuto.*

*f* *p* *mf*

2<sup>da</sup> et 4<sup>ta</sup> C.  
2<sup>da</sup> y 4<sup>ta</sup> C.

*f* *p*

*p* *cres:*

*p* *f* *p*



L'Elève trouvera à l'Exemple 45 la pratique de cette vérité que tout accord renferme au moins un des intervalles que nous venons de traiter. En effet, prenez une tierce au hasard, ajoutez-y un intervalle quelconque, l'accord formé par ce complément auquel pourront venir s'adjoindre encore d'autres sons, prendra son nom de la nature des intervalles qu'il renfermera et sera prêt à entrer en ligne dans une suite d'accords. (Voyez l'Etude 9<sup>e</sup>. 14 pour la prise des accords.)

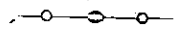
El Ejemplo 45 demuestra que todos los acordes contienen cuando menos uno de los intervallos de que acabamos de hablar. En efecto, tomese una tercera, por suerte, y añádasele un intervalo cualquiera, el acorde formado con este complemento, al cual podran añadirse tambien otros sonidos, tomara su nombre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

Ex: 45.

### 4. PARTIE

#### GAMME DANS TOUS LES TONS,

Considérés dans leurs rapports avec l'accord parfait.



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

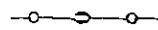
Ex: 46.  
 Eg: Doigts. Dedas.  
 Cordes. Cuerdas

4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>  
 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

### 4. PARTE

#### ESCALAS EN TODOS LOS TONOS,

Consideradas en sus relaciones con el acorde perfecto.



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

The image displays six systems of musical notation for guitar, arranged vertically. Each system consists of three staves:

- Top Staff:** Treble clef, containing notes and a dotted line. Fingerings (1-5) are indicated below the notes.
- Middle Staff:** Treble clef, containing notes.
- Bottom Staff:** Bass clef, containing notes and a dotted line. Fingerings (1-5) are indicated below the notes.

The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The systems are connected by a large horizontal brace on the left side.

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

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

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

47. *Musical notation with fingerings: 1 0 4 1 0 4 1 0 3 1 5 1 3 1 2 1 5 1 4*

48. *Musical notation with fingerings: 2 4 1 2 1 5 1 5 1 5 0 1 4 0 1 3 2 1 2 4 1 2 1 2 1 2 1 2*

49. *Musical notation with fingerings: 1 5 1 3 4 0 1 5 1 2 1 1 5 4 1 5 1 2 1 1 2 4 1 3 4 1 2 1 1 2 4*

50. *Musical notation with fingerings: 3 1 0 4 5 1 3 1 0 4 2 1 4 3 1 3 1 0 4 2 1 4 5 1 2 5 1 2 2 1 2 1*

51. *Musical notation with fingerings: 3 1 4 5 0 4 1 4 2 1 4 5 0 5 1 1 4 2 1 4 2 1 4 5 1 2 1 4 2 1 4 5*

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

52. *Musical notation with fingerings: 1 1 1 4 2 2 1 4 3 1 1 2 1 5 0 1 2 1 1*

Dans l'Exemple 55 la première partie du trait se fait à la troisième case et sans déplacer la main, en embrassant cinq touches, puis en portant le premier doigt à la 7<sup>me</sup> case, où la position comprendra une tierce mineure. Les liaisons au-dessus des notes servent à indiquer l'égalité dans l'exécution et celles qui sont au-dessous, la manière d'articuler.

Ex: 55.

Cases. 3<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 5<sup>e</sup> 7<sup>e</sup>  
 Espacio. 2 3 1 2 4 1 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4

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

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

Ex: 54.

Tonique. 2<sup>de</sup>  
 Tierce. 4<sup>te</sup>  
 Quinte.  
 Sixte.  
 Septième.

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

Ex: 55.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line on one string. The notes are: A2 (9th fret), B2 (10th fret), C3 (11th fret), D3 (12th fret), E3 (open), F#3 (1st fret), G3 (2nd fret), A3 (3rd fret), B3 (4th fret), C4 (5th fret), D4 (7th fret), E4 (9th fret), F#4 (11th fret), G4 (12th fret), A4 (14th fret), B4 (15th fret), C5 (17th fret), D5 (19th fret), E5 (21st fret), F#5 (23rd fret), G5 (24th fret), A5 (26th fret), B5 (28th fret), C6 (30th fret), D6 (32nd fret), E6 (34th fret), F#6 (36th fret), G6 (38th fret), A6 (40th fret), B6 (42nd fret), C7 (44th fret), D7 (46th fret), E7 (48th fret), F#7 (50th fret), G7 (52nd fret), A7 (54th fret), B7 (56th fret), C8 (58th fret), D8 (60th fret), E8 (62nd fret), F#8 (64th fret), G8 (66th fret), A8 (68th fret), B8 (70th fret), C9 (72nd fret), D9 (74th fret), E9 (76th fret), F#9 (78th fret), G9 (80th fret), A9 (82nd fret), B9 (84th fret), C10 (86th fret), D10 (88th fret), E10 (90th fret), F#10 (92nd fret), G10 (94th fret), A10 (96th fret), B10 (98th fret), C11 (100th fret). The notes are grouped into measures, with some measures containing multiple notes. The staff ends with a double bar line.

9<sup>e</sup> Case... - - - - - 2<sup>e</sup> C.

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

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

### DES SONS HARMONIQUES

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

Ces sons se trouvent aux différents nœuds de vibration de la corde, c'est à dire à la moitié, au tiers, au quart de sa longueur et aux autres subdivisions afférentes au corps sonore. Ils correspondent sur le manche aux 5<sup>me</sup>, 4<sup>me</sup>, 3<sup>me</sup>, 2<sup>me</sup>, 1<sup>me</sup> touches.

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

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

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

Tous les doigts ne sont pas également bien conformés pour faire résonner les sons harmoniques. Ceux qui les font mieux sortir sont le troisième doigt pour la main gauche et le pouce pour la main droite. Le son harmonique se produit une 3<sup>e</sup> au-dessus de la note écrite.

Sons Harmoniques produits sur une même corde.

Sonidos Armonicos producidos en la misma cuerda.

Soit le Ré quatrième Corde.

O sea en el Ré cuarta cuerda.

à la 12 <sup>me</sup> touche	l'8 <sup>ve</sup>	Ré.
à la 9 <sup>me</sup>	la double 10 <sup>me</sup>	Fa #.
à la 7 <sup>me</sup>	la double 5 <sup>te</sup>	La.
à la 5 <sup>me</sup>	la double 8 <sup>ve</sup>	Ré.
à la 4 <sup>me</sup>	la double 10 <sup>me</sup>	Fa.
un peu au dessous de la 3 <sup>e</sup> la triple	5 <sup>te</sup>	La.
un peu au dessus de la 3 <sup>e</sup> la triple	7 <sup>me</sup> min.	Do ♯.

Voyez le Tableau Ex: 56.

en el 12 <sup>o</sup> traste	la 8 <sup>a</sup>	Ré.
en el 9 <sup>o</sup>	la double 10 <sup>a</sup>	Fa #.
en el 7 <sup>o</sup>	la doble 5 <sup>a</sup>	La.
en el 5 <sup>o</sup>	la doble 8 <sup>a</sup>	Ré.
en el 4 <sup>o</sup>	la doble 10 <sup>a</sup>	Fa.
un poco mas abajo de la 3 <sup>a</sup> la triple	5 <sup>a</sup>	La.
un poco mas arriba de la 3 <sup>a</sup> la triple	7 <sup>a</sup> men.	Do ♯.

Vease el Cuadro Eg: 56.

TABLEAU DES SONS HARMONIQUES.

CUADRO DE LOS SONIDOS ARMONICOS.

6<sup>e</sup> Corde. 6<sup>a</sup> Cuerda. 5<sup>e</sup> Corde. 5<sup>a</sup> Cuerda.

4<sup>a</sup> C. 3<sup>a</sup> C. 2<sup>a</sup> C. Chanterelle. 1<sup>a</sup> C.

RÉSUMÉ.

RESUMEN.

Sons naturels. Sonidos naturales.

Sons harmoniques. Sonidos armonicos.

Touches, Trastes. 12 9 7 5 4 3 12 9 7 5 4 3

6<sup>e</sup> Corde en Ré. 6<sup>a</sup> Cuerda en Fa.

**VOLONCELLO.**  
**VIOLON.**

**VOLONCELO.**  
**VIOLIN.**

**GUITARE.**     **GUITARRA.**

à la 12<sup>e</sup> touche.     à la 5<sup>e</sup> touche.

Sons harmoniques.  
Sonidos armonicos.

Véritable Diapason de la Guitare.  
Verdadero Diapason de la Guitarra.

Cordes... 6<sup>e</sup>    5<sup>e</sup>    4<sup>e</sup>    3<sup>e</sup>    2<sup>e</sup>    Chanterelle.  
 Cuerdas... 6<sup>a</sup>    5<sup>a</sup>    4<sup>a</sup>    3<sup>a</sup>    2<sup>a</sup>    1<sup>a</sup> C.

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

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

Résultat à produire.

Ex. 57.  
Eg.

Opération en sons harmoniques.

Andante.

6<sup>e</sup> Corde en Ré.  
6<sup>a</sup> Cuerda



Es: 38 bis

Toucher. *harm:*  
 Teastes. *arm:*

Cordes. 4:  
 Cuerdas 4:

*harm:*  
*arm:*

*harm:*  
*arm:*

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


*Ex: 58.*


*Touches.*  
*Trastes.*

*Cordes.*  
*Cuerdas.*

Algunos autores escriben los sonidos armónicos como los sonidos naturales, indicando el traste y la cuerda en que deben tomarse.

*Eg: 58.*

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

El Fa  se hace en la 7<sup>a</sup> cuerda pero en su defecto debe remplazarse con el Re en la 4<sup>a</sup>.

*Ex: 59.*

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

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

*Ex: 60.*

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

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

*Ex: 61.*

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

*Touches au-dessus desquelles l'index doit se poser.*  
*Trastes sobre los cuales debe colocarse el índice.*

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

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

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

**RÉVERIE NOCTURNE.**

*Pièce d'Etude avec des sons harmoniques.*

**N. COSTE.**

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

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

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

**MEDITACION. NOCTURNA**

*Pieza de estudio con algunos sonidos armónicos*

**N. COSTE.**

Los numeros colocados debajo los sonidos armónicos indican los trastes sobre los cuales deben hacerse. Si el Discipulo encontrase inconvenient deberá recurrir al Eg: 58.

En las vibras las  
notas agudas.

Vigila de tres y  
notas agudas.


harm.  
arm.

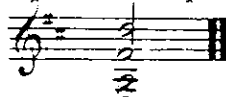
inf:

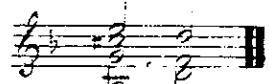
inf:


## SEPTIÈME CORDE (1)

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

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

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

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

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

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

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



Ce n'est pas seulement en *Ré* majeur et mineur et en *Sol* majeur et mineur que la septième est d'un grand secours. En la descendant d'un ton elle pourra être employée aussi utilement en *Ut* majeur et mineur et en *Fa* majeur et mineur, descendez la encore d'un ton, elle vous procurera les mêmes avantages en *Si* maj: et min.; *Mi* maj: et min.; et en la descendant encore d'un demi ton elle vous servira également en *Si* b et *Mi* b. Lorsque l'on sait en faire usage dans un ton on l'emploie facilement dans les autres.

Les Exercices suivants ont le double but de donner l'application du principe qui m'a guidé dans cette innovation et mettre en regard les vides que son absence laisse subsister dans la guitare ordinaire. Leur étude suffira pour donner promptement l'habitude de la 7<sup>e</sup> corde et la facilité de l'employer même dans la musique qui n'aurait pas été écrite à cet effet.

9<sup>e</sup>. 1.

Ancienne Guitare.

Musical notation for Exercise 1, showing two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of chords and melodic lines with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and accents. The bottom staff is a guitar-specific notation with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It shows the fretting positions for the chords on the 7th string, with circular diagrams indicating the fingerings for each chord.

Guitare Heptacorde  
La 7<sup>e</sup> Corde fonctionnant  
comme Tonique.

9<sup>e</sup>. 2.

La 7<sup>e</sup> Corde Dominante.

Musical notation for Exercise 2, showing two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of chords and melodic lines with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) and accents. The bottom staff is a guitar-specific notation with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It shows the fretting positions for the chords on the 7th string, with circular diagrams indicating the fingerings for each chord.

9<sup>e</sup>. 3.

La 7<sup>e</sup> Corde Tonique.

Musical notation for Exercise 3, showing two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of chords and melodic lines with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The bottom staff is a guitar-specific notation with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It shows the fretting positions for the chords on the 7th string, with circular diagrams indicating the fingerings for each chord.

9<sup>e</sup>. 4.

La 7<sup>e</sup> Corde Dominante.

Musical notation for Exercise 4, showing two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of chords and melodic lines with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and accents. The bottom staff is a guitar-specific notation with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It shows the fretting positions for the chords on the 7th string, with circular diagrams indicating the fingerings for each chord.

9<sup>o</sup>. 5.

La 7<sup>a</sup> Corde Tonique.  
La 7<sup>a</sup> Cuerda Tónica.

9<sup>o</sup>. 6.

La 7<sup>a</sup> Corde Tonique.  
La 7<sup>a</sup> Cuerda Tónica.

9<sup>o</sup>. 7.

La 7<sup>a</sup> Corde Dominante.  
La 7<sup>a</sup> Cuerda Dominante.

9<sup>o</sup>. 8.

La 7<sup>a</sup> Corde Tonique.  
La 7<sup>a</sup> Cuerda Tónica.

9<sup>o</sup>. 9.

9<sup>o</sup>. 10.

9<sup>o</sup>. 11.  
PRELUDIO.

tenez les Basses .  
sosténganse los Bajos.

5<sup>o</sup> Corde.  
5<sup>a</sup> Cuerda.

All<sup>o</sup> mod<sup>to</sup>

9<sup>o</sup>. 12.  
PRELUDIO.



97. 13.  
ETUDE.  
ESTUDIO.

Andante.

97. 14.

9º. 15.  
**MARCHE.**  
 La 7ª Corde en Ut.  
**MARCHA.**  
 La 7ª Cuerda en Do.

*animato.*

*p* *rinf*

CANTO

**SIX PIÈCES.**

Extraites du livre publié en 1686 et dédié à S. M. LOUIS XIV,  
 Par Robert de VISEE maître de Guitare de ce Prince;  
*Remues et écrites d'après l'ancienne tablature*  
 PAR N. COSTE.

**SEIS PIEZAS**

Tomadas del libro publicado en 1686 y dedicado a S. M. LUIS XIV  
 Por Roberto de Viseo maestro de Guitarra de aquel Principe.  
*Revistas y escritas con arreglo a la antigua nota*  
 POR N. COSTE.

*Andte*

**N.º 1.**  
**MINIETTO.**  
 MINUET.

*p* *mf* *f* *pp*

*Allto*

**N.º 2.**  
**BOURÉE.**  
 DANZA POPULAR.

*p* *f* *mf* *cresc.*

9<sup>o</sup>. 3.  
MINIETTO.  
MINUET.

First system of musical notation for No. 3, Minuet. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music begins with a piano (p) dynamic marking. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Second system of musical notation for No. 3, Minuet, continuing the piece from the first system.

9<sup>o</sup>. 4.  
SARABANDE.  
ZARABANDA.

First system of musical notation for No. 4, Sarabande. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Second system of musical notation for No. 4, Sarabande, continuing the piece from the first system.

Third system of musical notation for No. 4, Sarabande, continuing the piece from the second system.

9<sup>o</sup>. 5.  
GAVOTTE.  
GABOTA.

First system of musical notation for No. 5, Gavotte. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Second system of musical notation for No. 5, Gavotte, continuing the piece from the first system.

First system of musical notation for No. 6, Minuet. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Second system of musical notation for No. 6, Minuet, continuing the piece from the first system.

# 26 ÉTUDES POUR LA GUITARE.

Par Ferdinand SOR.

Revisées classées et dirigées d'après les traditions de l'auteur par N. COSTE

I<sup>er</sup> LIVRE.

N<sup>o</sup> 1.

N<sup>o</sup> 2.

Andante.

First musical staff, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (open string).

Second musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It features a mix of eighth and sixteenth notes with fingerings and some rests.

Third musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It continues the melodic line with eighth and sixteenth notes and fingerings.

Fourth musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It includes some triplet markings and fingerings.

N<sup>o</sup>. 3.

Fifth musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It begins with a double bar line and contains a sequence of eighth notes with fingerings.

Sixth musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes and fingerings.

Seventh musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It contains a sequence of eighth notes with fingerings and some rests.

Eighth musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It continues the melodic development with eighth and sixteenth notes.

Ninth musical staff, treble clef, key signature of two sharps. It concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

Andantino cantabile.

Nº 4.

Nº 5.

This image displays a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is highly technical, featuring complex chord structures, scales, and intricate fingerings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, and the music flows from top to bottom. The notation is dense and detailed, with many notes and accidentals. The overall style is that of a classical or contemporary guitar piece, possibly a study or a short composition. The page is numbered 4796, 45588.H. at the bottom.



N<sup>o</sup> 6.

The musical score consists of eight staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in eighth notes, often grouped in pairs or fours with slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Some notes have accents or slurs above them. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nº 7.

Moderato.

Nº 8.

Nº 9.

A page of musical notation consisting of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes. There are also some accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

Par Ferdinand Sor.  
2<sup>ME</sup> LIVRE.

26 ÉTUDES POUR LA GUITARE.

Requies classées et doigtées d'après les  
conditions de l'auteur par M. COLTE.

Allegretto.

N<sup>o</sup> 10.

The musical score for No. 10 is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The notation includes a variety of chords, some with fingerings (1, 2, 3, 4) indicated above the notes. There are also some melodic lines with slurs. The piece ends with a double bar line and a final chord. Below the main score, the beginning of the next piece, No. 11, is visible, starting with a treble clef and a common time signature (C).

This page of musical notation consists of ten staves of music, all in G major (one sharp). The music is written in a single melodic line on a treble clef. The notation is highly rhythmic, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The piece is characterized by frequent sixteenth-note runs and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The music is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams connecting notes. The overall style is that of a technical exercise or a piece of music designed to challenge a player's rhythmic precision and finger dexterity.

This page of musical notation is for guitar, consisting of ten staves. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes, often beamed together in runs. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are placed above notes to indicate fingerings. Some notes have a '3' below them, likely indicating triplets or specific fingerings. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped into beamed runs. Fingering numbers (1-4) are placed above notes, and some notes have a '3' below them, possibly indicating triplets or specific fingerings. The music is arranged in a single system across ten staves.

Nº 12.

The musical score consists of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. The music is written in a style typical of guitar tablature, with many notes and chords accompanied by fingerings (1-5) and sometimes a '1' indicating the first string. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and fingerings. The first staff is labeled 'Nº 12.' and the piece concludes with a double bar line on the tenth staff.



9<sup>a</sup> Corde

N° 13.

The musical score is written for a single melodic line on a six-string guitar. It consists of eight staves of music. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower register and a melodic line in the upper register. The melodic line consists of eighth-note patterns, often with slurs and accents. The accompaniment is a consistent eighth-note figure. The score includes various fingering indications (1-4) and dynamic markings. The piece concludes with a final chord and a fermata over the last note.

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp). It consists of eight staves of music. The notation includes various chords, such as G major, D major, and E major, often with specific fingerings indicated by numbers 1-4. There are also some double bar lines and repeat signs. The music is arranged in a way that suggests a sequence of chords and melodic lines. The key signature is G major, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the phrasing.

Audante Allegro

Nº 14.

The musical score consists of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by a dense, rhythmic texture, primarily using sixteenth and thirty-second notes, many of which are beamed together. The key signature contains one sharp (F#). The notation includes various fingerings (1-4), slurs, and accents. The piece is titled 'Nº 14' and has a tempo marking 'Audante Allegro'.

Allegretto.

N° 15.

*I p I p I p p p I p I p*  
l'index et le pouce.

Par Ferdinand SOR  
3<sup>ME</sup> LIVRE.  
Andantino.

### 26 ÉTUDES POUR LA GUITARE.

Revisées et doigtées d'après la  
tradition de l'auteur par S. S. S. S.

N<sup>o</sup> 16.

Musical score for No. 16, Andantino. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets and slurs, and is annotated with fingerings (1-4) and other performance instructions. The tempo is marked 'Andantino'.

N<sup>o</sup> 17.

Musical score for No. 17, Allegro. The score is written in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves of music. The tempo is marked 'Allegro'. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and is annotated with fingerings and other performance instructions.

This page of musical notation consists of ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes a variety of note values, rests, and fingerings. The first staff has a '0' above it, and the second staff has a '3' below it. The third staff has 'X' marks above some notes. The fourth staff has '0' above some notes. The fifth staff has '0' above some notes. The sixth staff has '0' above some notes. The seventh staff has '0' above some notes. The eighth staff has '0' above some notes. The ninth staff has '0' above some notes. The tenth staff has '0' above some notes. The notation is dense and complex, typical of a technical or advanced piece of music.

N° 18.

This musical score, titled "N° 18", is written for guitar and consists of ten staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/8. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the left hand and 1-4 on the right hand. The score features several trills and grace notes, particularly in the first few staves. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes. The final staff concludes with a double bar line and a repeat sign.

Andante All<sup>o</sup>

La 6<sup>e</sup> Corde au RE

N<sup>o</sup> 19.

The musical score consists of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The music is written in a style typical of early 20th-century guitar pedagogy, with many notes beamed together in groups. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. There are also some dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) scattered throughout. The notation includes eighth and sixteenth notes, often with slurs. The overall texture is dense and rhythmic.



Andante moderato.

N. 20.

This musical score is for guitar, consisting of ten staves. The tempo is marked 'Andante moderato'. The music is written in treble clef with a common time signature (C). The score is filled with complex patterns, including arpeggiated chords, slurs, and various fingerings indicated by numbers 1-5. There are several instances of double bar lines with repeat signs. A specific instruction '5: C. 6: C.' is written on the fourth staff. The notation includes many accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings.

This page of musical notation consists of ten staves, each containing a complex sequence of notes and rests. The notation is dense, with many beamed notes and frequent accidentals (sharps, flats, and naturals). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The music appears to be a technical exercise or a highly rhythmic piece. The staves are arranged vertically, and the notation is consistent throughout the page.

N.º 22

The musical score consists of six staves of music. The first staff is labeled 'N.º 22' and begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is written in a style typical of guitar tablature, with many notes beamed together and some notes marked with numbers (1-5) indicating fret positions. The second staff includes the instruction 'barrez' at the beginning. The third staff has two sections labeled '1er fois' and '2e fois'. The notation continues with various chordal textures and melodic fragments across the remaining staves. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

N. 22

barré

1<sup>re</sup> fois 2<sup>e</sup> fois

# 26 ÉTUDES POUR LA GUITARE

Par Fernando Sor  
3<sup>me</sup> LIVRE.

Études classiques et dignes de la  
traditions de l'auteur par M. CORREIA.

**N° 23**

The musical score for No. 23 is written on nine staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The piece consists of a continuous sequence of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The music is organized into measures by vertical bar lines. Some measures contain slurs or accents. The piece concludes with a final cadence on the ninth staff.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a guitar or piano. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style with frequent sixteenth-note patterns. The notation includes various fingerings, such as '1', '2', '3', '4', and '5' for the fingers, and 'I' for the thumb. There are also some specific fingering notations like '4 2 3' or '3 2 1'. The music is organized into measures, with some measures containing multiple beams of notes. The overall appearance is that of a technical exercise or a short piece of music.

Andantino

Nº 24.

The musical score is written for guitar and consists of ten staves. The key signature is one flat (F major/G minor) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino'. The piece is numbered 'Nº 24.'. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-5). The instruction '1re Case.' is written on the sixth staff. The score is a single melodic line with a bass line.

This page of musical notation consists of ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a complex, rhythmic texture, likely for a guitar or piano. The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Many notes are beamed together in groups, and there are numerous slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes. The overall style is that of a technical or advanced piece of music, possibly a study or a short composition. The paper shows signs of age, with some slight discoloration and wear.



Allo Moderato.

N° 25

This page of musical notation is for guitar, featuring ten staves of music. The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns, primarily using beamed eighth and sixteenth notes, often in pairs or groups of four. Fingering numbers (1-4) are indicated above or below notes to specify fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

*Andante*

N<sup>o</sup> 26.

This musical score consists of ten staves of piano accompaniment. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some performance instructions like 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation is dense, with many beamed notes and slurs.

A page of musical notation consisting of ten staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a complex, rhythmic style with many beamed notes and rests. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, and the music flows from left to right across each staff.