

M/26546.

Présenté par  
à son Excellence  
J. Aguado.

1<sup>re</sup> partie

**MÉTHODE**

POUR

**LA GUITARE.**

---

IMPRIMERIE DE LACHEVARDIERE,  
RUE DU COLOMBIER, n° 30, A PARIS.

21122

**MÉTHODE**

POUR

**LA GUITARE,**

PAR

**FERDINAND SOR.**

~~~~~  
*Prix: 36 francs.*  
~~~~~

Propriété des Éditeurs,

A PARIS, L'AUTEUR, rue de Marivaux, n° 5;

A BONN, N. SIMROK;

A LONDRES, *Johanning et Nathan*

ON LA TROUVE AUSSI A PARIS CHEZ LES PRINCIPAUX MARCHANDS DE MUSIQUE.

1830.



---

# TABLE DES MATIÈRES.

---

INTRODUCTION. . . . .	1
PREMIÈRE PARTIE.	
L'instrument. . . . .	7
Position de l'instrument. . . . .	11
Main droite. . . . .	13
Main gauche. . . . .	14
Manière d'attaquer la corde. . . . .	17
Qualité du son. . . . .	18
DEUXIÈME PARTIE.	
Connaissance du manche. . . . .	25
Doigté sur la longueur de la corde. . . . .	28
Emploi des doigts de la main droite. . . . .	ib.
Doigté des deux mains. . . . .	29
Du coude. . . . .	33
TROISIÈME PARTIE.	
Des tierces, de leur nature et de leur doigté. . . . .	37
Des sixtes. . . . .	40
Application de la théorie des tierces et des sixtes. . . . .	42
Doigté de la main gauche à l'égard de la mélodie. . . . .	46
Doigté de la main droite. . . . .	54
Des sons harmoniques. . . . .	56
Accompagnements. . . . .	61
Analyse de l'accompagnement du fragment de l'Oratorio de Haydn (la Création). . . . .	67
Du doigt annulaire. . . . .	79
CONCLUSION. . . . .	81

# ERRATA.

<i>Page,</i>	<i>ligne,</i>	<i>au lieu de :</i>	<i>lisez :</i>
3,	5,	passer de la mélodie. . . . .	passer la mélodie.
12,	11,	AE. . . . .	AF.
13,	17,	plus de trois. . . . .	plus de trois, <i>fig.</i> 10 AB.
21,	8,	pour que la touche B, <i>fig.</i> 18. . . . .	pour que la touche.
26,	9,	<i>Pl.</i> VIII. . . . .	<i>Pl.</i> VIII <i>bis.</i>
<i>id.</i>	21,	l'exemple seizième, <i>Pl.</i> VIII. . . . .	l'exemple seizième.
29,	3,	<i>Pl.</i> X. . . . .	<i>Pl.</i> XI.
30,	9,	<i>Pl.</i> XI. . . . .	<i>Pl.</i> XII.
31,	6,	<i>Pl.</i> XII. . . . .	<i>Pl.</i> XIII.
<i>id.</i>	21,	sans déranger la main (exemple vingt-huitième). . . . .	sans déranger la main.
43,	7,	<i>Pl.</i> XXI. . . . .	<i>Pl.</i> XXII.
49,	3,	le doigté n° 1 (exemple 57). . . . .	le doigté n° 2 (exemple 58).
<i>id.</i>	20,	<i>ré bémol</i> me fait avancer d'une case. . . . .	<i>ré</i> me fait avancer d'un ton.
54,	17,	basse. . . . .	corde.
59,	16,	la 1 <sup>re</sup> ou 3 <sup>e</sup> majeure. . . . .	la 1 <sup>o</sup> ou tierce majeure.
<i>id.</i>	21,	dessous. . . . .	dessus.
63,	19,	troisième. . . . .	cinquième.
81,	5,	Voluta. . . . .	Volata.
84,	18,	<i>Pl.</i> IV.. . . .	<i>Pl.</i> VI.



# MÉTHODE

POUR

# LA GUITARE.



## INTRODUCTION.



En écrivant une Méthode, je n'entends parler que de celle que mes réflexions et mon expérience m'ont fait établir pour régler mon jeu; si certains préceptes sont en contradiction avec l'usage adopté jusqu'ici par des guitaristes qui, par une soumission aveugle, et par un respect religieux pour leurs maîtres, ont suivi leurs maximes sans en examiner le fond, ils auraient tort de me supposer un esprit d'opposition. Je n'ai érigé aucune maxime en principe qu'après en avoir

pesé les motifs ; je n'établis rien d'autorité ni par caprice, et je ne fais qu'indiquer la route que j'ai suivie pour obtenir de la guitare les résultats qui m'ont valu les suffrages des gens les plus difficiles à contenter et à éblouir en fait de musique, les harmonistes. Je ne crois pas que mes compositions sur cet instrument puissent être exécutées par des principes différents ; je n'écris donc que pour ceux qui, croyant presque impossible d'y parvenir, ont la bonté de me regarder comme un phénomène, tandis que je n'ai pas plus de moyens qu'un autre. La Musique, le raisonnement, et la préférence que je donne en général aux résultats sur l'étalage de la difficulté, voilà tout mon secret. Leur étonnement ne vient que de la manière dont ils envisagent la guitare : tout en disant que cet instrument est principalement destiné à l'accompagnement, et, par là, le classant parmi les instruments d'harmonie, ils commencent toujours par le traiter comme instrument de mélodie ; car leurs premières leçons sont toujours des gammes auxquelles ils habituent le doigté : ce doigté les habituant d'abord à employer toutes les facultés de la main gauche pour la mélodie, leur fait éprouver de grandes difficultés lorsqu'il s'agit d'y ajouter une basse correcte, si elle ne se trouve dans les cordes à vide (1), et bien plus grande s'il faut y ajouter encore une ou deux parties intermédiaires. Pour eux le doigté dans ce cas n'est qu'un écart continuel des règles dont l'habitude leur fait une loi : ajoutons à cela l'inconvénient de se trouver sans le moindre soutien pour la guitare, puisque étant obligés de mettre toute la main sur les cordes pour faire un accord, ils ne peuvent nullement en laisser la moitié derrière le manche, comme ils le font pour la soutenir. Il est donc tout naturel qu'en entendant des résultats auxquels non

(1) On a cru remédier à cet inconvénient en ajoutant à la guitare un nombre de cordes filées ; mais ne serait-il pas plus simple d'apprendre à se servir des six ?... Ajoutez des ressources à un instrument lorsque vous aurez tiré autant de parti que possible de celles qu'il vous offre ; mais ne lui attribuez pas ce que vous devriez vous attribuer à vous-mêmes.

seulement leur doigté ne peut aboutir, mais desquels il les éloigne, on me gratifie du titre d'extraordinaire; et que ceux qui ne m'ont jamais entendu, disent qu'il n'est pas possible que je joue tout ce que j'écris; mais dans le fond je suis loin d'être une merveille. J'aime la musique, je la sens; l'étude de l'harmonie et du contre-point m'ayant familiarisé avec la marche et la nature des accords et leurs renversements, avec la manière de passer ~~la~~ la mélodie à la basse ou à quelqu'une des parties intermédiaires, d'augmenter le nombre des figures d'une ou de deux parties, tandis que les autres conservent leur marche plus lente, j'ai exigé de l'instrument des choses dans ce genre, et j'ai trouvé qu'il s'y prête mieux qu'au fatras continuel des doubles et des triples croches en gammes diatoniques ou chromatiques.

Je ne pris d'abord cet instrument que comme instrument d'accompagnement; mais dès l'âge de seize ans j'étais choqué d'entendre dire à ceux qui disaient avoir peu de talent: *Je ne joue que pour accompagner*. Je savais qu'un bon accompagnement suppose d'abord une bonne basse, des accords qui lui soient propres, et des mouvements qui rapprochent autant que possible de ceux d'une partition d'orchestre ou de ceux du piano-forte; ce qui, à mon avis, était une bien plus grande preuve de posséder l'instrument que toutes ces sonates que j'entendais avec de grands traits de violon, sans harmonie et même sans basse, à moins qu'elle ne se trouvât dans les cordes à vide: j'en conclus qu'il n'y avait point de maîtres pour moi, et je m'affermis dans l'idée que ce que l'on prenait pour possession de l'instrument était précisément ce qui empêchait de le posséder (1). A force de faire des accompagnements, je me trouvai avec un fonds de position;

(1) A cette époque je n'avais pas encore entendu parler de M. Frédéric Moretti. J'entendis un de ses accompagnements exécuté par un de ses amis; et la marche de la basse, ainsi que les parties d'harmonie que j'y distinguai, me donnèrent une haute idée de son mérite; je le regardai comme le flambeau qui devait servir à éclairer la marche égarée des guitaristes.

et comme je savais quel accord ou quel renversement je faisais, quelle en était la contexture et la dérivation (1), dans quelle partie se trouvait la basse fondamentale, et quelle devait être la marche de chaque partie pour la résolution ou transition que j'allais faire, je me trouvai à même d'établir un système complet d'harmonie sur cet instrument : ce système était pour ainsi dire télégraphique, puisque chaque position de mes quatre doigts me représentant un accord, je me trouvais dans le cas de voir une basse chiffrée, et, sans prendre la guitare, d'en indiquer la marche harmonique par les seules configurations.

En accompagnant des airs d'opéras italiens, je rencontrais souvent de petites reprises chantantes dans quelque instrument; en cherchant à les rendre sur la guitare, je trouvais que le doigté que j'employais pour l'harmonie était la base de celui qu'il me fallait pour la mélodie, et que ce dernier devait être presque entièrement dépendant du premier. Le succès ayant complètement répondu à mes désirs, je fis quelque morceaux, très peu réfléchis à la vérité, mais qui m'ont préparé la route que les circonstances m'ont obligé de suivre, et que je n'ai eu qu'à examiner sévèrement pour rectifier ma manière d'écrire dès que je suis devenu professeur. Plusieurs de ces morceaux n'auraient jamais été exposés au public si l'on m'eût consulté; mais des personnes qui en avaient des copies (la plupart incorrectes) en firent affaire avec l'éditeur, qui, faisant beaucoup trop d'honneur à mon talent, s'emparait avec plaisir de tout ce qui portait mon nom. Cependant, puisqu'ils sont publiés, ils doivent servir à prouver combien de réflexions utiles j'ai faites depuis, si on les compare avec mes vingt-quatre leçons et mes vingt-quatre études : ce sont ces mêmes réflexions que je vais exposer au lecteur. En les examinant, il pourra juger si elles sont aussi utiles que je le crois, ou si je m'aveugle là-dessus. Loin de prétendre affecter une modestie qui pourrait paraître suspecte, j'avouerai que l'expérience vient de me prouver que celui qui me dirait *qu'il y a des*

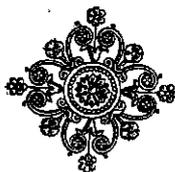
(1) Les dérives signifieraient tout le contraire de ce que je veux dire.

*choses qui, toutes justes qu'elles puissent paraître en théorie, ne le sont point de même lorsqu'il s'agit de l'exécution*, trouverait que cette observation est détruite par mademoiselle Weinenwright, jeune demoiselle anglaise dont le raisonnement juste, la perspicacité d'esprit, la conviction que mes préceptes étaient les seuls qui pourraient lui faire obtenir de la guitare ce qu'elle désirait, et le peu d'application que ses autres études et les devoirs de la société lui permettaient, produisirent un résultat si flatteur pour moi, qu'en vingt-cinq leçons elle jouait bien les six petites pièces que je lui dédiai (1), et qu'elle déchiffrait toutes mes vingt-quatre leçons (2) au point de n'avoir plus besoin de personne pour trouver le meilleur doigté de toutes les positions imaginables : son corps et ses mains sont placés à servir de modèle. Il est vrai qu'elle aime à se rendre compte de tout ce qu'elle fait, et que je n'ai jamais eu d'écolière qui eût une si bonne manière d'étudier ni un esprit aussi analytique.

On ne manquera pas de dire que les raisons que je donne pour avoir établi les préceptes que j'ai cru devoir m'imposer, exigent d'autres connaissances que celles de la musique pour pouvoir les comprendre, et que cet ouvrage n'est pas celui qui convient à un amateur dont le but n'est point celui d'approfondir l'étude d'un instrument qui, selon l'opinion générale, demande beaucoup de temps et de travail. Cette observation peut paraître juste d'abord; mais en y réfléchissant, on la trouvera détruite d'elle-même. Un amateur est celui qui prend l'étude de cet instrument comme un délassement des occupations sérieuses de son état ou de sa carrière; il a donc appris d'autres choses, il a dû raisonner; son éducation l'a initié dans les éléments des sciences dont la connaissance lui a été indispensable; il doit aimer le raisonnement et le préférer à l'autorité; il doit donc mieux comprendre que celui qui aurait employé tout son temps à l'étude de la musique. Quant aux professeurs, je ne prétends point leur donner de leçons; et

(1) et (2) Publiées chez Meissonnier, boulevard Montmartre.

ceux qui pourraient ne pas me comprendre ne le diraient jamais; car la Bibliothèque royale ayant ses portes ouvertes, et le Dictionnaire encyclopédique étant à la disposition de qui veut le consulter, quand même mon ouvrage n'en mériterait pas la peine, ils feraient toujours une démarche qui intéresserait leur amour-propre, et dont ils retireraient un profit réel pour l'avenir.



---

# PREMIÈRE PARTIE.

---

## L'Instrument.

De même que je ne dirai jamais au lecteur : *Voilà ce qu'il faut faire*, mais *voilà ce qu'il m'a fallu faire*, je ne dirai pas non plus comment une guitare doit être faite, mais comment il m'en faut une, et par quelles raisons.

Pour que la table d'harmonie soit suffisamment mise en oscillation par l'impulsion que la corde lui communique étant attaquée, il faut qu'elle soit mince et d'un bois très léger; mais étant aussi mince qu'il le faut pour la prolongation du son, la tension forte et continuelle du chevalet l'obligerait à céder au bout de très peu de temps, et elle s'enfoncerait. Pour l'empêcher de fléchir, les luthiers ont imaginé d'y mettre des barres intérieures; si ces barres sont assez fortes pour supporter la force du chevalet (égale à la somme réunie des tensions de toutes les cordes, plus l'impulsion reçue par les doigts de la main droite), elles doivent nécessairement empêcher une grande partie des oscillations de la table; et si elles sont assez faibles pour entrer elles-mêmes en oscillation, elles n'empêcheront point que la table ne cède un peu plus tard. Je crois pouvoir assez démontrer qu'un chevalet de la forme indiquée *fig. 1*, et construit d'une seule pièce, et un tasseau inférieur construit de telle sorte que, vu de profil coupé perpendiculairement, il soit tel qu'il est représenté par la *figure 2*, remplissent le but que je désire. L'expérience l'a prouvé à Londres, où M. J. Panormo a fait quelques guitares sous ma direction, ainsi que M. Sroeder à Pétersbourg. Mais ces faits ne peuvent nullement me dispenser de la démonstration.

Si sur la table d'harmonie dont le profil est représenté par la ligne AB (*fig. 3*), on fixe le chevalet DOEF, la tension de la corde CD fera que le point D aura une tension forte et continuelle vers le point G; celui-ci vers le point M, qui

à son tour aura la même pour N, et ainsi de suite; car l'action constante du chevillier est d'attirer à lui tout ce qui sert d'obstacle à rapprocher le bout de la corde. Pour résister à cette grande masse d'efforts, il n'y a que le petit bras de levier DE, puisque tant que le chevalet ne se détache pas on peut considérer D comme point d'appui. Il est très aisé de voir que la puissance et la résistance sont dans leurs bras des leviers respectifs, et que le point D est bien plus attiré vers C que vers F. Celui qui ne conviendrait pas de cette conclusion la croira détruite en m'observant que l'adhésion du chevalet à la table par la colle forte, et quelquefois même par des vis, est bien plus puissante que la tension des cordes; mais cette objection achèverait ma démonstration. Je n'ai jamais vu que la solidité avec laquelle le chevalet est attaché à la table l'emportât sur la force de la tension des cordes au point de les faire casser toutes, et j'ai vu souvent les cordes obliger le chevalet à se détacher, évènement dont je puis parler par expérience, à mes dépens, car ma main droite a souffert pendant plusieurs jours des suites d'un pareil accident. Mais en supposant même que cela ne fût jamais arrivé, et que les deux puissances fussent en raison inverse de leurs bras de levier, il n'est pas moins vrai que dans l'angle obtus CDE, le point D, qui est poussé par deux agents très puissants vers le point O, appuiera sur lui avec la somme des forces  $CD + DF$ , et que ces deux lignes tendant à n'en faire qu'une CE, avec une force et une ténacité à laquelle la table ne peut résister long-temps, elle doit fléchir sur le point O. Dès que le point E se trouve plus élevé, ou il se détache, ou bien, tendant à relever la partie EB, finit par la faire crever.

La prolongation du chevalet DEF (*fig. 4*), coïncidant avec celle du tasseau CBGO, fait une ligne d'appui EB bien plus longue que la distance OE (*fig. 3*), de manière que l'on peut considérer la ligne DB comme la direction de la résistance; l'angle MDB, étant plus obtus, doit faire moins de pression pour former une ligne droite dont il est plus rapproché; le point F étant plus éloigné du point E, outre qu'il renferme plus d'espace collé, ne peut faire hausser la partie de la table FB, qui se trouve identifiée avec la prolongation de la partie supérieure du tasseau CB; et la partie NE n'ayant aucune résistance à opposer, peut être aussi mince qu'il sera convenable à la qualité et à la prolongation du son.

Le point le plus essentiel a toujours été pour moi la forme, la direction et le placement du manche. J'ai toujours préféré une guitare avec peu de son et le manche placé comme il me le faut, à une guitare avec beaucoup de son et le manche placé différemment; parceque dans le premier cas je puis tirer autant de son qu'elle peut en rendre, et dans le second je ne puis en tirer que la moitié, excepté sur les cordes à vide.

La corde AC (*fig. 5*) est incontestablement plus flexible sur le point B que sur les points D, E, F, G, etc.; or pour que le doigt qui doit la presser sur les points D, F, H, etc., trouve la même résistance, il faut que la distance à laquelle elle se trouve de la touche augmente en raison directe de la flexibilité. Il me faut donc que la hauteur du sillet ait avec celle de la première touche le même rapport que celle-ci avec la seconde; car à mesure qu'elles approchent de l'extrémité inférieure, elles doivent diminuer progressivement. Par ce moyen je trouve partout la même résistance, et par conséquent la même facilité à les presser; mais comme les cordes filées, à mesure qu'elles augmentent de gravité de son, sont plus rarement employées à des traits de grande rapidité, il faut que la ligne du chevalet sur laquelle elles sont appuyées, ne soit pas tout-à-fait parallèle au plan de la table d'harmonie, mais un peu plus élevée du côté de la sixième corde. Cette élévation ne fait pas une très grande différence pour la main gauche; mais elle est très avantageuse pour la main droite, en me donnant la facilité de produire les basses plus fortes et prolongées selon que j'en ai besoin. Le chevalet trop bas m'empêche d'attaquer la corde, comme je dirai lorsque j'en serai à cet article; le chevalet trop haut, éloignant trop la corde de la direction parallèle à la table, le son perdrait de sa force et surtout de sa rondeur. Pour qu'il puisse avoir la hauteur convenable sans que la corde soit trop éloignée du manche, je fais que la ligne ON soit divisée en deux, BN, BA, et que du point B elle prenne une direction vers le point X. Outre que cette déviation me facilite beaucoup le jeu de la main gauche, elle a une assez grande influence sur le son de l'instrument. Les preuves de mon assertion me donneraient l'air de vouloir instruire les luthiers, et l'on m'observerait justement que ce serait m'écarter du but de cet ouvrage. D'ailleurs ils doivent savoir en quoi consiste la quantité et la qualité du son d'un instrument, et par quel procédé les parties qui le compo-

sent y contribuent. Il faut que la courbe qui forme la convexité du manche ne soit plus que l'arc de  $18^{\circ}$ , et qu'elle ait sur les extrémités un tant soit peu la forme d'une demi-ellipse ; que la partie où sont les touches soit une surface plane, par les raisons que je donnerai lorsque je parlerai de la main gauche ; que le chevillier ne soit ni en ligne droite avec le manche, ni renversé au point de former un angle de plus ni de moins que de  $24$  à  $26^{\circ}$  : pour le reste, comme il n'a nul rapport avec mon sujet, je ne dois pas en parler, d'autant plus que la manière de construire le corps de l'instrument est presque partout très bien traitée, et que la plupart des guitares napolitaines, allemandes et françaises laissent sous ce rapport très peu d'avantages aux guitares espagnoles. La bonté du corps des guitares napolitaines en général l'a emporté long-temps, selon moi, sur celles de la France et de l'Allemagne ; mais il n'en est pas de même aujourd'hui ; et, si j'avais besoin d'un instrument, je voudrais l'avoir de M. Josef Martinez de Malaga, ou de M. Lacote, luthier français, le seul qui, outre son talent, m'a prouvé qu'il possède la qualité de ne point se raidir contre le raisonnement. Cet habile artiste est obligé très souvent de contenter ceux qui envisagent l'instrument autrement que moi, et il fait des guitares sur lesquelles il est impossible de jouer ma musique ni toute autre dont la base et les parties d'harmonie marchent toujours et correctement ; mais qu'on lui commande un bon instrument, en lui laissant la liberté de le faire à sa fantaisie, il en fera un pour moi ; et celui qui, en l'essayant, le trouverait défectueux, doit en attribuer la cause à la manière de s'en servir.

Les guitares auxquelles j'ai toujours donné la préférence sont celles d'Alonzo à Madrid, celles de Pagès et de Benédiz à Cadix, celles de Josef et de Manuel Martinez à Malaga, ou de Rada, successeur et élève du dernier, et celles de M. Lacote à Paris. Je ne dis point qu'il n'en existe pas d'autres ; mais n'en ayant jamais essayé, je ne puis prononcer sur ce dont je n'ai nulle connaissance. Je dois redire que les défauts que j'ai trouvés dans plusieurs guitares, je ne les ai point attribués toujours à l'ignorance ni à l'entêtement des luthiers : ces défauts sont très souvent exigés par les guitaristes, qui, au lieu de s'en prendre à la manière dont ils attaquent la corde, s'en prennent à l'instrument, et veulent que ce soit lui qui s'accommode à leur jeu, au lieu de s'accommoder eux-mêmes à sa nature.

Quant à moi, lorsque j'entendais une corde friser, j'examinais 1° si la faute provenait de la mauvaise conformation de l'instrument ou de mon ignorance à m'en servir; 2° si la fausse direction que je pouvais avoir donnée au jeu du doigt de la main droite en était la cause, ou si, en pressant cette corde avec la main gauche, la force du bras n'avait point ajouté à celle produite par la pression des doigts contre le pouce, et si, par suite, le manche ayant cédé en arrière, n'avait pas fait rapprocher la corde des touches. Bien souvent je trouvais que c'était une de ces deux causes, et je tâchai de me corriger de ce qui pour moi était un défaut.

---

### Position de l'Instrument.

N'ayant point eu de maître, il m'a fallu raisonner avant d'ériger une maxime en principe fixe: je voyais que tous les maîtres de piano sont d'accord sur celui de s'asseoir vis-à-vis du point qui détermine la moitié du clavier, c'est-à-dire à la moitié de la ligne horizontale que les deux mains doivent parcourir: je trouvais ce précepte très juste, puisque, laissant les deux bras également séparés ou rapprochés du corps, aucun mouvement ne doit être gêné: j'en conclus que la moitié de la distance de la corde (la 12<sup>e</sup> touche) devait se trouver vis-à-vis de mon corps; cette opinion, je la trouvai appuyée par la forme du corps de la guitare, qui, décrivant la courbe BCD AF (*fig. 6*), indique le point A comme celui qui doit être appuyé sur le genou droit; mais comme dans ce cas, l'instrument se trouverait trop bas pour que la main gauche fût placée de la manière qu'il me faut, au lieu d'exiger des luthiers de faire aucune innovation à l'instrument, je cherchai un appui pour mon pied droit, qui, en me tenant le genou plus élevé, mît la guitare à une hauteur convenable pour la main gauche. Cependant, à mesure que j'ai exigé plus de cet instrument, il m'a fallu que sa position fût plus fixe, c'est-à-dire qu'elle ne pût en changer qu'à ma volonté; pour cela je n'ai rien trouvé de mieux que d'avoir devant

moi une table qui, en présentant vis-à-vis de la 12<sup>e</sup> touche un de ses angles, me permit d'appuyer le point B de l'instrument sur le genou droit un peu écarté, et le point C sur l'angle D : par ce moyen, me trouvant placé dans la position que désigne la fig. 7, je suis à même de parcourir aisément le manche avec la main gauche, qui n'est point obligée de soutenir l'instrument, parceque non seulement il est soutenu par le genou et la table, mais il est assujetti par le poids du bras droit, que je fais reposer entièrement sur le point E.

Je fis encore une autre réflexion sur la position de la guitare. Je remarquai que généralement les Français et les Italiens la tenaient de la manière représentée par la fig. 8; et que la ligne AE était toujours parallèle à celle du plan horizontal sur lequel l'œil voit l'homme: cette position (si je voulais essayer de la prendre) me forçait d'avancer l'épaule droite d'une manière gênante: mon bras, n'ayant aucun appui, ne pouvait point déterminer une position fixe pour la main; les tendons qui agissaient continuellement pour maintenir le bras dans une position qui n'est point naturelle, telle que l'angle BCD, me faisaient éprouver de la difficulté pour le mouvement des phalanges, et bien souvent même j'éprouvais des douleurs. Je me dis d'abord que cette position ne pouvait être comparée qu'à celle d'un pianiste qui s'assiérait vis-à-vis de l'extrémité du clavier; que le bras gauche étant long-temps élevé, la circulation du sang devrait éprouver une différence dans les parties les plus éloignées du tronc; que la ligne CD, formée par l'avant-bras, indique sa continuation DE comme direction naturelle de la main droite, et que celle-ci étant obligée de remonter pour rencontrer les cordes, le poignet devait être en contraction continuelle pour se maintenir plié. J'établis pour principe que puisque de ma gauche je ne devais avoir que la main au-delà de la ligne AB (fig. 9), tandis que ma droite devait y avoir la moitié de l'avant-bras, la ligne AB ne pouvait nullement être parallèle à la ligne CD, si je voulais m'empêcher de déplacer mon épaule droite, et que la parallèle ne pouvait être que NB. Ainsi placé, je trouvai qu'en laissant pencher naturellement la main droite F, elle se trouvait exactement vis-à-vis des cordes; que d'après sa forme et la différente longueur des doigts, je pouvais tirer parti des dimensions que la nature lui donne, au lieu de les modifier pour les accommoder

aux distances convenables; et que le point X, moitié de l'avant-bras, me servant de point d'appui, je n'avais qu'à faire un mouvement avec le coude pour faire agir le bras de levier XM en sens opposé à la direction que je voulais donner à l'autre bras de levier XF.

---

### Main Droite.

La ligne sur laquelle les cordes sont appuyées au bord du chevalet est une ligne droite, ainsi que celle du sillet, par conséquent toutes les cordes sont sur la surface d'un même plan. Si ces cordes devaient être touchées par des touches, ou pincées par des plumes, comme les anciens clavicordes et épinettes, on verrait tous les marteaux ( lorsqu'on ne les fait point agir ) former une ligne droite parallèle à la corde qu'ils doivent faire vibrer; et quand on en ferait agir plusieurs à la fois, ils conserveraient toujours une ligne droite parallèle au plan des cordes; ce qui serait une des causes de l'égalité dans la quantité et la qualité du son. Je déduis de cette vérité qu'il est nécessaire que les bouts des doigts de cette main se trouvent former une ligne droite vis-à-vis des cordes et parallèle au plan qu'elles forment, et j'examinai si mes doigts s'y trouvaient naturellement: je vis que mes doigts ne me permettaient point d'appliquer une ligne droite qui en touchât plus de trois <sup>(1)</sup>, et que si je voulais y faire entrer le quatrième, ce serait toujours aux dépens des deux qui, étant obligés de se courber pour ne point dépasser la ligne EF ( tandis que les autres seraient étendus ), mettraient ma main dans une position très gênante, par la difficulté que j'ai toujours éprouvée à courber un seul doigt (excepté le pouce), si les autres n'ont pas un point d'appui, comme il arrive à la main gauche. L'articulation du pouce ainsi que sa position fait que son jeu est dans une autre direction que celui des autres doigts, et que, outre la possibilité de pincer la corde, il peut se rapprocher et s'éloigner d'eux sans déranger la main; il peut glisser sur deux cordes immédiates avec une telle vi-

(1) *Fig. 10. AB*

tesse, qu'on les entende ensemble. J'établis donc pour règle de mon doigté pour la main droite, que je n'emploierais ordinairement que les trois doigts touchés par la ligne AB, et que j'emploierais le quatrième seulement pour faire un accord à quatre parties dont celle qui se trouverait la plus immédiate à la basse laisserait une corde intermédiaire, comme dans l'exemple I<sup>er</sup> (Pl. V).

Que les doigts vis-à-vis des cordes ne doivent point être plus courbés que ceux représentés par la fig. 11 (Pl. IV); que l'acte d'attaquer la corde ne doit être que l'action de fermer la main, sans pourtant la fermer entièrement; que le pouce ne doit jamais se diriger vers le creux de la main, mais agir avec son doigt immédiat comme s'il allait former avec lui une croix, prenant lui-même le dessus; et que pour conserver la ligne AB parallèle au plan des cordes, il me fallait élever un peu la main du côté du petit doigt. Je m'imposai bien d'autres préceptes à l'égard de la main droite; mais comme il ne s'agit ici que de sa position, j'en parlerai lorsqu'il sera question de la qualité du son et de la manière d'attaquer la corde.

---

### Main Gauche.

Cette main m'a fait faire bien plus de réflexions que la droite: je voyais que la plupart des guitaristes n'avaient devant le manche que la moitié de la main, puisqu'elle le soutenait avec le sommet de l'angle formé par le pouce et l'index (fig. 12); que dans cette position il me fallait donner à l'index une contraction excessivement violente pour presser la chanterelle F à la première touche; que le bout de mes doigts ne tombant point perpendiculairement sur les cordes, je devais faire plus d'efforts pour les presser, et que, par conséquent, il était presque inévitable de toucher la corde voisine et d'étouffer un son dont je pouvais avoir besoin; que lorsque j'avais une note à faire, un demi-ton plus haut que celle qui était à la portée de mon petit doigt, il me fallait déplacer toute la main, ce que je ne pouvais faire qu'en déplaçant aussi l'avant-bras; et que je ne pouvais

acquérir une parfaite assurance de retrouver le point qui me conviendrait, lorsque j'en serais éloigné, si je devais faire concourir tout mon bras à l'action, puisque si je dois être sûr de marquer exactement les distances AB, BC, etc. (*Pl. V, fig. 13*), je ne le serais jamais autant en me servant du bâton EA qu'en employant le petit compas D: la longueur du premier et le manque de point d'appui font que la pointe en est plus susceptible de variation que celle du compas.

Tous ces inconvénients furent pour moi d'assez fortes raisons pour ne point placer ma main de cette manière. Je ne voyais aucune raison pour que le pouce, qui joue un si grand rôle dans la main droite, n'en jouât aucun dans la main gauche, si ce n'est dans des occasions où la nature ne lui ayant donné ni la forme ni les dimensions convenables à cet emploi, il devrait en jouer un bien différent de celui qu'on lui destinait. Je commençai donc par supposer comme principe établi, qu'étant plus court que les autres doigts, et pouvant faire aisément son jeu en sens opposé, il pouvait venir à leur rencontre et offrir un point d'appui au manche, dont le profil coupé est représenté par le segment A (*Pl. IV, fig. 14*), pour que celui-ci ne cédât pas à la pression des doigts sur les cordes: ces doigts devant tomber perpendiculairement, la position de l'index F donnait cette direction aux phalanges extrêmes; en déployant le doigt indiqué, je pouvais, sans la moindre difficulté, atteindre le point B; en plaçant l'extrémité du pouce M sur le point N, je pouvais placer celle de l'index sur C sans être obligé d'en contracter les phalanges d'une manière aussi violente que si le manche était appuyé sur le point O; et finalement, en me servant du pouce comme on s'en sert sur le piano-forté, comme d'un pivot sur lequel toute la main change de position, et qui lui sert de guide pour retrouver celle qu'elle avait quitté. Ce fut alors qu'étonné de ce que l'on ne tirait point parti de tous ces avantages, j'en demandai la raison à un guitariste assez renommé, qui me dit que la main placée de la manière que j'indiquais, était privée du secours du pouce pour les notes de la sixième corde, et en prenant la guitare, il joua la phrase indiquée par l'exemple deuxième, *Pl. V*, en me disant: « Comment ferez-vous ceci sans employer le pouce pour les deux premières notes de la basse?... — Je ne le ferai d'aucune manière, lui dis-je, 1° parceque je ne ferai jamais marcher la basse et le dessus par des octaves directes; 2° parceque je ne terminerai jamais une cadence parfaite par un renversement, au lieu de l'accord

dont il se servait; et 3° parceque je ne saurais presser une corde avec le pouce sans contracter mon épaule, sans passer ma main derrière le manche (et par conséquent annuler une grande partie du jeu des autres doigts raccourcis de moitié), et sans mettre le poignet dans une position très peu aisée, pour que les tendons qui doivent faire agir les phalanges aient la direction et l'espace convenables à la liberté de leur jeu. »

Il ne me répondit qu'à la troisième raison, et encore d'une manière qui ne pouvait nullement rectifier mes idées si j'étais dans l'erreur. « Ceci est tout-à-fait indifférent, me dit-il; chacun a sa manière; et pourvu que l'on joue bien, n'importe comment on s'y prendra.— Il me semble cependant, repris-je, que si m'y prendre de la meilleure doit influencer sur la facilité de mon jeu, cela vaut la peine de la chercher: je suis presque persuadé de l'avoir trouvée; mais n'ayant pas la présomption d'être infallible, je cherche de bonne foi des objections justes et démontrées. — Monsieur, ajouta-t-il, je ne donne des leçons qu'à mes écoliers. Vos connaissances dans la partie scientifique de la musique vous font dédaigner de vous soumettre aux préceptes d'un maître de guitare; d'ailleurs vous n'êtes qu'un amateur, et tout ce que vous ferez sera trouvé charmant dans la société et gentil parmi les artistes; mais si vous visiez à devenir professeur, vous devriez prendre un maître; et si j'avais l'honneur d'être choisi, je vous mettrais à la gamme, en vous priant de ne point me faire d'observations sur les règles établies par des hommes qui en savaient bien plus que nous, autant par leurs longues études que par leur *expérience*. » Et il appuya très fort sur le dernier mot. Je vis à regret que mes deux premières raisons avaient exalté sa bile bien plus que s'il les eût comprises, et qu'il ne pouvait pardonner à mes seize ans de m'avoir donné le temps de m'occuper d'une chose qui lui était étrangère à quarante. J'ajoutai encore que, persuadé que ces messieurs dont il parlait n'avaient point établi leurs règles aveuglément, la meilleure manière de rendre hommage à leur mérite était d'en démontrer l'excellence. Il n'y tint plus, et il me dit: « Ce n'est point à mon âge que l'on peut être examiné par un enfant. » Des personnes qui se trouvaient présentes blâmèrent son emportement: il sentit les réflexions qu'on lui fit à l'appui de ce que j'avais dit; on lui prouva qu'il avait tort, et il me tendit la main: j'en pleurai de joie. Rentré chez moi, je tâchai de mettre de la correction à la

phrase qu'il m'avait jouée, et je trouvai le moyen de le faire sans le secours du pouce, de la manière indiquée dans l'exemple troisième. J'imaginai d'autres écarts, et je trouvai qu'il y en a que l'on ne peut nullement faire avec le pouce, tels que ceux des exemples quatrième et cinquième, et que je faisais assez facilement avec la main placée comme je l'ai indiqué *fig. 11*. Cette expérience me fit établir comme principe de placer toujours le pouce à la moitié de la largeur du manche, en face du doigt qui correspond à la deuxième touche; de ne le déplacer que pour barrer, ce que j'obtiendrais facilement si, au lieu de faire de grands efforts pour que toutes les parties du doigt (*fig. 15*) touchassent tous les points de la ligne AB (largeur du manche) avec une force capable de les presser contre la touche, je retirais le pouce vers le bord A (*fig. 16*), et en donnant à l'index la direction de la ligne droite AB (ligne qui, par sa construction, ne peut se courber en sens contraire), je ne visais qu'à l'appui de son extrémité B et à celui du pouce; et de ne presser dans aucun autre cas le pouce contre le manche, mais que ce fût l'approche du bras qui, conduisant la main au-delà, lui fit éprouver un empêchement à avancer plus que ce qui est nécessaire, par l'obstacle que le pouce présenterait en s'écartant autant qu'il lui est possible. En peu de mots, que le pouce ne cherche pas le manche, mais que ce soit le manche qui rencontre le pouce.

---

### Manière d'Attaquer la Corde.

J'ai dit, en parlant de la main gauche, que lorsqu'une corde frisait, avant d'en attribuer la cause au défaut de l'instrument, j'examinai si la faute en était à moi. Je commençais par établir un principe dont personne ne saurait disconvenir: c'est qu'une corde tendue, dès qu'un agent quelconque lui fait quitter la ligne droite vers laquelle elle est puissamment portée par sa tension, si cet agent cesse de l'en empêcher, elle s'y porte avec une impétuosité qui la lui fait dépasser du côté opposé; cet éloignement produit à son tour le même effet, et cette alterna-

tive se prolonge en raison de la différence entre la force de l'impulsion reçue et sa tendance au repos. Je devais donc considérer mon doigt comme un agent qui la sépare de sa position naturelle, et que la direction vers laquelle mon doigt la conduirait déciderait de celle de sa réaction. En donnant à mon doigt la forme d'un crochet (*fig. 17*), l'acte d'attaquer la corde serait celui de la diriger vers le point B; la réaction la portant nécessairement vers le point C, elle rencontrerait le manche, et elle friserait contre les touches; ce frottement, outre qu'il est désagréable, étant un obstacle à la liberté de la vibration, devait en diminuer le nombre; ce qui me fit établir pour principe dont je ne devais jamais m'écarter, d'avoir les doigts aussi peu courbes que possible, par la raison suivante: en supposant A la grosseur de la corde (*fig. 18*), l'index, en l'attaquant, lui communique l'impulsion vers le point B. La réaction doit avoir lieu vers le point C, et une fois l'alternative établie, les oscillations doivent se faire en direction parallèle au plan de la table ainsi qu'à celui du manche, et l'équidistance sera toujours conservée: il est vrai que la rondeur du bout du doigt qui tend à se faire passage, faisant que la corde qui s'offre comme obstacle cède à son impulsion, l'obligera par la courbe DE à prendre en même temps la direction vers F, qui produira la réaction FG; mais l'espace dans lequel ces oscillations auront lieu est bien moins grand, et ne rencontrant aucun obstacle à la première, le son sera pur et aussi prolongé que la bonté de la corde et de l'instrument le permettra.

---

### Qualité du Son.

Il ne suffit pas qu'un instrument soit bien construit, il faut que les cordes soient de la grosseur qu'il exige, et qu'il soit monté au ton qui répond à son volume, pour juger de sa qualité de son (1). Le luthier Manuel Martinez de Ma-

(1) Ne montez une petite guitare qu'au ton d'orchestre, fût-elle excellente, vous aurez un vrai chaudron.

laga, quand on lui commandait une guitare, après avoir pris note des dimensions que l'on désirait, demandait toujours : « La montez-vous avec des cordes fines ou fortes?... Aimez-vous le son argentin ou velouté?... » Et il se réglait d'après la réponse. Aussi j'ai vu de ses guitares dont on était mécontent; et dès que je les ai montées avec des cordes convenables, on était étonné du changement favorable; mais je ne parle ici que de la manière dont je tire le son. La corde tendue m'offrant plus ou moins de résistance à mesure que le doigt qui l'attaque est rapproché ou éloigné du chevalet, les vibrations doivent se faire avec une vitesse différente dans chaque point de la moitié de sa longueur, et la qualité de son en étant le résultat doit être aussi différente. Je crus que pour que l'instrument me rendit toutes les gradations de piano et forte, je pouvais ne pas faire dépendre ces nuances seulement de la main, et par là éviter des inconvéniens tels que d'attaquer une corde au lieu d'une autre, d'en attaquer deux au lieu d'une, ou de n'en attaquer aucune malgré que j'eusse voulu le faire. Je voulus tirer parti de cette différence que la corde me présentait en l'attaquant à des endroits différents, et j'établis pour place ordinaire de la main 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 mon doigt lui communique sans un grand effort, j'en obtiens un son clair et assez prolongé sans être violent; lorsque je veux que le son soit plus moelleux et plus soutenu, je l'attaque à la huitième partie de sa longueur, en profitant de la courbe AB, que forme la partie intérieure de la phalange extrême (*fig. 19*), pour que le son soit le résultat d'un frottement, et non pas d'une pincée; si je veux, au contraire, qu'il soit plus fort, je l'attaque plus près du chevalet que d'ordinaire, et c'est alors qu'il me faut faire un peu plus d'effort en l'attaquant. Quelquefois même, lorsque je veux attaquer fort un accord dans lequel toutes les six cordes sont employées, je fais glisser le pouce sur toutes avec rapidité, en ayant soin que sa direction soit parallèle à la table d'harmonie, sans quoi je risquerais de ne point toucher les dernières, si je prenais la direction AB (*fig. 20*), ou de les forcer à se rapprocher trop du point x de la table EF; ce qui les ferait friser contre les touches. Je ne fais jamais dépendre la quantité de son, dans ce cas, de la pression du pouce contre les cordes. Je sais que le coup qu'un plan reçoit lorsqu'un corps solide tombe sur lui, est plus ou moins fort selon

la hauteur d'où le corps est tombé; cette force est appelée en statique quantité de mouvement; et cette quantité de mouvement est le produit de la gravité du corps multipliée par la vélocité (ou ligne droite parcourue dans sa direction), dans chaque point où le corps se trouve. Cette multiplication a un produit bien plus fort que si je prenais la gravité du poids, et si je la multipliais par la hauteur totale, puisque l'augmentation est plus qu'en progression arithmétique. Il s'ensuit que, dans ce procédé, si j'augmente un seul des deux facteurs, la quantité de mouvement sera toujours augmentée; en considérant ma main comme le corps grave, et la ligne parcourue par le pouce comme la vélocité, la quantité de mouvement sera le produit de l'une par l'autre. Au lieu d'augmenter la gravité de la main en y ajoutant l'impulsion du bras, je fais en sorte que cela ne puisse avoir lieu; je laisse le poignet libre, et j'augmente de vitesse en parcourant la ligne que je fais commencer à une distance bien plus éloignée de la sixième corde que celle où je tiens ordinairement le pouce.

L'imitation de quelques autres instruments n'est jamais l'effet exclusif de la qualité de son; il faut que le passage soit disposé comme il le serait dans une partition pour les instruments que je veux imiter. Par exemple, les cors pourraient bien exécuter l'exemple sixième (*Pl. IV*); mais cette mélodie n'étant point naturelle pour le second, qui serait obligé d'employer la main droite pour produire le *si*, on l'écrit selon l'exemple septième. Cette phrase étant déjà dans le genre et pour ainsi dire dans le dialecte des instruments que je veux imiter, j'ai déjà donné une direction à l'illusion de ceux qui m'entendent; et la qualité de son s'en rapprochant autant que possible, j'augmente cette illusion au point qu'elle ajoute tout ce qui manque à la réalité. Je dois éviter de produire un son argentin et clinquant; pour y parvenir, je ne prends aucune note avec la main gauche sur la corde à laquelle elle appartient la première, mais sur son immédiate; de sorte que je n'en attaque aucune à vide. Dans le passage, exemple huitième, je n'y emploierais jamais la chanterelle; je ferais *mi* avec la 2<sup>e</sup>, *ut* avec la 3<sup>e</sup>, etc.; et je les attaquerais un peu plus loin du chevalet que la sixième partie de la distance totale de la corde.

La trompette a des phrases que l'on donne rarement à aucun autre instrument; ces phrases sont toutes ordinairement dans les intonations indiquées dans

l'exemple neuvième; de manière qu'en faisant de petites phrases dans le genre de l'exemple dixième, en attaquant fortement la chanterelle près du chevalet pour en tirer un son un peu nasal, et en plaçant le doigt de la main gauche qui doit faire la note, au milieu de la distance entre la touche qui la détermine et la précédente, j'obtiendrai un frisement de très courte durée qui imitera assez le son aigre de cet instrument: pour l'obtenir, il faut que j'aie un grand soin de bien presser la corde contre le manche à chaque note que j'attaquerai, mais dès qu'elle le sera, je dois diminuer un peu cette pression pour que la touche B (*fig. 18*), près de laquelle mon doigt devrait se trouver dans tout autre cas, permette qu'une plus grande longueur de corde entre en vibration; alors la corde MC, frisant contre la touche B (*fig. 21*), qui d'abord lui a fait produire la note, rendra un son aigre dans le commencement; mais cette aigreur cessera de suite dès que l'intonation sera fixée (comme il arrive avec la trompette), parce que la distance de la touche OB au chevalet, étant considérablement plus longue que BC, cette dernière ne peut empêcher entièrement les vibrations de la corde, qui continueront du point B.

Pour le hautbois, il serait impossible d'imiter un passage chantant, je n'ai jamais imaginé d'en hasarder d'autres que de petites reprises en tierce, en entremêlant des notes liées et détachées, par exemple:



Comme le hautbois a un son tout-à-fait nasal, non seulement j'attaque la corde le plus près que possible du chevalet, mais je courbe mes doigts, et j'emploie le peu d'ongle que j'ai pour les attaquer: c'est le seul cas où j'ai cru pouvoir m'en servir sans inconvénient. Je n'ai entendu de ma vie un guitariste dont le jeu fût supportable s'il jouait avec les ongles; ils ne peuvent donner que très peu de nuances à la qualité de son; les pianos ne peuvent jamais être chantants, ni les fortés assez nourris; leur jeu est au mien ce que le clavecin était au piano-forté: les pianos étaient toujours pincés; et dans les fortés on entendait plus le bruit des touches contre la table d'appui que le son des cordes. Il faut que le jeu de

M. Aguado ait autant d'excellentes qualités qu'il en a pour lui faire pardonner l'emploi des ongles, et lui-même les aurait proscrits, s'il n'était parvenu à un tel degré d'agilité, et s'il ne se trouvait déjà hors de l'âge où l'on peut encore lutter contre le pli que les doigts ont pris par une longue habitude. Son maître jouait avec les ongles; il brillait dans un temps où l'on n'exigeait de la guitare que des passages d'agilité, où l'on ne visait qu'à étonner et éblouir : un guitariste alors était étranger à toute autre musique qu'à celle de la guitare; il ne voulait pas même en entendre d'autre; il appelait le *quatuor* musique d'église; et c'est d'un tel maître que M. Aguado a reçu tous les principes qui ont dirigé son mécanisme. Mais lui, il sentait la bonne musique, et dès qu'il commença à agir sans autre guide que son goût exquis et son raisonnement, il pencha autant qu'il le pouvait vers un genre qui était plus musical que celui des autres guitaristes. On lui rendit justice; il acquit une certaine célébrité dont sa modestie excessive lui fit faire très peu de cas. C'est à cette époque que je fis sa connaissance : à peine eut-il entendu quelques uns de mes morceaux qu'il les étudia; il me demanda même mon avis sur son jeu; mais trop jeune moi-même pour me permettre de blâmer ouvertement la manière d'enseigner d'un maître de la réputation du sien, je n'indiquai que très légèrement l'inconvénient des ongles; d'autant plus que ma musique alors était encore moins éloignée du doigté des guitaristes en général qu'elle ne l'est aujourd'hui, et qu'en se donnant un peu plus de peine il parvenait à jouer très distinctement toutes les notes; et si les ongles ne lui permettaient pas de leur donner la même expression que moi, il en donnait une à lui qui n'y gâtait rien. Ce n'est qu'après bien des années que nous nous sommes retrouvés, et qu'il m'a avoué que si c'était à recommencer, il jouerait sans ongles.

Pour les sons harmoniques, je ne crois pas qu'ils puissent toujours imiter la flûte, parcequ'elle ne peut en rendre d'aussi bas que la guitare, et que pour imiter un instrument il faut que celui qui l'imite se mette à la même hauteur : aucun homme n'imitera bien la voix de femme s'il ne chante pas en fausset, parceque les deux voix naturelles se trouvent à l'octave l'une de l'autre.

On écrit la musique de guitare en clef de sol; mais, à moins d'être dépourvu

de toute espèce de raisonnement et de justesse d'oreille, personne ne disconvient qu'une corde de la même grosseur, également tendue, et de la moitié de la longueur d'une autre, se trouverait à une octave plus haut; et tout le monde est d'accord que le *mi*, chanterelle du violon, n'est pas celui de la chanterelle de la guitare, qui a la même tension, la même grosseur et une double longueur. Le véritable *mi* de la guitare est celui de la première ligne en clef de sol. Mais, une fois convenu qu'elle joue une octave plus bas, cela revient au même pour l'exécution. Il faut faire attention aux sons auxquels répondent les harmoniques; car si je veux imiter une flûte, je n'y parviendrai jamais en produisant le passage tel qu'il est indiqué dans l'exemple onzième, mais en le produisant à la hauteur de l'exemple douzième; non tel que la guitare rend ordinairement les notes, mais telles qu'elles sont sur le clavier général.

Les sons étouffés, je les emploie rarement; j'ai toujours trop regretté qu'il n'y ait pas un moyen de donner plus de son à l'instrument, pour m'occuper des moyens de lui en ôter; cependant comme ces sons, employés à propos, peuvent produire un bon effet, j'ai tâché de les distinguer des sons secs; ceux-ci n'ont d'étouffé que la continuation, au lieu que les premiers le sont dans l'acte d'attaquer la corde. Pour étouffer les sons je n'ai jamais employé la main droite; j'ai placé les doigts de la main gauche de manière à prendre la corde sur la touche qui détermine la note, en la pressant moins fort qu'à l'ordinaire, mais non pas assez légèrement pour qu'elle puisse rendre un son harmonique. Cette manière d'étouffer exige une grande justesse dans les distances, mais elle produit de véritables sons étouffés.

Pour les sons secs je n'emploie pas non plus la main droite; je ne fais que cesser de presser le manche avec la main gauche, sans abandonner la corde dès que la note a été attaquée; je n'impose pas même cette tâche à toute la main, le pouce seul remplit le but par un petit effort presque imperceptible.

Finalement, pour imiter la harpe (instrument plus analogue), je construis l'accord d'une manière à embrasser une grande distance, comme dans l'exemple treizième, et j'attaque les cordes à la moitié de la distance entre la douzième touche et le chevalet, en prenant un grand soin d'avoir les doigts qui les attaquent un peu enfoncés en dessous, pour que le frottement de la courbe DE

(*fig. 19*) soit plus rapide et me rende plus de son; bien entendu que le passage sera dans le genre de la musique de harpe, tel que celui de l'exemple quatorzième.

Toutes ces différences de qualité de sons produisent un bon effet, n'étant pas trop prodiguées; et lorsqu'il s'agit d'apprendre, je serais d'avis de ne point s'en occuper du tout avant d'avoir acquis une grande assurance sur la qualité ordinaire, autant par la raison qu'elles ont toujours été pour moi des exceptions aux règles fondamentales que j'ai établies pour ma main droite (et que ce n'est que l'affermissement des règles qui pouvait m'empêcher d'être dérouté dans les exceptions), que parceque ces exceptions mêmes ne produiraient pas l'effet désiré sans le secours des règles.

J'aurais dû peut-être ne parler de l'imitation des instruments qu'à la fin de cet ouvrage; mais comme elle tient en grande partie à la qualité du son, il m'a semblé que je devais insérer dans cet article tout ce qui y est relatif. Si je n'ai point parlé des sons harmoniques, c'est parceque j'ai cru devoir en faire un article à part, attendu que j'ai bien plus à dire à cet égard qu'à celui des autres: d'ailleurs le doigté de la main gauche, et l'ordre par lequel les intonations sont produites étant tout-à-fait différents, je ne l'ai exercé qu'après avoir acquis l'habitude du principal; et, je le répète encore, je n'entends nullement dire ce qu'il faut faire, mais ce que j'ai fait, et par quelles raisons.



---

## DEUXIÈME PARTIE.

---

### Connaissance du Manche.

Je suppose le lecteur musicien, sans quoi il pourrait trouver beaucoup de choses inintelligibles dans l'exposé que je dois faire. Je fais une grande différence entre un musicien et un notiste : le premier est celui qui, considérant la musique comme science des sons, ne voit les figures que comme signes de convention qui les représentent et qui transmettent par les yeux le résultat à la pensée, comme les lettres lui transmettent les paroles et celles-ci les idées. Le second est celui qui la considère comme la science des figures, qui attache une grande importance à leurs noms, dont la véritable acception lui est inconnue, et qui attend pour s'en rendre compte l'époque à laquelle il apprendra l'harmonie; ne les voyant, en attendant, que comme autant d'ordres pour toucher telle ou telle autre touche du clavier, pour presser telle corde avec tel doigt à tel endroit, sur le violon, la basse, la guitare, etc.; ou pour ouvrir ou fermer telle clef, ou tant de trous à la clarinette, flûte, etc.; et que c'est l'instrument qui par l'oreille transmet à la tête le résultat de toutes les combinaisons de figures. Ces notistes parviennent, à force d'habitude, à faire une acquisition qui est à la musique ce que les tours d'un danseur de corde sont à la danse, celle de deviner, en entendant un son isolé, comment il s'appelle et à quelle touche du piano il correspond; mais tout en le devinant, il arrive très souvent qu'il chante faux, comme il pourrait arriver au danseur de corde qu'avec tout son équilibre il ne fût pas capable de faire sur le plancher une pirouette à trois tours filée sur la pointe, ni deux tours en l'air. Je n'entreprendrai nullement de donner un traité de musique : ce que je pourrais en dire, dans un ouvrage où je dois viser principalement à un autre but, ne serait pas assez pour former un musicien. D'ailleurs, ne faisant

qu'un exposé des réflexions que j'ai faites pour me guider, comme j'étais musicien avant de les faire, et que ce fut la musique qui me servit de base pour toutes celles que je vais publier, je dois supposer le lecteur dans le même cas où je me trouvais.

Les touches sont des sillets qui, en raccourcissant la corde d'un dix-septième de sa longueur, font monter le son d'un demi-ton. Or, en sachant comment la guitare est accordée, la connaissance des intervalles de la gamme diatonique doit m'indiquer l'endroit où je dois presser la corde pour trouver les sons intermédiaires entre ceux des cordes à vide. Exemple quinzième (*Pl. VIII*).

La clef n'étant accompagnée d'aucun signe qui ôte le caractère de quinte (1) à la note à qui elle donne ce nom, je la considère sous ce rapport, et je vois que la sixième corde *mi* est la troisième intonation de la gamme du ton où je suis. De cette intonation à la 4<sup>e</sup> il y a un demi-ton; or, en pressant la corde à la 1<sup>re</sup> touche, elle produira le *fa*; de la 4<sup>e</sup> à la 5<sup>e</sup> il y a un ton: chaque touche n'étant que d'un demi-ton, je dois raccourcir la longueur de la corde de deux touches pour un ton entier; je dois donc presser la corde à la 3<sup>e</sup> touche pour qu'elle le produise, et les intervalles diatoniques entre *mi* et *la* étant remplis, je suivrai le même raisonnement, en ayant pour base la disposition de la gamme diatonique, qui me fera trouver les touches dans tous les tons sans être obligé d'embarrasser ma mémoire de tous les bémols et dièses de la clef. Voyez-en l'application dans l'exemple seizième (*Pl. VIII*).

Par le tableau précédent on voit qu'une fois la première note déterminée, je n'ai qu'à observer les proportions des intervalles, et comme les bémols et les dièses dont la clef est accompagnée n'ont d'autre but que de conserver la même proportion dans tous les tons, il se trouve que par une seule opération j'obtiens un résultat pour lequel il m'en faudrait douze différentes, si, au lieu de penser à ce que je fais (c'est-à-dire à la gamme), je pensais aux noms et aux modifications des notes qui la composent.

La véritable connaissance de la gamme est la clef de tout ce qu'il y a à savoir en fait de musique; mais il faut bien observer que la savoir et la connaître sont

(1) Signification du mot *sol*, en vrai langage musical.

deux choses différentes : cette connaissance est indispensable pour l'harmonie; mais, quoique cette science me fournisse de grandes ressources pour me former des règles, je veux éviter tout ce qui ne pourrait être compris que par des harmonistes, et je me bornerai à écrire ce qui n'exigera pas plus de connaissance, à l'égard de la gamme, que celle de la proportion des intervalles. Voici leur disposition dans l'exemple dix-septième (*Pl. IX*).

Elle me présente la gamme divisée en deux moitiés, de quatre intonations chacune, dont l'ordre des intervalles est le même dans l'une que dans l'autre; ces deux parties sont séparées d'un ton, et leurs derniers intervalles sont d'un demi-ton. La 8<sup>e</sup> intonation me sert de 1<sup>re</sup> en montant, comme la 1<sup>re</sup> me sert de 8<sup>e</sup> en descendant; et je trouve partout les mêmes proportions. C'est de là que je déduis où je dois trouver mes notes, et les règles pour les doigter. Par exemple, je veux parcourir toute l'étendue de l'instrument : ayant quatre doigts devant le manche, et mon petit doigt étant plus court à l'égard de son voisin qu'aucun des autres, je ne puis pas l'employer pour continuer la ligne AB (*fig. 22*) n'étant point parallèle aux cordes; mais pouvant m'en servir pour continuer les lignes CD, EF, je le considère comme un moyen très utile pour me conserver en position, puisqu'il peut faire, sans que la main soit déplacée, toutes les notes que le troisième devrait faire en la déplaçant. Je ne compte donc que sur trois doigts pour parcourir une ligne droite sans que la main change de position, 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup>, ou 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, et 4<sup>e</sup>; ces trois doigts ne renferment que deux intervalles d'un demi-ton; et en y ajoutant celui de la corde à vide à la première touche, j'ai trois intervalles d'un demi-ton. D'après cela, j'établis pour règle générale d'employer toujours le doigt immédiat pour un demi-ton et jamais pour un ton, et de faire suivre aux doigts l'ordre indiqué par les touches. Exemple dix-huitième (*Pl. IX*).

On voit par cet exemple que je n'avance que d'un doigt lorsque la corde monte d'un demi-ton, et que j'avance de deux lorsqu'elle monte d'un ton. On voit aussi que lorsque la corde doit faire plus de trois notes, ma main change de position, et qu'à chaque changement il se trouve que mes quatre doigts embrassant trois intervalles d'un demi-ton, j'en fais l'emploi selon que la disposition de la gamme l'exige.

---

### Doigté sur la Longueur de la Corde.

Comme un même son peut être produit par une corde plus basse que celle que j'ai indiquée dans l'exemple précédent, je crois très utile, pour se perfectionner dans la connaissance du manche, de s'habituer à les parcourir toutes dans leur longueur, en considérant la corde à vide sous différents rapports : c'est-à-dire comme tonique, ou première intonation de la gamme, comme 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, etc., en faisant les exercices suivants. Exemple dix-neuvième.

Le doigté indiqué dans ces exercices n'est pas le seul que j'emploie; mais n'importe de quelle autre manière je doigte, une fois la main en position, l'ordre des doigts suit toujours celui des touches, à moins d'être obligé de faire sur une même corde trois notes qui renferment deux intervalles d'un ton; dans ce cas je les doigte 1, 2, 4, pour faire l'écart de 1 à 2 plutôt que de 3 à 4.

En jouant ces exercices avec facilité mais sans vitesse, on fait acquisition, non seulement de la connaissance du manche, mais on en fait une autre bien précieuse à laquelle la manière moderne de solfier ne vise nullement : elle en laisse le soin à l'harmonie, qui me paraît être aujourd'hui le seul maître à *solfier* qui existe, c'est-à-dire à solfier comme je l'entends; à considérer une intonation comme telle où telle autre de celles qui forment la gamme, et non pas comme un son isolé dont je n'ai aucune idée qui m'indique quelque rapport musical autrement que par l'oreille.

---

### Emploi des Doigts de la Main droite.

J'ai déjà exposé dans la première partie les raisons que j'ai eues pour établir comme règle générale de n'employer ordinairement que trois doigts; d'après cela, je tiens toujours la main à une hauteur qui tienne le pouce à même de

parcourir quatre cordes, et les autres deux doigts vis-à-vis des deux autres, de sorte que, sans que la main change de place, je puisse trouver les cordes qui doivent produire l'exemple vingtième (*Pl. X*), qui n'est que l'expression détaillée d'un accord.

Ce doigté non seulement a pour but d'économiser autant que possible le nombre de doigts, mais celui de faire que mon opération soit l'expression de l'accent musical, qui n'est autre chose que le commencement de chacune des parties aliquotes de la mesure. L'exercice exemple vingt-unième, comme musique, ne diffère en rien du précédent; mais si on s'en rapportait à mon opinion, je recommanderais très expressément de ne s'en occuper qu'après avoir acquis une grande assurance dans l'autre, parceque les deux doigts ayant déjà pris l'habitude de répondre toujours d'une manière uniforme aux accents du pœuce, éprouveraient plus de difficulté à choisir le moment où chacun doit lui répondre: mais une fois cette habitude acquise, les autres exercices ne peuvent plus paraître difficiles.

Je parlerai de l'emploi du quatrième doigt lorsque j'aurai développé toutes les ressources que j'ai trouvées avec les trois.

---

### Doigté des Deux Mains.

Ayant pour but, dans le doigté de la main gauche, non seulement la distribution des doigts, mais de tenir la main dans une position qui lui facilite le moyen de faire des accords, c'est à eux que je vise principalement.

Je me propose la marche d'harmonie exemple vingt-deuxième, et en disposant la main en conséquence, je me trouve à même de jouer les exercices exemple vingt-deuxième.

A l'égard de la main droite, il y aurait un grand nombre de combinaisons différentes à faire, mais je les ai supprimées très expressément: premièrement,

parceque je ne présente ici que les moyens qui conduisent à jouer comme moi; et que des combinaisons comme celles de l'exemple vingt-troisième en éloignent au lieu d'en approcher. La raison en est que non seulement il m'aurait fallu employer le quatrième doigt, mais très souvent il aurait été obligé (lui étant le plus faible) de marquer les parties accentuées. En second lieu, parceque je ne considère la multiplicité de notes, dans la tenue d'un accord, que comme un moyen de suppléer à la durée des intonations dont il est composé, ou de représenter un passage d'orchestre dont chaque partie aurait ses intonations divisées en petites fractions, comme dans l'exemple vingt-quatrième (*Pl. XI*).

Je me sers aussi de ce moyen pour représenter des passages où la partie chantante marcherait par des figures dont chacune marquerait tout au plus un temps de la mesure, la basse l'accompagnerait avec des notes de la même valeur ou de moindre, et la partie intermédiaire marquerait des fractions de chaque temps de la mesure par des intonations qui complètent l'harmonie. Dans l'exemple vingt-cinquième il n'y a aucune note essentielle qui ne soit rendue par la guitare.

En général, tout ce que l'on appelle batterie, si elle ne représente quelque autre chose qu'elle-même, m'a toujours produit l'effet d'un roulement continu dont la monotonie est insupportable. Quand même la batterie serait exécutée avec une véritable expression musicale qui lui ferait représenter l'exemple vingt-sixième, elle ne parviendrait à m'offrir qu'une chose qui ne dit rien par elle-même, un accompagnement; ce n'est qu'en y ajoutant le chant marqué au-dessus du premier violon, que cette batterie peut produire un bon effet; mais encore il faut que celui qui la joue oublie lui-même, pour ainsi dire, qu'il en joue une, et qu'il n'ait dans l'idée que l'objet dont il veut me faire le portrait (la partition), sans quoi il est impossible que la ressemblance s'y trouve, toute son attention ayant été fixée à la position de sa main et au nombre des coups de pinceau. Je dis qu'il faut qu'il pense à la partition comme un peintre pense à l'objet qu'il veut représenter, en supposant qu'il sait entendre comme le peintre doit savoir voir; autrement il pourrait peindre une figure très correcte et en même temps faire un très mauvais portrait. « Vous voulez donc, me dira quelqu'un, que pour » apprendre à pincer la guitare, j'apprenne d'avance à composer pour l'orchestre? » Je ne veux rien du tout. Je dis comment j'ai raisonné pour me conduire par moi-

même, et mon jeu est le résultat de mon raisonnement : je n'avais encore écrit aucun ouvrage à grand orchestre à l'âge où je fis toutes ces réflexions, mais je remarquais que les mouvements que la guitare peut rendre par la batterie n'étaient jamais des mouvements du premier violon, mais presque toujours du second; que le célèbre Dussek avait la texture de l'orchestre en vue lorsqu'il écrivait pour le piano le passage exemple vingt-septième (*Pl. XII*).

Et enfin, que très souvent l'orchestre même ne faisait pas dans les mouvements du second violon autant de notes que j'en entendais aux batteries des guitaristes. Je les proscrivis jusqu'à un certain point : ai-je eu tort ou raison? je n'en sais rien, mais je l'ai fait : et le lecteur peut juger mieux que moi, par mes dernières compositions, si cette proscription m'a été favorable ou nuisible. Si ce qu'il y trouvera ne vaut pas ce qu'il peut y manquer, certainement j'ai eu tort. Cependant, comme cet ouvrage est décoré du titre de Méthode, titre qui engage l'auteur à donner son opinion sur tout ce que l'instrument peut rendre, quand même il ne l'exécuterait pas lui-même, je promets au lecteur de lui donner des avis là-dessus qui le dirigeront vers le but qu'il pourrait désirer.

C'est en étant familiarisé avec les exercices précédents que je crois convenable de commencer à exercer la gamme dans l'étendue d'une position. Par exemple, dans celle en *ut*, exemple vingt-huitième; en fixant le troisième doigt sur la basse, les premier, second et quatrième feront très naturellement la gamme jusqu'à *sol*, sans déranger la main. Exemple vingt-huitième.

Quant à la main droite, je n'ai jamais visé à faire des gammes détachées, ni avec une grande vitesse, parceque j'ai cru que la guitare ne pourrait jamais me rendre d'une manière satisfaisante les traits de violon, tandis qu'en profitant de la facilité qu'elle présente pour lier les sons, je pourrais imiter un peu mieux les traits de chant. Par cette raison je n'attaque que la note qui commence chacun des groupes dont le trait est composé. Dans le passage exemple vingt-neuvième, j'attaque la première des notes liées; et comme je tiens les doigts de la main gauche dans une position telle que les phalanges extrêmes des doigts puissent tomber perpendiculairement, leur pression subite fait que, outre l'état de vibration dans lequel la corde se trouve, le choc avec la touche dont le doigt la fait approcher avec violence, augmente encore cette vibration, qui continue d'après la nouvelle

distance et produit l'intonation dont j'ai besoin. J'avouerai que je n'aurais pas été fâché d'avoir exercé le doigté qui produit les notes détachées, à l'époque où je raisonnais mes principes ; le motif qui m'en empêcha fut, qu'étant obligé de promener la main tout entière sur la largeur du plan des cordes, j'aurais établi un système de déplacement tout-à-fait en contradiction avec les principes dont les résultats ne me donnaient aucun sujet de mécontentement : pour faire les trois gammes détachées, exemple trentième, en employant le doigté des guitaristes, il me fallait avoir le premier et le second doigt sur la chanterelle, ensuite sur la deuxième, troisième, et ainsi successivement jusqu'à la sixième corde ; de manière que ma main se trouvait tout-à-fait hors de la portée des cordes, telle qu'elle est représentée *Pl. VII, fig. 23*. Je ne pouvais prendre cette position qu'en déplaçant le bras (et par là augmentant la difficulté de reprendre justement celle qui me convenait), ou en courbant le poignet de la manière indiquée *fig. 24*, ce qui me mettait dans l'impossibilité d'attaquer la corde sans faire l'action de l'arracher, puisque la direction des doigts dans leur jeu naturel n'est point indiquée par la ligne BA, mais par la ligne CD, et que devant faire agir le doigt dans un sens latéral à la direction permise par les articulations des phalanges, je devais faire agir toute la main pour lui donner celle qui est nécessaire pour l'attaquer. Cependant, comme il serait possible qu'à force de travail j'eusse pu parvenir à acquérir la facilité de reprendre avec assurance celle des deux positions que j'aurais quittée, je ne proscriis que l'exclusion de la dernière (soit d'après la *fig. 23*, ou d'après la *fig. 24*), parceque de cette exclusion je retire incomparablement plus d'avantages que par l'exclusion de celle que j'ai adoptée. Je sais que le doigté pour détacher les notes se réduit à employer deux doigts alternativement sur la même corde ; je les emploie aussi quelquefois, mais jamais sur d'autres cordes que la chanterelle, et très rarement sur la deuxième ; encore ce n'est jamais qu'à une seule reprise, et sur les temps non accentués, en me réservant le pouce pour les accents. Voyez l'exemple trente-unième.

Si le lecteur désire apprendre à détacher avec vitesse les notes d'un trait d'exécution, je ne puis mieux faire que de le renvoyer à la Méthode de M. Aguado, qui, excellant dans ce genre d'exécution, est dans le cas d'établir les règles les plus réfléchies et les mieux calculées là-dessus.

---

### Du Coude.

Le coude gauche a été aussi un objet de mes réflexions, puisque sa position ayant une grande influence, ou pour mieux dire, étant la cause de la direction dans laquelle les doigts pressent les cordes, j'ai cru devoir la guider par des règles raisonnées et méthodiques.

La position que je lui donne ordinairement est celle qui me tient l'avant-bras dans une direction qui, du point où je le vois, me fasse l'effet d'être perpendiculaire au manche. Il ne faut plus qu'être un peu initié dans les éléments de géométrie pour concevoir que si une ligne droite en coupe une autre, les angles alternes sont égaux, l'interne égal à son externe opposé, et les deux angles du même côté égaux à la somme de deux angles droits (1).

Les articulations des phalanges font plier les doigts dans la même direction qu'ils ont étant déployés, et cette direction étant la continuation de l'avant-bras, ne peut être que perpendiculaire, ainsi que celle des phalanges extrêmes en se pliant vers les cordes. Ceci a été encore une raison pour me faire proscrire la position *Pl. III, fig. 8*: pour que les phalanges extrêmes tombassent perpendiculairement, il me fallait élever le coude à une hauteur où il ne m'était pas possible de le maintenir pendant plus de deux minutes; si je le baissais, l'avant-bras faisant avec le manche un angle aigu, la direction des doigts (le complément à deux angles droits) formait un angle obtus. Les articulations des phalanges faisant replier les doigts

(1) L'établissement de ce principe doit m'être permis, ainsi que tout ce qui prouve d'autres connaissances que celles qui composent l'éducation d'un musicien; elles m'ont servi à raisonner, et je fais part au lecteur de mes raisonnements. On n'a jamais trouvé ridicule que les auteurs des divers dictionnaires de musique remplissent leurs explications des signes radicaux  $\sqrt[3]{ab+cx}$ ,  $\sqrt{\frac{ac}{b} \times x}$ , etc., ils pouvaient peut-être se servir d'un autre moyen d'explication: quant à moi, je n'en ai pas d'autre.

dans la ligne de leur direction, tombaient sur les cordes en direction oblique, en formant, avec la partie supérieure du manche, un angle aigu égal à son alterne fait par l'avant-bras et le manche. Cette inclinaison ôtait de la force à mes doigts, parceque les articulations faisaient leur résistance en sens latéral; et si je voulais augmenter la pression, j'étais obligé d'approcher le coude jusqu'à mon corps ( ce que je n'ai jamais pu faire sans contracter l'épaule), et plus je faisais d'efforts moins j'avais de force dans les doigts; car l'angle alterne devenant plus aigu par le rapprochement du coude, et la ligne des doigts s'éloignant davantage de la perpendiculaire, la pression était moins forte. Le coude comme je le place ordinairement me permet de l'éloigner ou de le rapprocher du corps selon que l'accord l'exige. Dans la seconde moitié de la cinquième mesure (*Pl. XXXVII*), je suis obligé de le rapprocher pour que le petit doigt se trouve naturellement près de la sixième corde pour la presser à la quatrième case; dans ce cas, le second doigt est le pivot sur lequel ma main tourne: pour le commencement de la mesure suivante, non seulement je dirige le coude vers sa position ordinaire, mais je l'élève au-delà pour que les bouts de mes doigts deuxième, troisième et quatrième, se trouvent naturellement former une ligne parallèle aux touches. La plupart des passages qui paraissent difficiles cessent de le paraître dès que le coude prend la position convenable. Pour barrer, par exemple, il me faut varier selon la position à laquelle je barre; car le but étant de donner au premier doigt une direction parallèle aux touches, et le jeu de ses phalanges ne lui en permettant d'autre que vers le pouce, que je tiens en face du second doigt, il me faut nécessairement resserrer l'angle formé par l'avant-bras et le manche, et par conséquent remonter le pouce vers le premier doigt pour que celui-ci forme une ligne parallèle à la touche; cette ligne l'est d'autant plus dans tous ses points que le doigt presse les cordes un peu latéralement. Quelqu'un dira: « Ce n'était pas la peine de me dire » ce que je fais déjà sans y penser, ni d'employer pour me l'expliquer tout cet attirail mathématique. » — On parle une langue, et on la parle quelquefois assez bien sans être grammairien; mais dès qu'il s'agit d'en examiner les principes, il faut avoir recours à la grammaire, et surtout à la logique s'il s'agit de l'enseigner; car sans une bonne classification d'idées, il ne peut y avoir de clarté ni de précision dans l'explication. Le Bourgeois gentilhomme avait fait de la prose pendant

quarante ans sans le savoir. Cette idée que Molière employa fort à propos est malheureusement trop souvent interprétée d'une manière à encourager et à perpétuer l'ignorance; ce n'est pas la science que Molière voulut tourner en ridicule, c'est la pédanterie, ou plutôt ceux qui, ferrés et isolés sur le mécanisme (et tout-à-fait étrangers au but), attachent une grande importance à leurs connaissances minutieuses. L'autre interprétation a de la vogue, parcequ'elle est la seule arme que l'ignorance emploie contre le raisonnement.

J'ai exposé dans cette seconde partie toutes les réflexions que je fis, et les raisons qui me firent établir les principes qui m'ont toujours servi de base; je n'ai encore rien dit qui se rapporte à la musique. J'ai vu que la plupart des méthodes commencent par où je commence la troisième partie, sans s'étendre nullement sur les articles qui forment mes deux premières, à l'exception du tableau qui démontre les sons des cordes à vide et les cases où l'on trouvera les autres. Je ne puis attribuer cette omission qu'à vouloir se réserver des explications que je crois indispensables, pour ne les donner que de vive voix aux écoliers. Moi qui vois différemment, je crois qu'un écolier se rebuterait moins de lire ce qu'il doit faire, et dans l'absence du maître, de devenir lui-même son guide, que d'être interrompu à chaque instant pendant la leçon par des observations telles que *arquez le bras gauche; ne contractez point l'épaule; vos doigts de la main gauche ne tombent pas assez perpendiculairement; ceux de la main droite sont trop crochus; votre guitare est trop tournée; vous n'attaquez pas la corde au point convenable*, etc. L'instruction serait un peu plus lente dans le commencement; mais au bout de très peu de temps elle marcherait avec rapidité. Il est vrai qu'il y a des écoliers qui qualifient de meilleur maître celui qui a plus continuellement des observations à faire: *Il se donne tant de peine!* disent-ils; mais je ne doute nullement que ceux-là même seraient bien plus heureux de pouvoir dire: *Il n'a rien à corriger que des méprises sur le doigté ou sur la manière d'envisager telle ou telle phrase*. Le maître, de son côté, outre qu'il aurait beaucoup moins besoin de mettre à contribution sa patience, retirerait plus de gloire de son travail, et je crois même plus de profit; car si un écolier parvenait en moins de temps à un point qui lui permit de se passer de ses leçons, son exemple encouragerait ceux qui hésitent à commencer, par la crainte d'être fatigués pendant long-temps par des

principes arides et des exercices dont ils ne voient pas le véritable but. Les règles, non données d'autorité, mais avec les raisons pour lesquelles on les a établies, se graveraient mieux étant reçues par la persuasion que par la mémoire, car il est certain que de dire *je fais telle chose parcequ'on m'a dit de la faire*, n'a pas la même force que de dire *je fais telle chose parcequ'on m'a démontré les raisons pour me la conseiller, et parceque j'en vois le but et l'utilité*. J'ai toujours dit à mes écoliers, soit de chant ou de guitare : « Lorsque je vous dirai d'observer tel ou tel » précepte, ne me croyez jamais d'autorité, demandez m'en la raison; et si je » n'en ai pas d'assez puissante pour vous satisfaire, vous devez diminuer beaucoup » la confiance dont vous m'honorez à l'égard de la science. »



---

## TROISIÈME PARTIE.

---

### *Des Tierces, de leur Nature et de leur Doigté.*

En commençant par les cordes graves, les intervalles diatoniques entre les six cordes à vide sont trois quarts, une tierce majeure et une autre quarte; et comme en pressant deux ou plusieurs cordes à la même touche, elles doivent renfermer les mêmes intervalles que lorsqu'elles sont à vide, j'en déduisais que puisqu'en pressant deux cordes à la même touche elles me donnaient une quarte (excepté les troisième et deuxième, qui me donnaient une tierce majeure), si de ces deux cordes je montais la plus basse d'un demi-ton, en la pressant à la touche immédiate, je produirais une tierce majeure; et en la pressant encore à une touche plus éloignée, je produirais une tierce mineure. J'essayai donc de parcourir la gamme en tierces en établissant un doigté pour les majeures et un autre pour les mineures, et je trouvai meilleur celui de l'exemple trente-troisième (*Pl. XIV*); outre l'avantage de me tenir toujours la main bien placée, j'y trouvai celui de faire la gamme en tierces dans tous les tons, sans m'occuper des notes que je faisais, ni des bémols ou dièses dont quelques unes pouvaient être affectées. Par exemple, la gamme en ré bémol; cette note une fois déterminée, je savais que sa tierce ne peut être que majeure; la deuxième note doit se trouver à un ton de la tonique, et sa tierce est mineure; la troisième doit se trouver encore à un ton de la deuxième, et sa tierce est aussi mineure; la quatrième à un demi-ton de la troisième, et sa tierce est majeure, et ainsi de suite. Or dès que la tonique se trouvera sur la deuxième corde, la tierce devant se trouver sur la chanterelle, j'établis dans mon idée la formule qui suit l'exemple cité.

Cette formule est invariable tant que la tonique se trouvera sur la seconde corde; en y plaçant le second doigt, et le premier sur la chanterelle, je n'ai qu'à

suivre l'ordre des intervalles diatoniques pour les distances du premier doigt (qui doit glisser tout le long de la corde), et presser la deuxième avec le second doigt si la tierce est majeure, ou avec le troisième si elle est mineure; car les dièzes ou bémols à la clef n'ayant d'autre but que de me faire trouver partout la gamme diatonique dans toutes ses proportions, dès que je considérerais les notes sous le rapport musical, je trouverais mes tierces plus promptement qu'en les considérant sous un rapport mécanique. Pour en connaître la nature il n'est point nécessaire d'apprendre que la tierce majeure a deux tons, que la mineure a un ton et demi; que la gamme diatonique majeure a trois tierces majeures et quatre mineures; que les majeures sont produites par la tonique, la dominante et la sous-dominante; et les mineures par la sous-médiane, la médiane, la surdominante et la note sensible. Il s'agit seulement de savoir la proportion de la gamme, et en examinant l'exemple trente-sixième, on verra que la tierce qui renferme un des intervalles courts doit être mineure relativement à celle qui les renferme tout entiers. Tout le catéchisme savant dont je viens de faire mention ne sera pour le lecteur qu'une conséquence naturelle de ce que l'exemple présente à ses yeux; et comme ce sera lui-même qui l'aura trouvée, elle se gravera mieux dans sa mémoire, car la persuasion y influe très puissamment. Que l'on me donne à apprendre par cœur un discours en latin, je tarderai bien plus à pouvoir le réciter que s'il était en français, en anglais, en espagnol ou en italien, parceque c'est une langue que je ne possède point au degré des autres; n'étant pas sûr de saisir le sens de toutes les phrases, j'apprendrai la plupart des mots comme un perroquet, et l'intelligence ne venant point au secours de ma mémoire, elle pourrait très facilement se trouver en défaut; mais qu'un bon latiniste m'en explique la texture et le sens, j'éprouverai la même facilité que dans les autres langues.

Pour les tierces produites par la troisième et la seconde corde, la proportion du doigté doit être différente; puisque ces deux cordes sont déjà accordées en tierce majeure, toutes les tierces majeures se produiront en les pressant à la même touche avec deux doigts ou avec un seul; et le doigté employé pour produire la tierce majeure sur les autres cordes produira la tierce mineure sur les deux en question.

On voit par l'exemple trente-quatrième qu'il ne s'agit que de porter l'attention

vers les distances qu'il faut parcourir avec le second doigt, qui n'abandonne jamais la troisième corde, et de donner à chaque note la tierce qui lui correspond. Si les mêmes notes se trouvaient dans la gamme en *mi bémol*, je ne m'embarrasserais nullement des notes qu'il faut faire un demi-ton plus bas, et de celles qu'il faut faire naturelles; je verrais que *sol* est la troisième de la gamme transportée; en la considérant sous ce rapport, je dirais que sa tierce devant être mineure, ne peut être faite par la deuxième corde, et je ferais mes deux premières notes l'une après l'autre (ceci en supposant qu'il ne s'agit que des deux cordes en question), la note suivante est donc la quatrième et sa tierce est majeure; la quatrième note étant à un demi-ton de la troisième, je la trouverais à la première touche, ainsi que sa tierce, etc. Ainsi, en suivant l'ordre des intervalles et de la nature de leurs tierces, mon doigté me fera produire les notes convenablement modifiées, sans que je sois obligé de m'arrêter aux idées minutieuses de leur modification, et je ferais de la manière indiquée exemple trente-cinquième.

Pour les tierces qui se trouvent dans la portée des quatrième et troisième cordes, ou des cinquième et quatrième, ou des sixième et cinquième, leur nature et la disposition de la main m'ont toujours indiqué le doigté, en observant le principe de n'employer que dans des cas très rares deux doigts immédiats pour une tierce mineure. Mais avant d'exposer le tableau général des tierces dans tous les tons, je dois faire part au lecteur d'un exercice que je me prescrivis dès que je fus pleinement convaincu de la nécessité de posséder le doigté des tierces: cet exercice, dès qu'on le possède sur les deux cordes, seconde et chanterelle, on le possède sur toutes celles qui sont à une quarte de distance. Il se réduit à considérer le son de la plus basse sous tous les rapports à l'égard de la gamme, et à continuer en conséquence tout le long du manche. Voyez l'exemple trente-septième.

Une fois m'étant rendu compte de ce doigté, je n'éprouvai point la moindre difficulté pour établir celui des gammes en tierces dans tous les tons et dans toute l'étendue de l'instrument, comme on le verra dans le tableau, exemple trente-huitième (*Pl. XV*).

Après l'intelligence parfaite du tableau précédent, il ne me reste que quelques exceptions à expliquer sur le doigté des tierces, et j'aurai exposé déjà dans cet

article seul la moitié des théories qui constituent mon système de doigté pour ce qui concerne les accords.

Les tierces mineures dont le doigté est indiqué  $\frac{3}{4}$  doivent quelquefois être doigtées  $\frac{2}{4}$ , si elles sont accompagnées d'une basse qui exige le second doigt, et  $\frac{2}{4}$  si la basse exige le premier; on n'a qu'à essayer les exemples trente-neuvième et quarantième (*Pl. XVI*), et l'on verra par la position naturelle de la main que j'ai toujours consulté la longueur, la forme et les articulations des doigts.

Lorsque les tierces se trouvent au grave, il est quelquefois nécessaire d'employer le doigté  $\frac{3}{4}$  pour une tierce mineure, si le petit doigt se trouve employé à une grande distance du premier; car le troisième étant plus court et plus faible que le second, il est plus naturel que le second s'écarte du premier que le troisième du quatrième. Dans la seconde reprise de la marche religieuse de Mozart dans *la Flûte enchantée*, on trouve un passage à l'exemple quarante-unième, dans lequel les tierces devraient être doigtées selon l'exemple quarante-deuxième; mais comme le petit doigt est obligé de soutenir le *la*, il m'a fallu doigter selon l'exemple quarante-troisième.

Il y a encore d'autres exceptions, mais j'ai promis un exposé fidèle des degrés progressifs par lesquels j'ai obtenu de cet instrument des résultats qui ont mérité les suffrages des connaisseurs; et je ne me suis jamais lancé à des exceptions trop hardies qu'après avoir contracté l'habitude des règles générales, et, pour ainsi dire, après m'être identifié avec elles.

---

### Des Sixtes.

Je savais que tous les accords plaqués contiennent une tierce au moins (soit entre la basse et une des parties, ou soit entre deux parties) ou une sixte, à l'exception de celui de quarte et quinte, que je considérai comme un retard de tierce.

Ayant établi mon système pour les tierces, il ne me fallait donc plus qu'en

établir un pour les sixtes, pour avoir une donnée positive pour le doigté de tous les accords imaginables. Je ne dirai pas toutes les réflexions que je fis là-dessus, parceque je ne serais compris que des harmonistes, et que tant que je pourrai éviter un langage qui ne serait point à la portée de tout le monde, je ne l'emploierai nullement.

Je vis que deux cordes immédiates me donnaient une quarte ou une tierce majeure; que celles qui me donnaient une tierce majeure se trouvaient chacune formant une quarte avec l'autre corde voisine. Voyez l'exemple quarante-quatrième. Or, en laissant une corde intermédiaire, ces quatre cordes forment déjà par leur manière d'être accordées, deux sixtes majeures, exemple quarante-cinquième. Par conséquent, si j'attaque ensemble la quatrième et la seconde corde, la troisième et la première à vide, ou en les pressant à la même touche, n'importe à laquelle, elles me produiront des sixtes majeures; et en montant la note plus basse d'un demi-ton, c'est-à-dire en la pressant à une touche plus avancée que la plus haute, elles me produiront une sixte mineure. Je vis que la conformation de mes doigts m'évitait la peine de chercher le doigté, puisqu'ils se trouvent naturellement disposés, et qu'il ne s'agissait que de faire attention à l'espèce de sixte qui appartient à chaque note de la gamme.

Cette connaissance est de la plus grande facilité pour celui qui saurait un peu la musique, comme musique, c'est-à-dire comme science des sons. Il sait que l'octave renferme deux intervalles de moitié moins grands que les autres; que ces intervalles sont les distances de la troisième intonation à la quatrième, et de la septième à l'octave: la sixte devant embrasser six intonations, doit embrasser tantôt l'un, tantôt les deux intervalles moins grands, selon les notes de la gamme qui la formeront: ainsi, en ayant la construction de la gamme pour point de comparaison, on ne peut jamais se tromper sur la nature des sixtes: celle qui renfermera un seul des deux intervalles mineurs sera majeure (1), et celle qui en renfermera deux sera mineure. Voyez l'exemple quarante-sixième.

Mes doigts naturellement placés me présentent le doigté d'une sixte mineure et d'une majeure.

(1) De même que la tierce mineure sera celle qui renfermera un des intervalles mineurs, et la tierce majeure celle qui n'en renfermera aucun.

Si la phrase, exemple quarante-septième, en contient quatre, c'est parceque je profite de celles qui sont produites par les cordes à vide; or, en employant ce doigté, je suis à même de parcourir la gamme dans toute la longueur du manche, et je la ferai telle qu'elle est doigtée dans l'exemple quarante-huitième.

Si mon idée se porte vers la partie inférieure, je n'ai qu'à penser quelle note de la gamme elle est, et de quelle espèce est sa sixte; et si elle se porte vers la supérieure, qui elle est, et de qui elle est la sixte; alors je parcours musicalement la gamme en sixtes dans tous les tons, avec la même facilité qu'en tierces.

De l'exercice des tierces et des sixtes dépend tout mon doigté; et je n'en saurais trop recommander l'étude à celui qui voudrait exécuter ma musique sans faire apercevoir une difficulté dont le bon goût proscrit de faire parade... D'ailleurs remuer trop les doigts, en les séparant de la touche plus qu'il ne faut pour laisser la corde en liberté, c'est augmenter la difficulté; et j'ai toujours préféré entendre dire d'un artiste : *Il a l'air de ne rien faire, cela paraît très facile*; que d'entendre dire : *Ah! que cela doit être difficile!* car il paraît en avoir donné des preuves. C'est une des raisons pour lesquelles les plus grands pianistes ne feront jamais oublier MM. Cramer, Field, Kalkbrenner et Bertini.

Les Planches XVII et suivantes contiennent des exercices qui, bien étudiés, renferment toute ma méthode à l'égard de l'harmonie.

---

### Application de la Théorie des Tierces et des Sixtes.

Le lecteur aura remarqué que le doigté pour les tierces et pour les sixtes diffère quelquefois de celui que j'ai indiqué dans le tableau général. En exécutant les passages, il trouvera la raison qui m'a déterminé à cette différence; il verra que j'ai tâché d'éviter autant qu'il était possible la transition d'une corde à l'autre avec le même doigt, et surtout que j'ai économisé les déplacements de la main.

Celui qui aurait adopté ma méthode, et qui, ayant approuvé mes raisons, serait parvenu à l'exécution des exercices précédens, peut être sûr de posséder tout ce qui sert de base à l'exécution de ma musique. On pourrait croire que j'avance trop, si je ne prouvais mon assertion par l'analyse d'un morceau quelconque, et je m'impose cette tâche. Quoique dans ces exercices il doive s'être déjà aperçu de combien d'heureux résultats ce doigté est susceptible, il s'en apercevra encore davantage en étudiant l'exercice (*Pl. XXI*) qui contient les deux doigtés (1).

Je ne puis nullement douter que cet exercice ne convainque pleinement le lecteur qu'avec la connaissance des tierces et des sixtes, on peut doigter toute la musique de guitare la plus difficile, et par conséquent l'exécuter de manière à indiquer que la basse et les parties d'harmonie marchent d'une manière régulière. Je reviens donc à moi. Dès que je me trouvai en état de parcourir l'étendue du manche en tierces et en sixtes, je tâchai d'en faire l'application, en me proposant une suite d'accords. Voyez l'exemple quarante-neuvième (*Pl. XXIII*).

Je voyais que pour les deux premiers accords je n'avais qu'à faire la basse et son octave pour le premier, et la partie supérieure pour le second, puisque les autres notes appartiennent aux cordes à vide. Dans le troisième, je voyais une sixte majeure, *si bémol*, je la doigtai  $\frac{4}{3}$ , et le second doigt tombait naturellement sur *mi*; dans le quatrième, une sixte mineure, *la, fa*, que je doigtai  $\frac{1}{2}$ , et le troisième doigt me faisait avec le second la tierce *fa, la*. Dans le cinquième, je voyais une sixte majeure, *do, la*, je la doigtai  $\frac{4}{3}$ ; je voyais que sur *do* il y a un *mi bémol* qui fait une tierce mineure; ayant déjà le troisième doigt sur la troisième corde pour produire *do*, je n'avais qu'à laisser tomber le second sur la seconde pour faire cette tierce, et le premier se trouvait à même de faire le *fa dièse*, qui est la basse (2). Dans le sixième, je voyais une tierce mineure, *si, ré*, appartenant

(1) Je n'oublierai pas l'analyse que j'ai promise; mais comme dans un morceau il y a de la mélodie, et que le doigté que j'emploie est presque toujours dépendant de celui qui doit me servir pour l'harmonie, je m'étendrai un peu plus sur le dernier, et après avoir exposé les règles que j'observe pour le premier, je tiendrai parole.

(2) Ayant promis de n'employer que des termes dont l'intelligence ne soit pas seulement réservée aux harmonistes, je ne dirai pas ici le nom des accords; j'en parlerai lorsque je ferai un traité d'harmonie applicable à la guitare.

aux troisième et deuxième cordes, et je la doigtai  $\frac{1}{2}$ ; je voyais aussi une tierce majeure *sol, si*, dont la note supérieure était déjà faite sur la troisième corde; la quatrième devait donc faire l'inférieure, et je la faisais avec le troisième doigt, telle qu'elle est indiquée dans le tableau général; pour son octave *sol*, étant la quarte du *ré* que je tenais avec le premier doigt, je n'avais qu'à prendre aussi la chanterelle; et comme à vide elle est la quarte de la seconde, étant pressées à la même touche elles doivent conserver le même intervalle.

Le septième accord est comme le cinquième, seulement il est établi un ton plus haut.

Le huitième contient la tierce inférieure *la, do*, qui est mineure, et qui appartient aux troisième et deuxième cordes; j'aurais dû donc la doigter  $\frac{1}{2}$ , et la chanterelle à vide m'aurait donné avec la deuxième corde la tierce majeure *do, mi*; mais cette chanterelle étant employée à faire le *la* supérieur, je devais prendre les tierces sur des cordes plus graves: je prenais *la, do*, sur les quatrième et troisième, que je doigtai  $\frac{1}{3}$ ; *mi* étant la tierce majeure de *do* que je tenais avec le premier doigt, devait se trouver sur la même touche ainsi que sa quarte *la*; or, en prenant les trois cordes avec le premier doigt, je produisais l'accord en question.

Le neuvième contient la troisième majeure *la bémol, do*; ayant à faire *do* à l'octave au-dessus de celui qui fait tierce avec la basse, je le prenais d'abord avec le quatrième doigt, ensuite je doigtai la basse et sa tierce  $\frac{1}{2}$ , et le troisième doigt faisait très facilement la note *fa*, sixte majeure de la basse.

Le dixième contient la sixte majeure *ré, si*, que je doigtai  $\frac{4}{3}$ ; *fa* est la tierce mineure du *ré* que je tenais avec le troisième doigt sur la troisième corde, je n'avais donc qu'à laisser tomber naturellement le second sur la seconde, et j'avais toutes les parties d'harmonie de *sol*, basse que le premier doigt faisait aisément sur la quatrième corde.

Le onzième me présentait la sixte majeure *fa, ré*; j'y employais le doigté qui lui est propre  $\frac{4}{3}$ , et la deuxième corde à vide me donnait le *si*; ne pouvant donner le *sol* de même, parceque la troisième corde était employée à produire le *fa* à la dixième touche, je la donnais sur la même touche avec la cinquième corde, qui, devant me produire son octave *la* à la douzième, devait nécessairement me produire *sol* à la même touche où je faisais *fa, ré*.

Dans le douzième, la sixte mineure *mi, do*, et la tierce majeure *do, mi*, m'indiquaient leur doigté d'après le tableau général.

Le treizième est comme le septième.

Le quatorzième comme le huitième.

Le quinzième contient la tierce mineure *mi, sol*, que j'aurais doigtée  $\frac{1}{3}$ , si je n'avais eu aucune note à faire avec le second doigt; mais étant obligé de l'employer pour faire *do dièse*, je doigtai la tierce  $\frac{1}{4}$ , et pour le *si bémol*, comme le *sol* que je tenais avec le premier doigt est sa sixte majeure, je prolongeais ce doigt et je faisais cette sixte avec.

Le seizième contient la tierce majeure *ré, fa dièse*, son doigté devait être  $\frac{1}{2}$ ; mais le premier doigt étant employé pour le *la*, je la doigtai  $\frac{2}{3}$ , et la quatrième corde à vide me faisait la basse.

Le dix-septième est comme le quinzième, mais un ton plus bas; et le dix-huitième comme le premier.

Le dix-neuvième contient la sixte majeure *si bémol, sol*, en la doigtant avec son doigté  $\frac{2}{3}$ , le second doigt se plaçait naturellement sur *do dièse*, et la sixième corde à vide me faisait la basse.

Le vingtième contient une tierce mineure *ré, fa*, que je doigtai  $\frac{1}{4}$ , parceque non seulement mon second doigt était employé à faire avec le premier la sixte mineure *la, fa*, mais parceque le premier doigt étant obligé de barrer pour produire le *fa* de la basse, fait avancer la main bien davantage, et conséquemment le quatrième doigt se trouvait plus à même de presser la seconde corde que le troisième.

Le vingt-unième contient la tierce mineure *si, ré*; cette tierce appartenant aux deux cordes troisième et deuxième, devait être doigtée  $\frac{1}{2}$ , les deux autres notes se trouvaient sur la même touche, où je tenais la seconde corde avec le premier doigt; je n'avais donc qu'à barrer toutes les cordes en conservant le second doigt sur le *si*, et je produisais l'accord.

Pour le dernier, la sixte mineure *mi, do*, et la tierce majeure *do, mi*, m'indiquaient leur doigté.

Je suis entré dans tous ces détails pour prouver au lecteur la vérité de mon assertion, que toute la clef de la possession de la guitare (comme instrument d'harmonie) consiste en la connaissance des tierces et des sixtes; sans cette con-

naissance je crois que je ne serais parvenu qu'à devenir une pauvre imitation du violon ou plutôt de la mandoline : je dis *pauvre*, parceque j'aurais manqué du grand avantage du premier de ces instrumens, celui de prolonger, augmenter et diminuer les sons; et du brillant du second, qui, étant, ainsi que le premier, monté à une octave au-dessus de la guitare, donne des traits que celle-ci ne pourrait que très imparfaitement représenter, du moins entre mes mains.

---

### Doigté de la Main gauche à l'égard de la Mélodie.

Comme il est très rare que je puisse me résoudre à laisser sans preuve rien de ce que j'avance, je vais dire pourquoi je fais dépendre presque toujours du doigté que j'emploie pour l'harmonie, celui dont je me sers pour la mélodie.

Je considère la gamme, n'importe dans quel ton, comme l'accord parfait de ce ton, commencé par la basse en montant, ou par le dessus en descendant; et faisant entendre successivement non seulement les parties dont il est composé, mais aussi toutes les intonations qui remplissent les intervalles entre ces parties. L'exemple cinquantième (*Pl. XXIII*) fera voir au lecteur qu'en ayant la main gauche disposée pour faire l'accord, toute la gamme se trouve sous les doigts sans qu'il soit nécessaire de la déplacer, à moins que la gamme ne dépasse l'étendue embrassée par l'accord; et que c'est la corde à vide ou le quatrième doigt qui produisent le complément aux parties doigtées pour l'accord.

S'il s'agit de la faire un demi-ton plus haut, exemple cinquante-unième, l'acte de barrer n'étant autre chose que faire servir de sillet la touche contre laquelle le premier doigt presse les cordes, je considère qu'il ne me reste que trois doigts; et la sixte majeure *la bémol, fa*, que le sillet me fait produire me servant pour l'accord, je doigte la sixte mineure *fa, ré bémol*,  $\frac{3}{2}$  au lieu de  $\frac{1}{2}$  (car mon second doigt devient premier et mon troisième second); je vois que ce *fa* est en tierce majeure avec la basse, et je fais cette tierce avec le quatrième doigt, qui est de-

venu troisième; une fois l'accord établi, le doigté pour la gamme devient tout naturel, et de demi-ton en demi-ton il me servirait dans toute la longueur du manche si la tonique était produite par la cinquième corde; mais comme il est utile de tirer parti des cordes à vide, j'ai établi d'autres doigtés pour en profiter.

Dans la gamme en *ré*, exemple cinquante-deuxième, la quatrième corde tenant la basse, ne pouvant faire en même temps la tierce *fa dièse*, j'appuie l'accord sur cette note qui me produit le premier renversement (celui de 3<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup>); je doigte la tierce *fa*, *la*, selon que je doigte toutes les tierces mineures  $\frac{1}{3}$ ; j'aplatis le premier doigt, et je produis avec la chanterelle la sixte majeure du *la*, que je tiens avec le bout; mon second doigt se trouve à même de faire *ré* sur la seconde corde à la troisième touche, ce qui n'est autre chose que le doigté de tierce majeure entre cette corde et la chanterelle.

Dans la gamme en *mi bémol*, j'emploie le doigté selon l'étendue que je dois parcourir : si je ne veux faire que dix notes, j'emploie celui du n<sup>o</sup> 1, exemple cinquante-troisième; si je veux en faire douze, j'emploie celui du n<sup>o</sup> 2 (qui n'est autre chose que l'accord en *ut*, exemple cinquantième), en considérant que ma seconde note *fa*, ma cinquième *si bémol*, ma septième *ré*, et ma dixième ou troisième *sol*, se trouvant sur la troisième case, la troisième touche devient le sillet, et que le premier doigt étant obligé de faire ces notes, ce sont les deuxième, troisième et quatrième qui doivent remplir la touche imposée aux premier, deuxième et troisième, pour plaquer l'accord.

En *mi* majeur, en établissant la tierce *mi*, *sol dièse*, selon le doigté de tierce majeure, la seconde et la chanterelle à vide me donnent le complément de l'accord, et je doigte la gamme comme il est indiqué dans l'exemple cinquante-quatrième.

En *fa*, je vois la sixte mineure *la*, *fa*, je la doigte en règle  $\frac{1}{2}$ , mon troisième doigt se trouve à même de produire avec le second la tierce majeure *fa*, *la*: pour la note *ut*, qui forme une tierce mineure avec *la*, je la fais avec le bout du premier doigt, qui, se trouvant employé sur la chanterelle à la même case, prend très facilement les deux cordes : mon accord déjà établi, la gamme devient toute naturelle en la doigtant selon que je l'indique dans l'exemple cinquante-cinquième.

En *fa dièse*, une fois l'accord établi (exemple cinquante-sixième, n° 1), je me trouve obligé de m'écarter de la règle générale du doigté, pour faire l'intervalle de *fa dièse* à *sol dièse*; mais je préfère cette déviation à m'écarter de la position principale que je devrais reprendre pour faire le *la dièse*, et je doigte le reste à peu près comme en *fa naturel*. La gamme en *sol bémol* étant à la même case, j'emploie le même doigté. Voyez n° 2.

En *sol naturel*, la troisième corde et la deuxième étant les deux premières notes de l'accord parfait de ce ton, et n'ayant aucune corde entre la deuxième et la chanterelle pour me produire le *ré*, je la supprime, et je fais avec le quatrième doigt l'octave *sol*: ma main ainsi disposée, je trouve mes doigts à la portée des notes dont j'ai besoin, et je fais sans le moindre mouvement du poignet, la gamme telle qu'elle est doigtée exemple cinquante-septième (n° 1, Pl. XXIV); je puis aussi faire dépendre ce doigté de l'accord *ré, la, ut, fa dièse*, en considérant les notes *sol, si, ré*, comme des intervalles à remplir, ainsi qu'il est indiqué n° 2.

Pouvant faire un accord parfait en dessous de la note que j'ai prise pour point de départ dans les deux numéros précédents, je puis remplir une double étendue et faire ce que plusieurs professeurs de guitare appellent *le grand accord*. Voyez le n° 3.

En doigtant la basse *sol* et sa tierce immédiate *si* avec le doigté de tierce majeure  $\frac{1}{2}$ , la quatrième corde me donnant le *ré* à vide, j'y ajoute la position n° 1; et dès que j'ai profité de la position de ma main pour la première octave, je la place pour le doigté n° 1 jusqu'au *fa dièse*, que je fais avec le premier doigt pour me ménager une distribution jusqu'au *ré*, qui me fasse changer d'un doigt pour un demi-ton et de deux pour un ton.

En *la bémol* je ne vois que l'accord de *sol* un demi-ton plus haut: je dois donc m'imaginer que la première touche devient le sillet, et je réserve le premier doigt pour toutes les notes qui, dans la gamme en *sol*, se trouveraient sur les cordes à vide: je fais de mes deuxième, troisième et quatrième doigts l'usage que je ferais des premier, deuxième et troisième, et il en résulte le doigté n° 1, exemple cinquante-huitième. Si la gamme doit commencer une octave plus haut (n° 2), et qu'elle ne dépasse pas l'octave, je la considère comme la gamme en *sol*, n° 1, exemple

cinquante-septième. Un demi-ton plus haut, je prends les trois cordes avec le premier doigt, je mets au surplus le quatrième à la quatrième case, et l'accord une fois établi, j'emploie le doigté n° 1, exemple cinquante-septième. Si la gamme doit dépasser son octave, je plaque l'accord avec le même doigté que j'ai employé pour tous ceux dont la basse appartient à la quatrième corde, à commencer par *fa*, et j'établis le doigté n° 3.

En *la* majeur je fais les notes telles que la contraction de ma main régulièrement placée me les fait trouver; mais comme après le *sol dièse* de la troisième corde aucune note ne se trouve à la première case, dès que j'ai besoin de la seconde pour l'*ut dièse*, je glisse toute la main d'un demi-ton, j'emploie le premier doigt (exemple cinquante-neuvième, n° 1), et je fais dépendre les notes suivantes, jusqu'au *la*, du doigté n° 2 (exemple précédent) avec la seule différence qu'il est placé un demi-ton plus haut, et que je profite des notes produites par les cordes à vide. Si je veux appuyer l'accord sur la quatrième corde (n° 2), il ne s'agit que de faire à la hauteur *la* ce que j'ai fait exemple cinquante-huitième, n° 3.

En *si* bémol (exemple soixantième) le premier doigt à la basse et le quatrième à son octave avec la quatrième corde à vide, me donnent une position qui place ma main à même de parcourir aisément tous les intervalles compris dans cette étendue; dès que je vais plus loin, l'acte de glisser le premier doigt d'*ut* à *ré* bémol me fait avancer d'une case, et me trouvant dans le même cas où je me trouvais à la dixième note de la gamme n° 1, exemple cinquante-huitième, je n'ai qu'à suivre le même procédé.

Finalement, en *si* naturel, la tierce majeure *si, ré dièse* (que je doigte  $\frac{1}{2}$ ), me donne la position convenable pour parcourir les intervalles diatoniques jusqu'au *si*, seconde corde à vide. Comme cette corde n'a devant elle que la chanterelle, elle ne peut être la basse d'un accord, puisqu'il doit être composé au moins de trois notes. Je continue donc la gamme en songeant seulement à la nature des intervalles, pour la connaissance des cases et la distribution proportionnelle des doigts, et il en résulte le doigté exemple soixante-unième (1).

(1) Le lecteur m'aura trouvé peut-être trop minutieux dans cet article, mais je le prie de prendre en considération que, fidèle à mon principe de ne rien établir d'autorité, je dois une démonstration de tout ce que je propose, et

Tous les traits de mélodie n'ont point la même étendue, la même direction, ni la même suite d'intervalles; ils n'ont pas non plus le même point de départ; par conséquent il a fallu me rendre compte de ce que j'allais faire, avant que de m'occuper des moyens par lesquels je le ferais plus aisément. Mais comment expliquer la nature d'un trait de mélodie sans avoir recours à l'harmonie, dans un temps où le solfège n'est plus la science des sons? *Mi, sol, ut, si, ré, fa, mi, ré, ut* (*Pl. XXV, exemple soixante-deuxième*); étaient anciennement la nomenclature exclusive de ce chant; mais aujourd'hui ce même chant n'a qu'à changer de place pour changer de nomenclature (ce qui fait qu'il y en a sept pour une seule chose), et cette nomenclature devenant à son tour l'expression d'un bien plus grand nombre de choses différentes, le solfège moderne manque de précision dans les idées musicales: il est exclusivement la science des figures; de sorte que l'explication que je pourrais donner là-dessus étant entravée par la privation d'un grand nombre de moyens de me rendre intelligible, je serai obligé de prendre des détours et d'employer des périphrases pour exprimer des idées qui, par cette raison, pourraient paraître compliquées.

Le seul moyen que je vois, c'est de prier le lecteur de bien faire attention à deux choses très essentielles lorsqu'il s'agit de *musique*: 1° que la mélodie, exemple soixante-troisième; est la même, malgré que les notes qui la forment soient différentes (voyez l'exemple soixante-quatrième jusqu'au soixante-cinquième); 2° que les mêmes notes peuvent exprimer un grand nombre de choses différentes, et que l'objet change de place mais non pas de forme, malgré que les notistes ne fassent aucune différence dans la manière de les envisager, si ce n'est les obstacles dont on surcharge l'imagination pour faire une machine de l'être pensant. Ceci paraît contradictoire; mais que l'on y réfléchisse, et l'on trouvera que toute l'intelligence étant exclusivement employée à la coupe des pierres qui composent un édifice, il ne reste qu'une machine pour la conception du plan général d'architecture. On me dira que, de même que le plan général appartient à l'architecte et non au tailleur de pierre, les connaissances que j'exige appartiennent à

que je crois lui prouver plus de respect en soumettant à son jugement les raisons que j'ai eues pour établir telle ou telle maxime, qu'en lui disant, *Telle chose doit être faite parceque c'est mon avis.*

l'harmoniste et non au simple lecteur de musique ; mais en ce cas ils devraient s'appeler notiste et non pas musicien, puisque la musique est la science des sons, et que je n'appellerai jamais musicien celui dont l'oreille serait le seul guide pour la partie musicale de son solfège, mais celui dont le solfège serait l'art de classer, de rectifier les idées qui doivent guider l'oreille.

La première chose que j'examine dans un trait de mélodie, c'est si elle franchit des intervalles tels qu'on les trouve entre les parties d'un accord, ou si elle marche par degrés immédiats ascendants ou descendants ; si elle monte par groupes de deux ou trois notes descendantes, ou si elle descend par groupes ascendants. Dès que je vois des notes me formant un accord détaillé, je plaque cet accord ; lorsque les notes sont disposées autrement, je les doigte selon leur marche, d'après les exemples *Pl. XXIII* et *XXIV*, et lorsqu'elles sont disposées en gamme successive, j'observe le doigté indiqué dans les exemples soixante-cinquième, soixante-sixième, soixante-septième, soixante-huitième et soixante-neuvième de la *Pl. XXVI*. Le doigté de l'exemple soixante-dixième, *Pl. XXVII*, prouve l'application de cette théorie.

Outre cela, je vois que mon premier doigt placé sur la seconde corde (n'importe à quelle case), me dispose la main de manière à ce que le quatrième, tombant naturellement sur la chanterelle, me produise une sixte mineure, et qu'en l'alongeant d'une case il me produit facilement la sixte majeure. J'ai donc une donnée positive pour établir cette position pour tous les traits de mélodie qui ne dépasseront pas cette étendue ; mais le doigté intermédiaire devant changer selon la note de la gamme faite par le premier doigt, c'est de la manière d'envisager cette note que dépend l'emploi des autres. Je ne puis nullement transmettre mon raisonnement en musicien, parceque je ne serais pas sûr d'être généralement compris en disant, je pars d'*ut*, de *mi*, etc., lorsque le lecteur verrait *si bémol* ou *ut dièse* (1).

(1) Je suppose que je dois faire l'accord n° 1 (exemple soixante-onzième, *Pl. XXVII*), et que je me trompe en faisant celui n° 2, quelqu'un voulant me remettre, me dirait : *Faites ut dièse*. Si je le supposais musicien, je ferais l'accord n° 3 ; mais si je le supposais simplement notiste, je comprendrais qu'il ne parle point du son, mais du mécanisme qui le produit, et je ferais l'accord n° 1. Un harmoniste me dirait : *Faites la quinte augmentée* ; et je ne

Je dois donc détailler les différentes combinaisons en présentant la note faite par le premier doigt, sous tous les rapports qu'elle puisse avoir avec sa tonique, en indiquant le doigté exemple soixante-douzième.

Dans le passage exemple soixante-treizième, je prends les deux premières notes sur la troisième corde, pour me préparer à la position du premier doigt sur le *ré* (cinquième note de la gamme du ton), afin d'avoir sous mes doigts tout le trait jusqu'au *si*; ensuite je traite le *fa dièse* selon son rapport avec la tonique, j'y place le premier doigt, je le considère comme septième note et je doigte les notes suivantes en conséquence.

Dans un passage qui doit être exécuté avec rapidité, il est très utile de profiter d'une position pour produire le plus grand nombre de notes qui s'y trouvent; mais dans un passage chantant j'ai trouvé mieux de chercher les notes où les vibrations seraient plus continuées. Le *sol* produit par la chanterelle à la troisième case est bien plus prolongé que s'il était produit par la seconde corde à la huitième, ou par la troisième à la douzième. Il y a deux raisons pour que cette différence existe : 1° les parties de la corde mise en vibration sont plus courtes et 2° leur grosseur augmente en raison de la diminution de leur longueur (1).

Je préfère donc changer plus souvent de position pour produire le chant avec la seconde et la chanterelle, que de faire avec les troisième et quatrième cordes en bas du manche, des notes dont les vibrations ne se prolongeraient que dans le cas où elles seraient répétées par la résonnance des cordes plus graves; ce qui ne peut avoir lieu dans toutes les notes; celles dont les vibrations seraient prolongées feraient paraître davantage la sécheresse des autres. Le doigté de ma Fantaisie, à deux guitares, intitulée *l'Encouragement* (2), fait voir, dans la partie de l'élève,

m'y tromperais point, car dans le solfège que j'ai appris, cela signifierait *faites sol un demi-ton plus haut*; et comme pour moi *sol* veut dire cinquième intonation de la gamme majeure du ton où je suis, je comprendrais l'harmoniste même sans avoir appris l'harmonie.

(1) Si en faisant l'essai on entend le *sol* fait avec la seconde corde très prolongé, ce n'est pas à cette corde que l'on doit en attribuer la cause, mais à la résonnance de la troisième, qui, ayant la même note au grave, est mise en oscillation dès qu'une autre corde donne une intonation qui se trouve dans sa résonnance, surtout l'octave et la quinte.

(2) Publiée chez Pacini.

de quelle manière je mets en pratique ce que je viens de dire. On verra combien je profite des cordes à vide dans le *cantabile*, pour que les sons soient plus prolongées, et dans les passages d'agilité, pour m'épargner des changemens de position.

J'ai trouvé d'une grande importance de m'habituer à prendre une position qui me fasse embrasser au besoin la distance d'une tierce majeure sur la même corde avec le premier et le quatrième doigt; de manière que la note intermédiaire soit faite par le second, qui par sa longueur et son jeu est plus à même de s'écarter du premier que le troisième du quatrième.

Prétendre que sur un instrument on puisse exécuter tout ce qui est imaginable en musique, c'est, à mon avis, ne point connaître l'instrument. Le piano-forte, qui offre tant de ressources, ne pourrait rendre l'effet de mon étude vingt-quatrième pour guitare sans en changer la texture, parceque ce n'est pas dans son doigté : on pourrait à la rigueur l'exécuter sans en déplacer une seule note; mais cela entretrait déjà dans la catégorie des tours de force. On ne doit donc pas s'étonner que je n'aie point cherché des règles pour des choses que je crois ne pas être du domaine de la guitare : qu'un autre les fasse, qu'il étonne; tant mieux, s'il trouve le moyen de ne point sacrifier à ces sortes de choses ce que l'instrument a de plus avantageux et de plus agréable. Quant à moi, je ne m'en sentais pas la force, et je n'ai voulu m'occuper de ce que je ne pouvais trouver à propos d'acquérir, qu'après être bien sûr de posséder tout ce qui est dans le genre que j'ai cru particulier à la guitare (1). J'entendrais des tours de force de certains pianistes, et je connaîtrais tout de suite qu'ils en ont fait une étude presque exclusive; mais que je les entende de Cramer, Kalkbrenner, Bertini et d'autres de leur classe, je m'apercevrai sur-le-champ qu'ils ne s'y sont livrés qu'après avoir fait pendant long-temps des études bien plus solides.

(1) On faisait en ma présence la description de tous les tours de force et des choses extraordinaires exécutées sur le violon par le célèbre Paganini. Quelqu'un demanda : « Et comment joue-t-il tout bonnement du violon ? — » Parfaitement, » répondit celui à qui la question s'adressait, et qui pouvait prononcer avec connaissance de cause. Dès lors je considérai cet artiste comme un vrai talent colossal, digne de sa grande réputation.

---

### Doigté de la Main droite.

La position ordinaire de mes doigts me tient le premier au-dessous de la deuxième corde, le second au-dessous de la première, et le pouce à même de parcourir toutes les autres sans déplacer la main. Si la mélodie est plus basse que la note de la chanterelle à vide, je passe mon premier et second doigt à la troisième et deuxième corde; toute basse, je l'attaque de rigueur avec le pouce, dont je me sers aussi très souvent pour attaquer des notes qui n'appartiennent point à la basse, mais qui déterminent une partie accentuée de la mesure, ou le commencement d'une fraction aliquote. Si la mélodie est double et en sixtes, j'écarte un peu mon second doigt du premier, je remonte un peu la main (non par la contraction du poignet, mais en baissant un peu le coude), et mon premier et second doigts se trouvent chacun au-dessous de leurs cordes respectives. Si la partie intermédiaire a plus de mouvement que la supérieure, et que la corde intermédiaire doive être attaquée, c'est toujours le premier doigt que j'emploie, parceque mes doigts ont moins de facilité à mesure qu'ils approchent du quatrième; c'est par cette raison que, lorsque j'ai une suite de sixtes à faire sans être accompagnées d'une corde, j'emploie le pouce pour toutes les notes qui appartiennent à la quatrième basse, et même pour plusieurs de celles qui appartiennent à la troisième.

Lorsqu'il s'agit d'un trait détaché sans accompagnement, j'ai entendu plusieurs guitaristes, et principalement M. Aguado, qui les font avec une netteté et une vitesse surprenantes en employant alternativement le premier et le second ou le troisième doigt. Mais ayant consulté la construction de la main, j'ai trouvé que dès que le second doigt est en jeu, si le pouce est en repos, c'est la partie inférieure de la main qui agit, et que dès que je mets en mouvement le pouce et l'index seuls, c'est la partie supérieure qui agit. J'en sais la raison; mais au lieu de faire parade du peu de connaissances que je puis avoir en anatomie, je m'en

rapporte au jugement des anatomistes sur mon assertion : le lecteur peut faire l'expérience en attaquant une corde plusieurs fois avec vitesse alternativement avec le premier et le second doigt; il verra qu'il ne peut le faire sans remuer le troisième et le quatrième; mais qu'il fasse la même opération avec le pouce et l'index, et il verra la partie inférieure rester sans autre mouvement que celui que l'action du pouce communique à toute la main. Cette observation m'a décidé à exécuter les traits de cette espèce avec le pouce et l'index, et c'est dans cette intention que j'ai fait ma dix-neuvième leçon et ma cinquième étude pour habituer l'écolier à ce jeu : d'ailleurs il m'est plus facile de trouver vite la corde basse dont je puis avoir besoin immédiatement après le trait avec le pouce, n'ayant qu'à ouvrir la main sans la déplacer, que de passer de la position indiquée, *fig. 23*, (*Pl. VII*), à la position *fig. 11* (*Pl. IV*), car je conserve toujours la ligne AB, *fig. 4* (*Pl. IV*), parallèle au plan de la table d'harmonie. Quelquefois ma main gauche vient au secours de la droite dans des groupes descendans de trois notes, je doigte les trois à la fois; le doigt qui produit la plus haute, que j'attaque avec la main droite, au lieu de la quitter en s'élevant, prend la forme d'un crochet, et en se retirant vers la paume (sans varier la position de toute la main), il me produit la note immédiate qui se trouve déjà doigtée; je fais avec ce doigt ce que j'ai fait avec l'autre, et il me produit la troisième note. D'après ce que je viens d'exposer, le lecteur peut aisément déduire que, si j'emploie rarement le troisième doigt de la main droite pour l'harmonie, je le proscriis entièrement pour la mélodie. Telles sont les bases sur lesquelles j'établis le jeu de ma main droite : les exceptions aux règles que j'observe n'ont lieu que lorsque la musique l'exige, mais alors la manière de l'écrire indique le doigté que j'emploie si c'est dans une phrase d'harmonie. L'exemple soixante-quatorzième (n° 1, *Pl. XXVII*), d'après ce que j'ai dit, devrait être exécuté en passant le premier doigt, qui vient d'attaquer le *la* de la troisième corde, à la quatrième pour faire le *mi*. Mais en l'écrivant selon le n° 2, on voit que ce même *mi* ne fait point partie de la mélodie faite par les notes blanches, mais en fait une autre séparée dont les notes ne coïncident point avec celles de la basse : je puis donc employer le pouce alternativement pour la basse et cette partie, en conservant ma main bien placée. Lorsque dans un passage à trois parties celle du milieu a plus de notes à faire que

la partie chantante, et que ces notes exigent deux cordes, j'observe si l'accent musical est sur la plus haute ou sur la plus basse; si l'accent se trouve sur la plus haute, c'est le pouce qui me fait la plus basse; mais si l'accent se trouve sur la plus basse, je fais les deux avec le premier doigt, que je fais passer de l'une à l'autre. Voyez le même exemple, dans lequel les numéros indiquent les doigts de la main droite. Comme le pouce ne compte point pour la main gauche, attendu que je ne l'ai jamais sur la touche, j'emploie les mêmes numéros pour ceux de la main droite, et j'indique le pouce par une petite croix.

Le petit doigt me sert quelquefois en l'appuyant perpendiculairement sur la table d'harmonie au-dessous de la chanterelle, mais j'ai grand soin de le lever dès qu'il ne m'est point nécessaire. La nécessité de cet appui vient de ce que dans les passages qui exigent une grande vélocité du pouce pour passer des notes de la basse à celles d'une partie intermédiaire, tandis que le premier et le second doigt sont occupés à compléter la fraction de la mesure en triolets ou autrement, je ne pourrais jamais être sûr de conserver mes doigts exactement vis-à-vis de leurs cordes respectives; alors le petit doigt me tient toute la main en position, et je n'ai à m'occuper que de la marche du pouce; mais dès que ma main peut conserver la position convenable sans cet appui, je cesse de l'employer, pour que l'élévation de la partie inférieure de la main me permette d'attaquer les cordes avec les doigts le moins arqués que possible.

### Des Sons Harmoniques.

Ces sons s'appellent ainsi parcequ'ils sont le résultat des différentes intonations produites par la vibration du corps sonore; une corde tendue, mise en vibration, plus elle est grave, plus elle déclare distinctement les intonations respectives à ses fractions aliquotes. En touchant seule la dernière touche d'un piano de six octaves, on entend presque plus sa tierce majeure à l'aigu que le son générateur; mais à mesure que l'on parcourt le clavier, on s'aperçoit que plus on avance

vers le milieu, plus le son générateur sort dégagé de toute autre intonation. J'entendais des sons harmoniques que l'on appelle en Espagne *flûtés*. J'entendais bien une autre qualité de son que ceux non flûtés, mais ces sons ne se prolongeant nullement, et sortant toujours accompagnés du bruit produit par la violence que le doigt fait à la corde qui s'oppose à son passage, je ne concevais point quel rapport il pouvait y avoir entre ce bruit et le son d'une flûte; ils me faisaient plutôt l'effet du marimbe des Indiens (1). J'observais aussi qu'on ne les produisait jamais que sur la septième touche, sur la cinquième, mais très rarement, et très fréquemment sur la douzième; que sur cette dernière le son en était plus agréable et un peu plus prolongé que sur les deux autres, et que toujours le dernier son qu'ils produisaient était le plus clair. Je fis des réflexions là-dessus et j'en trouvai la cause. Je sais qu'une corde tendue me donne un son déterminé. Si j'y mets un chevalet mobile, d'abord à la moitié de la longueur totale, la corde produira l'octave en dessus du son primitif dans chacune de ses moitiés; si je le place au quart de sa longueur, ce quart me produira la double octave, et les trois quarts de l'autre côté me donneront la quarte du son primitif; si je le place au tiers, ce tiers me donne la double quinte, et les deux tiers de l'autre côté la quinte simple : je déduis de cette théorie que la partie de la corde qui me donne le son harmonique n'est point celle que j'attaque avec la main droite, mais celle qui est entre ma main gauche et le sillet; que c'est par cette raison que les sons montent à mesure que je raccourcis cette distance, et que les vibrations devant cesser plus tôt en raison de la diminution de longueur, plus ma main gauche se rapprochait du sillet, moins les sons étaient purs et prolongés. Je voyais que le même doigt de la main gauche qui avait déterminé la partie aliquote de la corde était un obstacle à la vibration, et que l'intonation une fois déterminée, si la corde était immédiatement abandonnée, elle ne produirait

(1) Des morceaux de bois très compacte et d'une différence progressive de longueur. Un cordon de chaque côté en tient les bouts et les maintient parallèles. C'est une échelle dont le cordon qui attache le haut est assez long pour que celui qui en joue puisse passer sa tête dedans. Ainsi suspendu au cou, il prend l'autre extrémité avec la main gauche en l'avancant pour que les morceaux de bois soient suspendus en l'air; il a à sa main droite une baguette flexible avec une boule solide au bout qui lui sert à frapper les bois, qui produisent différentes intonations.

point dans sa vibration le son générateur, mais elle prolongerait celui que la partie aliquote aurait produit. Les guitaristes retirant le doigt de dessus les cordes immédiatement après le dernier son, celui-ci était le seul qui, sans qu'ils le fissent exprès, éprouvait le résultat du procédé indiqué; et mon observation me fit établir comme règle, 1° de ne point presser trop légèrement la corde au point déterminé, mais d'une manière qui me la fit bien sentir sous mon doigt; 2° que l'acte de l'attaquer avec le doigt de la main droite devait être immédiatement suivi de celui de la laisser vibrer en liberté en levant celui de la main gauche; 3° qu'à mesure que les sons à produire exigeraient une position plus rapprochée du sillet, l'acte d'attaquer la corde devait être plus violent, et la pression du doigt de la main gauche plus forte, sans obliger cependant la corde de se rapprocher de la touche.

Après avoir acquis l'habitude de produire les sons d'une manière agréable, je regrettais qu'il n'y en eût pas pour tous les tons. J'entendis parler d'un procédé par lequel on pouvait les produire, mais dès que j'en eus connaissance, je m'aperçus que l'invention ne pouvait guère prospérer; elle se réduisait à faire déterminer la moitié de chaque longueur, entre le point qui devait produire le son et le chevalet, par un doigt de la même main qui attaque la corde, pendant que l'autre main est employée à doigter les intonations dont les sons harmoniques produisent l'octave. Outre la double tâche qui m'était imposée en m'obligeant de mesurer des distances bien exactes pour les deux mains, j'y trouvai l'inconvénient (pour moi) d'être forcé d'employer toute la main droite pour attaquer une seule note, et que chacune de celles que je voulais produire, non seulement me coûtait un mouvement du poignet, mais de tout le bras, et que, n'ayant pas un point d'appui, il m'était presque impossible de diriger avec assurance le doigt pour déterminer exactement la moitié de chaque distance. J'en attribuai d'abord la cause au défaut d'habitude, mais quelque temps après je priai celui qui m'avait communiqué cette découverte, dont il disait se servir avec avantage, de me jouer quelques passages par ce moyen. Je m'aperçus qu'il éprouvait les mêmes difficultés que moi, qu'il jouait très lentement, et que la corde pressée terminant ses vibrations plus tôt que la corde à vide, les sons harmoniques produits par ce procédé devaient être moins sonores. Cela me contrariait, car je désirais

beaucoup pouvoir produire tous les sons. J'imaginai d'employer le même procédé que sur le violon, en déterminant la note avec le premier doigt, et en faisant avec le petit, quatre touches plus loin, ce que je faisais avec un autre sur la quatrième pour produire la double octave. Ce moyen me souriait un peu plus, mais j'y trouvais toujours l'inconvénient d'être obligé de raccourcir l'écart des deux doigts à mesure que ma main approchait du corps de l'instrument; et quand même je fusse parvenu à acquérir l'habitude du raccourcissement progressif, je me trouverais toujours sans assurance lorsque la mélodie marcherait tout autrement que par degrés progressifs. Ce fut alors que je me fis cette question : Est-ce que dans la vibration du corps sonore on ne trouve pas toutes les intonations de la gamme diatonique?... Pourquoi ne tâcherais-je pas d'interroger la nature, en déterminant sur une corde grave toutes les parties aliquotes et même les aliquantes de sa longueur?... J'en fis l'essai, et je trouvai que la quatrième corde, par exemple, me donnait ces intonations :

A la douzième touche. . . . .	La 8°. . . . .	re.
A la neuvième. . . . .	La 1 <sup>re</sup> ou 3 <sup>e</sup> majeure.. . . .	fa dièse.
A la septième. . . . .	La double 5°. . . . .	la.
A la cinquième. . . . .	Double 8°. . . . .	re.
A la quatrième. . . . .	Double 3 <sup>e</sup> majeure. . . . .	fa dièse.
Un peu au-dessous de la troisième. . . . .	Triple 5°. . . . .	la.
Un peu plus au-dessous de la même. . . . .	Triple 7 <sup>e</sup> mineure. . . . .	ut.
Au-dessous de la deuxième. . . . .	Triple 8°. . . . .	re.
Sur la deuxième. . . . .	Triple 9°. . . . .	mi.

Toutes ces intonations ne sont point également distinctes sur toutes les cordes; leur clarté est en raison directe de leur plus ou moins de gravité. Mais puisque chaque corde me produit les mêmes résultats qu'aux intonations, je puis trouver dans l'une quelque intonation qui me manquerait dans l'autre. Je me formai le tableau représenté par l'exemple soixante-quinzième (*Pl. XXVIII*), et je vis de combien de sons harmoniques je pouvais disposer par le moyen ordinaire (1). Comme il y

(1) On ne doit point perdre de vue que la guitare étant montée à une octave au-dessous de la musique écrite en clef de *sol*, les sons harmoniques résultent exactement à la hauteur que je les écris. (*Voy. Pl. XXIX.*)

en a qui sont presque inappréciables, je les ai retranchés autant que possible dans mes compositions, et voyant qu'il m'était impossible de les exécuter avec vitesse, dans un trait de mélodie, sans que mon jeu eût, d'une manière trop marquée, le cachet de la difficulté, j'ai porté mes vues vers les combinaisons d'harmonie. Dès que je joue dans un ton immédiat à celui de la sixième corde, je la monte ou je la descends à la tonique, alors les sons harmoniques, conservant leurs rapports avec le son générateur, doivent déférer à l'égard de ceux des autres cordes, et je trouve en *ré* et en *fa* les intonations indiquées dans les exemples soixante-seizième et soixante-dix-septième : ayant plusieurs endroits où je puis trouver une même intonation, je profite de ce moyen pour jouer en sons harmoniques à deux parties, et même à trois. Il serait inutile d'indiquer le doigté, puisque je n'écris jamais le son qui doit résulter, mais la corde que j'attaque, et le numéro qui indique la touche sur laquelle je la presse. Le lecteur verra, dans une de mes vingt-quatre études, qu'en suivant la numération il produira les trois parties. Je vais cependant lui en offrir une autre dans l'exemple soixante-dix-huitième (*Pl. XXX*), pour le cas où il n'aurait pas mes études sous les yeux.

Quelquefois je profite aussi du procédé du violon dont j'ai parlé, mais très rarement, et avec de grandes précautions. Dans une de mes variations sur le thème de Pâesiello, *Nel cor piu non mi sento*, je termine les deux reprises par les deux sixtes en sons harmoniques, exemple soixante-dix-neuvième; on voit que, pour la dernière, je fixe le premier doigt sur la cinquième corde à la troisième touche pour bien déterminer l'*ut*; la touche devient le sillet, et si, à cinq touches, je devais produire la double octave de la corde à vide *la*, je produirais, à l'octave (devenue quinte), la double octave d'*ut*; je produis avec le second doigt la double octave de *mi*, sur la cinquième touche avec la sixième corde, et les deux notes réussissent très distinctement; mais aussi cette variation est plus lente que les autres. Je ne dis pas qu'avec beaucoup d'exercice on ne puisse parvenir, par les moyens indiqués, à jouer en sons harmoniques avec plus de vitesse que moi; en ce cas, je me féliciterai toujours d'être surpassé, car ce sera une preuve de l'utilité de mes recherches.

---

### Accompagnements.

Je ne puis m'expliquer sur cet article de la même manière que j'ai raisonné pour moi-même, attendu que j'ai promis de n'employer que des termes qui soient à la portée de tous les lecteurs. L'harmonie et le contre-point ont été mes guides, mais je dois fuir tout ce qui m'assimilerait à ceux qui préfèrent ne pas manquer une occasion d'employer des mots techniques (quand même il y en aurait d'autres moins mystérieux), à se rendre intelligibles.

Tout accompagnement suppose d'abord une basse et au moins deux parties d'harmonie; il représente donc trois instrumens au moins; par conséquent, les différentes intonations des notes qui composent ce qui est généralement appelé batterie ne doivent pas être considérées comme l'expression du jeu d'un seul. Pour que je puisse donner à l'accompagnement l'expression de ce qu'il représente, je dois me rendre compte de l'objet que je veux représenter. La basse me frappe les commencemens des parties aliquotes de la mesure, ce qui est l'accent musical; mais ces accens sont plus ou moins nombreux, selon que la musique est composée. Par exemple, dans un air à quatre temps, dont tous seraient marqués par la basse, et dont les notes des parties d'harmonie étant de la même valeur, frapperaient ensemble, je dois considérer seulement deux notes accentuées, celles désignées par les numéros impairs; de manière que la première et la troisième le seraient, et la deuxième et la quatrième seraient les temps faibles; même dès que j'aurais deux accens à marquer dans la mesure, le second doit être moins marqué que le premier. En général on peut établir qu'une basse a la moitié moins d'accens que de notes, et que toute note qui occuperait dans la mesure la place désignée par un numéro pair, quand même elle serait un accent par rapport aux parties d'harmonie, ne le serait pas comme basse. Par cela seul, je pris un grand soin à m'habituer à attaquer la basse comme je l'exige dans un orchestre qui accompagne, et à donner aux parties d'harmonie le même degré de force que

j'exigerais des violons, et non pas davantage; c'est-à-dire que la basse soit toujours plus marquée, et que l'on entende les parties qui lui succèdent de manière à reconnaître qu'elles en sont dépendantes, de même que la résonnance est moins forte que le son qui la produit. Ceci ne se rapporte qu'à la manière de jouer un accompagnement. Je voudrais bien expliquer comment j'ai raisonné pour faire des accompagnemens; mais outre qu'il me serait impossible, sans me servir des termes dont je dois éviter l'emploi, ceci appartient plutôt au traité que je me propose de publier : *De l'Harmonie appliquée à la Guitare*. J'indiquerai cependant tout ce que la simple connaissance des tierces et des sixtes pourra rendre intelligible.

Un accompagnement de piano-forté, s'il est bien fait, doit être construit comme un quatuor ou un trio dans l'orchestre; or, en prenant cet accompagnement pour modèle, je puis régler là-dessus celui de la guitare. Les comparaisons sont d'une grande ressource pour la compréhension, et je prierai le lecteur de m'en permettre une pour prouver que si la guitare ne fait pas les mêmes notes que l'orchestre, ni en quantité ni en hauteur, l'accompagnement n'en sera pas moins le même. Si l'on fait un portrait de grandeur naturelle, on y trouvera tous les plus petits détails que l'on voit dans l'original, et l'on appelle ce tableau portrait original; voici l'orchestre : que l'on fasse une copie de ce portrait dont les dimensions soient seulement le tiers du premier, une grande partie des petits détails sera supprimée; d'autres, qui dans la grandeur totale étaient développés, seront représentés peut-être par un seul point; les proportions relatives des traits seront toujours les mêmes, et malgré que chacun aura moins de coups de pinceau, on verra le même objet; voici le piano-forté : si de cette copie on en fait encore une autre réduite au tiers, on sera obligé de faire bien plus de suppressions; un petit cercle de l'original pourrait être représenté par un point, et cependant produire l'effet du petit cercle; de sorte que les moyens de saisir la ressemblance étant moins nombreux en détail, elle serait parfaite si les traits conservaient les mêmes proportions relatives; et voici la guitare. Cette vérité établie, je vais transmettre l'accompagnement d'un chant de Mozart, réduit d'abord au piano d'une manière à rendre l'intention de l'auteur, d'après son accompagnement d'orchestre (exemple quatre-vingts, *Pl. XXXI*). Je vois que

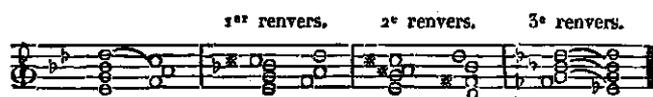
jusqu'au premier temps de la quatrième mesure, la main gauche me joue la basse telle qu'elle est dans la partition d'orchestre, et la droite me frappe les temps non accentués, ainsi qu'ils sont écrits dans la partition pour les violons et l'alto; mais dans le reste de la quatrième mesure, je vois trois tierces descendantes à la main droite, et une note tenue, tandis que la main gauche, outre qu'elle soutient la basse qui a frappé la mesure, fait trois tierces en mouvement contraire à celles de la main droite: tout cet ensemble est fait dans l'orchestre par des instrumens à vent; ensuite le même jeu alternatif recommence, et il continue jusqu'à la huitième mesure, où il y a encore une autre phrase d'instrumens à vent. Mon premier soin, en le transmettant à la guitare, est d'employer des figures de la même valeur, pour conserver l'identité du mouvement; ensuite, de voir quelles sont les tierces ou les sixtes qui se trouvent dans les accords, pour les prendre pour bases de mon doigté. Si je me trouve comme, par exemple dans le dernier accord de la seconde mesure, dont la tierce mineure *fa dièse, la*, devant être doigtée  $\frac{1}{4}$  à cause du *ré dièse*, qui doit être fait par le second doigt, ne peut être accompagnée du *si*, qui se trouve entre cette tierce et la basse, sans employer le second et le quatrième doigts pour la tierce, le premier pour le *si* à la troisième corde, et le troisième pour le *ré dièse*, à la troisième, cette position n'étant pas aisée, j'examine si je puis supprimer une des trois notes sans détruire l'effet; et je trouve que la voix prolongeant le *si* jusqu'à coïncidence avec la basse de l'accord en question, je remplis le tout en répondant seulement avec deux notes. La fin de la troisième mesure est un accord dont le *si* qui le précède est la basse; j'y vois la tierce *fa dièse, la*, et son inférieure *ré dièse, fa dièse*; je doigte cette dernière  $\frac{1}{4}$ , et pour l'autre je considère *la, fa dièse*, au lieu de *fa dièse, la*, qui est son renversement; cette sixte étant mineure, doit se trouver sur une même case, et puisque *fa dièse* est fait à la seconde avec le premier doigt, je n'ai qu'à barrer, et il me produira non seulement le *la*, mais encore le *si* de la basse qui doit frapper avant. Dans la quatrième mesure, je vois six parties; ne pouvant les faire toutes, je dois me rendre compte de celles qui constituent l'essentiel de la phrase; si je fais exactement les trois tierces descendantes, la guitare ne me permet point de faire les trois autres en mouvement con-

traire; les supprimer, c'est ôter le coloris qui résulte de ce rapprochement; je fais donc les trois inférieures que je doigte  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{3}{3}$ ; je fais seulement la partie plus haute de trois tierces descendantes, et comme je ne puis soutenir le *mi* à l'aigu, je laisse entendre la chanterelle à vide après chacune des trois notes: la résonnance du *mi*, que j'ai attaqué au commencement de la mesure, faisant partie de l'accord auquel chacune des trois tierces appartient, augmente leur vibration et en lie les sons; par conséquent je dois les attaquer doucement, mais avec assurance, pour que le résultat me produise l'effet des instrumens que le piano doit représenter.

Le lecteur peut concevoir, d'après la manière dont il m'a fallu raisonner pour ce petit fragment, si j'avais ou non raison d'être étonné quand j'entendais quelqu'un me dire: *Je ne joue que pour m'accompagner*. Si l'on joue des accompagnemens déjà faits, cela suppose une connaissance théorique de l'instrument envisagé comme instrument d'harmonie; si on les fait soi-même, cela suppose bien plus encore, quand même l'accompagnement ne contiendrait que des accords plaqués, si la basse était correcte: aussi je me garderais bien de promettre qu'avec quelques notions superficielles du catéchisme harmonique, je donnerais le moyen de *composer facilement* de bons accompagnemens à tous les airs imaginables: je ne pourrais nullement tenir parole. L'air de Mozart *Voi che sapete che cos'è amor* m'obligerait d'entrer dans des explications plus longues et plus profondes que celles dont je me sers pour l'analyse de l'exemple quatre-vingt-quatrième; car cette analyse ne se rapporte qu'au doigté, au lieu que celui de l'autre accompagnement devrait se rapporter à sa formation, à sa marche, aux raisons d'envisager tel accord plutôt de telle manière que de telle autre, et à la manière de substituer *adroitement* un renversement à un accord, ou *vice versa*. La formule des accords sur les notes de la gamme serait insuffisante pour accompagner raisonnablement le chant des quatre vers:

Ricercò un bene  
Fuori di me,  
Non so chi il tiene;  
Non so dov' è.

et cependant il serait absurde de dire que les transitions que l'auteur emploie pour exprimer l'inquiétude et l'agitation du cœur de *Chérubino* sont des déviations des règles fondamentales; elles prouvent, au contraire, que personne ne les a observées plus constamment que Mozart : mais il en connaissait toutes les conséquences, il possédait pour ainsi dire toutes les ressources et tous les tours oratoires du langage musical; et pour pouvoir bien le traduire, il faut au moins savoir bien le lire, ce qui supposerait déjà plus de connaissances que je n'en pourrais faire acquérir dans une vingtaine de pages de texte et six (ou peut-être dix) d'exemples. Il faut bien posséder une langue pour en saisir tous les doubles et triples sens; l'accord de septième diminuée (1), avec ses renversements, n'est autre chose en musique qu'une source de calembourgs; en voici la preuve :



Les mêmes intonations peuvent être considérées sous différens rapports. Si je suis en *fa*, et qu'au lieu de donner à l'accord de septième diminuée sa résolution dans le ton, je la considère comme son premier renversement; je suis en *ré* mineur; si je l'envisage comme le second, je suis en *si* mineur; et si je le prends dans le sens de son troisième, je suis en *la bémol* majeur ou mineur. L'accord de septième de dominante et celui de sixte augmentée sont aussi des synonymes, et ce n'est que leurs résolutions qui déterminent leur véritable acception.

On me disait que j'étais trop exigeant en fait d'accompagnemens, mais on ne remarquait pas que je ne le suis que pour les airs qui ont été composés pour être accompagnés par l'orchestre ou par le piano forté; et que même, si

(1) Ce n'est point m'oublier que d'entrer dans des explications relatives à l'harmonie. Je ne m'en sers que pour prouver que si je ne donne point de règles là-dessus, c'est parceque leur connaissance en suppose d'autres bien plus profondes, et que mes faibles lumières ne me fournissent pas le moyen de bien les développer en peu de pages; en l'essayant je m'exposerais à ce que le lecteur, n'ayant rien appris d'après mon explication, finit par croire que moi-même j'ignore ce que je prétends enseigner.

les accompagnemens étaient simples, je ne m'avisais jamais de les compliquer en augmentant le nombre des notes ni en les harmonisant d'une manière plus recherchée que l'auteur ne l'avait fait. L'air de la Molinara, *Nel cor più non mi sento*, est de la plus grande simplicité dans l'accompagnement, aussi je ne saurais en faire d'autre que celui de l'exemple quatre-vingt-unième, *Pl. XXXII*; mais comment simplifier les accords qui se succèdent dans la belle romance de Chérubini, de l'opéra les *Deux Journées*, sans supprimer une grande partie de son mérite? Le chant est simple, touchant et parfaitement en situation; l'orchestre n'a point une grande complication de notes, mais le tissu en est très beau; et il faut des connaissances et du tact pour savoir quelles sont celles que l'on peut supprimer avec moins de désavantage pour l'effet(1). J'ai été toujours d'opinion que d'arranger tel morceau que l'on voudra pour un instrument qui ne peut le rendre proportionnellement, c'est plutôt le déranger; et qu'au lieu de dire *arrangé pour tel instrument*, on devrait dire *sacrifié* à tel instrument. Je joue la fugue à double sujet en *si* bémol de l'oratorio de Haydn, *la Création*; mais je n'oserais jamais entreprendre celle de Mozart dans l'ouverture des *Mystères d'Isis*, ni la mienne dans celle du ballet d'*Hercule et Omphale*, parceque la guitare ne se prêtant nullement à la nature des sujets ni à les traiter en double contrepoint renversé, je ne pourrais présenter qu'un squelette.

Si un air est composé pour être accompagné par la guitare, je suis le plus grand partisan de la simplicité dans l'accompagnement, parceque tout l'effet, en ce cas, doit dépendre du chant, et que l'accompagnement n'a d'autre but que de marquer la mesure et d'indiquer l'harmonie exigée par la basse(2). Mais dès qu'il s'agit d'accompagner un air qui a été écrit pour l'orchestre, ou je tâche de le disposer comme le lecteur verra dans le fragment de l'oratorio de Haydn, *la Création* (exemple quatre-vingt-quatrième, *Pl. XXXV* et suivantes), ou j'y renonce: c'est ce morceau de musique dont j'analyserai tout ce qui regarde la guitare, ainsi que je l'ai promis à la page 43, note 1.

(1) Voyez l'exemple quatre-vingt-deuxième, *Pl. XXXIII*.

(2) Voyez ma petite ariette exemple quatre-vingt-troisième, *Pl. XXXIV*.

---

Analyse de l'Accompagnement du Fragment de l'Oratorio de Haydn  
(la Création).

Le début de la ritournelle est une phrase sans accompagnement, dont les trois premières notes marchent par tierces descendantes, la première est mineure et la seconde majeure; je doigte la 2<sup>e</sup>  $\frac{1}{2}$ , et mon petit doigt se trouve à même de faire la note supérieure de la première: le *mi* que la chanterelle me produit à vide me donne la facilité de prendre avec le premier doigt l'*ut dièse* sur la 2<sup>e</sup> corde, et après avoir fait le *mi* qui suit avec la chanterelle, je me trouve déjà préparé pour commencer la 2<sup>e</sup> mesure; j'allonge le petit doigt sur la chanterelle, qui me produit *la*, je barre toutes les cordes avec le premier sur la touche où il se trouve, et dans cette position le *ré* dièse se trouve à la portée du 3<sup>e</sup> doigt, que je glisse pour faire le *mi* dont la tierce majeure *sol dièse* exige le second, que je glisse encore pour faire le *si* lié; je prends le *ré* avec le quatrième doigt, et je me trouve déjà avec une des notes qui commencent la 3<sup>e</sup> mesure; parmi les trois autres qui commencent le premier accord, il y en a deux que la 5<sup>e</sup> et la 2<sup>e</sup> corde me produisent à vide, le *la* de la basse et le *si*, je n'ai donc qu'à faire le *sol dièse* sur la quatrième corde avec le 1<sup>er</sup> doigt, et en glissant le petit doigt d'une case, pour passer de *ré* à *ut dièse*, je laisse tomber le second à la case immédiate où je tiens le premier pour produire le *la* sur la même corde; pour les trois dernières notes de cette mesure et la première de la mesure suivante, quoiqu'elles n'aient aucun accompagnement, c'est encore l'harmonie qui dirige mon doigté: je dispose ma main pour la tierce mineure *sol dièse mi dièse*, que je dois doigter  $\frac{1}{3}$ ; les notes qui précèdent chacune de ces deux, et qui n'en sont qu'à la distance d'un demi-ton, me deviennent très aisées avec le second et le quatrième doigt. Dans les trois accords suivans et dans les deux qui commencent l'autre mesure je vois une sixte

majeure à chacun , et ces sixtes sont alternativement à un demi-ton l'une de l'autre ; s'il n'y avait point de basse à faire, ou qu'elle se trouvât sur les cordes à vide , je devrais les doigter  $\frac{4}{3}, \frac{2}{3}, \frac{2}{3}, \frac{2}{3}$ , mais les notes de la basse devant être faites par des cordes pressées , et les sixtes appartenant aux 3<sup>me</sup> et 1<sup>re</sup> cordes, qui à vide sont en sixte majeure, le premier doigt en les barrant produira toujours des sixtes de la même espèce ; je fais donc la sixte *la, fa dièse* avec le premier doigt, la basse, dont le *la* est tierce mineure, doit nécessairement être fait par le troisième doigt. Le premier doigt, qui, en prenant trois cordes, me tient toujours la troisième et la chanterelle en sixte majeure , n'a qu'à glisser un demi-ton pour faire *sol dièse* et *mi dièse*, qui forment la sixte de l'accord suivant, et le 4<sup>me</sup> doigt se trouve à même de faire la basse *ut dièse* ; je barre toutes les cordes pour le dernier accord, quoiqu'il ne m'en faille que trois à la seconde case , parceque non seulement mon premier doigt se trouve déjà à la place convenable pour l'autre moitié de la mesure , mais encore parcequ'il a déjà pris l'attitude nécessaire pour presser la cinquième et la troisième corde sur la même case, pour produire *si* et *la* ; alors mon troisième doigt fait le *ré dièse*, et le second et le quatrième me restent disponibles pour le mouvement de la partie intermédiaire. Les notes qui composent les trois quarts de la mesure suivante sont celles qui composent l'accord de *mi* majeur : la plus haute est à vide : *sol dièse* est la tierce majeure de *mi*, que je devrais doigter  $\frac{2}{3}$  ; mais comme il est aussi la sixte mineure de *si*, j'emploie le doigté  $\frac{2}{3}$  pour cette sixte, et je fais *mi* avec le troisième doigt, qui y tombe naturellement. L'accord ainsi disposé, j'allonge le petit doigt quand j'ai besoin du *sol dièse* à la sixième corde, et je le lève pour le *mi*. Les deux notes qui font le dernier quart de la mesure et les deux qui commencent les suivantes sont toutes à une tierce de distance l'une de l'autre ; la dernière de ces quatre appartenant à une corde à vide , j'examine quels sont les deux intervalles de tierce renfermés par les trois premières notes, et je vois que ce sont des intervalles de tierce mineure. Mes quatre doigts en renferment un ; or je n'ai qu'à prendre *ré* avec le quatrième doigt, et le premier doit naturellement se trouver sur *si* ; je n'ai donc qu'à compléter le doigté de tierce mineure, c'est-à-dire à poser le troisième doigt sur la seconde corde, deux cases

plus avancé que celle où je tiens la première et je dois produire, *ré dièse*. Comme à la fin de la mesure je dois me trouver à même de reprendre *ré* pour recommencer la phrase, au lieu de faire *ré, si, sol dièse* en haut du manche, je prends *ré* à la septième case sur la troisième corde, avec le second doigt; je trouve le *si* sur la seconde à vide, et *sol* à la sixième case sur la quatrième corde. Pendant le *mi*, que je fais avec la chanterelle à vide, ma main a le temps de se transporter de la sixième à la dixième case pour prendre avec le petit doigt la note *ré*, qui recommence la phrase deux fois de suite. Le *sol dièse* qui commence la seconde moitié de la dixième mesure et qui en a toute la durée, je le fais avec le premier doigt; je tourne ma main sur lui et je courbe un peu plus qu'à l'ordinaire le second doigt, qui me fait sur la chanterelle *fa dièse*, pour attendre en position que le doigt qui a fait l'apogiature *sol dièse* le fasse résonner. Pour le commencement de la onzième mesure, je vois une sixte mineure *ut dièse, la*; je lui donne son doigté  $\frac{1}{2}$ , en glissant auparavant le premier doigt d'une case, puisqu'il se trouvait en *sol dièse*, et qu'il doit faire *la*. La chanterelle à vide, et ensuite son *la* produit avec le quatrième doigt, me mettront à même de n'avoir qu'à suivre l'ordre des intervalles de la gamme diatonique majeure pour doigter la seconde moitié. Dans la douzième mesure je vois quatre notes successives, dont les trois premières appartiennent aux trois cordes immédiates pressées à la seconde case; je les presse avec les second, troisième et quatrième, pour me réserver le premier doigt pour *sol dièse*, dont j'ai besoin après le soupir qui commence la seconde moitié de cette mesure. La mesure suivante commence par deux notes que je pourrais faire en barrant, ce qui me préparerait pour l'accord suivant; mais comme je tâche d'économiser les efforts autant que possible, j'allonge le premier doigt à *fa dièse*, en courbant le second pour faire le *la* à la même case, et ensuite je doigte la tierce mineure *fa, la*  $\frac{1}{3}$ , ce qui place mon second doigt à même de faire le *ré*. Au lieu de quitter cette position, je conserve le second et le troisième doigt à leur place; le premier, qui ne tenait que *la*, prend quatre cordes à la même case où il se trouve, et en faisant le *la* supérieur avec le quatrième doigt sur la chanterelle, j'ai sous mes doigts non seulement les deux dernières notes de cette mesure, mais aussi la main disposée pour toute la me-

sure suivante. Dans l'autre il n'y a qu'une seule partie à doigter, excepté au dernier quart. Je doigte cette partie selon la disposition de la gamme diatonique en glissant le second doigt de *ré* à *mi* et le premier de *sol dièse* à *la*, pour pouvoir faire avec le second le *ré dièse* de la basse. Je pourrais expliquer encore cette phrase par l'harmonie; mais j'ai promis de n'employer aucun terme qui appartienne à cette science, si ce n'est les tierces et les sixtes qui sont les clefs de tout mon doigté. Dans celle qui suit, je glisse le petit doigt jusqu'à *ut dièse*, et les deux notes *mi* et *ut dièse* étant à la distance d'une sixte majeure, que je doigterais à la même case, et par conséquent  $\frac{4}{3}$ , si je devais les faire avec la quatrième et la seconde corde : mais comme, tenant le quatrième doigt sur la chanterelle en bas du manche, je dois chercher *mi* et *ut dièse* sur la cinquième et la troisième corde, et ces deux cordes renfermant à vide un demiton de plus que la quatrième et la seconde, et que la troisième et la chanterelle, je dois employer pour une sixte majeure le doigté que j'emploierais sur les autres pour une sixte mineure, et je doigte  $\frac{1}{2}$  la première moitié de cette mesure : je vois une sixte majeure *ré, si*, qui commence l'autre moitié; mais le *si* étant précédé de la petite note *ut dièse*, et faisant place à *la dièse* pour revenir encore, je ne doigte pas la sixte  $\frac{4}{3}$ , mais  $\frac{3}{2}$ , pour me ménager le premier et le troisième doigt pour les autres deux notes. Je glisse le troisième doigt sur la chanterelle pour faire *mi* à la douzième case, et je remonte pour prendre la sixte mineure *ut dièse, la*, qui commence la dernière mesure de la ritournelle et qui me tient à même de faire les deux tierces qui suivent.

Dès que le chant commence, l'accompagnement est à peu près comme la ritournelle jusqu'au dernier quart de la septième mesure (*Pl. XXXVI*), dont je ne considère les six doubles croches que comme l'exposition en détail des parties qui forment l'accord qui fait le point d'orgue. Cet accord me présente deux tierces mineures *si, ré*, et *sol dièse, si*; au-dessous il y a deux *mi* l'un à l'octave de l'autre. Les deux tierces m'emploient quatre cordes, il ne m'en reste que deux pour les deux *mi*, ce qui m'indique que le plus haut ne peut être fait que par la cinquième corde; je le prends avec le premier doigt, à la septième case, où je trouve en barrant *ré* et *si*, qui forment une sixte majeure; il me manque *si, sol dièse*, qui en forment une autre: si je ne devais point

terminer par *ré* je doigterais cette sixte  $\frac{4}{3}$ ; mais ayant besoin du quatrième doigt pour *re*, je doigte la sixte *si*, *sol dièse*  $\frac{3}{2}$ .

Le doigté des trois dernières notes de la mesure s'explique de lui-même ainsi que celui de la première de la mesure suivante. J'emploie le quatrième doigt sur *sol* pour me préparer au doigté de la sixte mineure *la*, *fa*,  $\frac{1}{2}$ ; le troisième doigt se trouve naturellement sur la note basse *fa*, je le passe à la cinquième corde pour faire *ut*, seule note qui ne soit pas à vide dans le dernier accord. Cette alternative se continue dans la mesure suivante; mais au lieu de repasser le troisième doigt d'*ut* à *fa*, je reste sur *ut*, et je fais *fa* avec le quatrième. Le premier accord de la mesure qui suit contient une sixte majeure *fa dièse*, *ré dièse*, que je doigterais  $\frac{4}{3}$  si *ut naturel* ne se trouvait entre les deux notes; mais comme je dois le faire avec le troisième doigt, je doigte la sixte  $\frac{2}{1}$ . Le second accord contient une sixte mineure *sol dièse*, *mi*, et une tierce majeure *si*, *ré*, les sixtes appartenant à la sixième et quatrième corde, qui, vide, sont en septième, ne peuvent avoir le même doigté que celles des cordes qui sont accordées en sixte majeure, je doigte donc cette sixte  $\frac{3}{2}$ , et je doigte la tierce  $\frac{2}{1}$ .

Le *mi* que je tiens avec le premier doigt me sert à presser les deux cordes immédiates pour faire à la même case *la* et *ut dièse*; je quitte cette position pour profiter de la chanterelle à vide pour le *mi*; et comme les trois notes suivantes montent par tierces, je doigte la première  $\frac{1}{2}$  parcequ'elle est majeure, et le petit doigt se trouvant déjà préparé pour le *mi*, tierce mineure d'*ut dièse*, j'ai tout ce que cette mesure contient. Je ne vois que deux accords dans la suivante; le premier contient la sixte majeure *ré*, *si*. Je devrais la doigter  $\frac{3}{4}$  si la note intermédiaire *fa dièse* ne s'y trouvait: cette note est la tierce majeure de *ré*, de manière que ces trois notes conservant le même rapport que les cordes à vide troisième, seconde, et chanterelle, elles doivent se trouver à la même case. Je les prendrais avec le premier doigt si je devais ensuite faire des notes plus hautes; mais l'accord suivant étant disposé plus bas, je les doigte  $\frac{4}{2}$ , et je réserve le premier doigt pour prendre la sixte majeure *si*, *sol dièse* de l'accord suivant, auquel j'ajoute *mi* avec le second doigt sur la seconde corde, et il se trouve  $\frac{1}{2}$  pour le doigté de la tierce majeure *mi*, *sol dièse*: le quatrième doigt fait sur la cinquième corde le *mi* de la basse. La mesure qui suit commence par une sixte mineure que

je doigte  $\frac{1}{2}$ . Devant finir la mesure par la même sixte, et n'ayant avant d'autre changement que la sixte majeure *mi*, *ut dièse*, ce *mi* se trouvant à une tierce mineure de l'autre *ut dièse* que je tiens avec le second doigt, je prends avec le premier doigt *mi* et *la* à la même case sur la seconde et la chanterelle, et au lieu de déplacer toute la main pour doigter cette sixte  $\frac{2}{3}$ , j'allonge le petit doigt jusqu'à *ut dièse*, je la doigte  $\frac{1}{2}$ , et je n'ai qu'à lever le petit doigt pour reproduire *ut dièse la* $\frac{1}{2}$ ; je fais avec le doigté  $\frac{2}{3}$  sur la troisième corde et la seconde, la tierce *ré*, *fa dièse* qui commence l'autre mesure, et je fais sur la quatrième et la seconde corde la sixte qui se trouve dans le second accord, dont le premier doigt fait aisément la basse sur la cinquième à la septième case. Par ce doigté je me trouve à la place convenable pour doigter la sixte mineure qui commence la mesure suivante, en prenant le *la* sur la chanterelle, je presse aussi la seconde corde, qui me produit le *mi*; un écart du petit doigt me fait la première des trois notes qui finissent la partie supérieure de cette mesure; et le lecteur doit voir que la tierce faite par le second et le premier doigt est le fond de cette position. Je commence l'autre mesure en glissant le premier doigt de *la* à *sol dièse*: mais je ne fais point glisser la main qu'il me faut garder en position pour faire la sixte majeure *ré*, *si*  $\frac{2}{3}$ , dont le troisième doigt doit être placé dès le commencement pour frapper, accompagné du *si* à vide. Ce n'est qu'au *si* de la partie supérieure que je quitte cette position pour le prendre sur la seconde corde à la douzième case, et me trouver à même de faire toute la phrase près du *mi* qui commence la mesure suivante: descendant par tierces, et la première étant mineure, le doigté  $\frac{1}{4}$  la fera sans déplacer la main, ainsi que le *la* sur la seconde corde avec le second doigt; le troisième tombe naturellement sur la quatrième corde à la onzième case, et je doigte avec le second la sixte mineure *ut dièse*, *la*. La partie supérieure des quatre mesures suivantes se dirigeant graduellement vers *mi* sur la chanterelle à la douzième case, j'évite le haut du manche pour me trouver moins éloigné du but, et la numération indiquera au lecteur le moyen que je prends toujours à l'aide du doigté des tierces et des sixtes.

En analysant toutes les phrases de cet accompagnement, je serais obligé de trop me répéter, et je fatiguerais en vain l'attention du lecteur. Ce que j'ai écrit jusqu'ici doit lui prouver que la connaissance et l'exercice des tierces et

des sixtes font le secret de tout mon jeu; et j'expliquerais seulement quelques endroits.

La seconde mesure de la *Pl. XXXIX* n'est autre chose qu'un accord (en détail pour la main droite), dont la position est fondée sur la sixte mineure  $\sharp$  *sol, mi bémol*, qui place le premier doigt où il barre cinq cordes, parmi lesquelles se trouvent *ut* et *sol*; le petit doigt presse la troisième corde à côté de la quatrième, et me produit l'*ut* qui se trouve entre *sol* et *mi*. Par ce moyen j'évite des mouvemens à la main gauche, et les notes ont plus de résonnance: c'est par cette raison que je doigte la mesure suivante selon que les numéros l'indiquent.

Dans la cinquième mesure de la *Pl. XL*, dès que les demi-tons descendans m'ont fait employer le premier doigt, je le descends par degrés diatoniques pour l'avoir sur le *si*, qui est la sixte mineure du *ré dièse*, dont le doigté  $\sharp$  me met à même de finir la phrase sans déranger la main. Dans la dixième je trouve plus facile de glisser le second doigt d'*ut dièse* à *ut naturel*, en laissant au premier le temps de se préparer pour le *ré dièse*, que de l'employer pour l'*ut naturel* et de le faire passer subitement au *ré dièse*. Par la même raison, je fais glisser le second doigt sur trois notes dans la sixième mesure de la *Pl. XLIII*, mais comme dans la suivante le *sol dièse* se trouve une octave plus haut que celui de la précédente, je doigte différemment.

Pour le reste, je puis simplifier cette analyse en disant le fond du doigté de chaque position. Dans la cinquième mesure, *Pl. XLV*, la sixte *ut dièse, la*. Dans la sixième, quoique j'y voie la sixte *sol dièse, mi*, je profite de la chanterelle et de la seconde à vide. Dans la première de la *Pl. XLVI*, je garde la même position, puisque c'est le même accord produit par les mêmes notes.

Dans la seconde, je retrouve la tierce *ut dièse, mi*, et la sixte *ut dièse, la*.

Dans la troisième, la tierce majeure *ré, fa dièse*, et la tierce mineure *fa dièse, la*.

Dans la quatrième, la sixte mineure *ut dièse, la*, et la sixte majeure *si, sol dièse*.

Dans la cinquième, la sixte mineure *ut dièse, la*, et ensuite c'est la répétition de la cinquième mesure, *Pl. XLII*, jusqu'à la troisième mesure de la *Pl. XLVII*,

dont le fond de la position est la tierce *si, ré*, ou la sixte mineure *si, sol*, que je barre pour prendre avec le même doigt celui de la basse. Dans la quatrième, la tierce *si, ré*, étant devenue majeure par le dièse *ré*, le doigté  $\frac{3}{2}$  guide ma position.

Dans la cinquième, c'est encore la sixte mineure *ut dièse, la*, qui contient la moitié de la dernière, et l'autre moitié est la sixte majeure *ré, si*.

La première mesure de la *Pl. XLVIII* est encore fondée sur la sixte mineure *ut dièse, la*, jusqu'au dernier quart, qui est une tierce majeure *la, ut dièse*, dont le doigté me sert de guide et de point d'appui pour les trois quarts de la seconde. Le dernier quart de celle-ci contient la sixte majeure *ré, si*. La troisième mesure est comme la première. Le premier quart de la quatrième est le résultat du doigté de la précédente; le second, c'est la sixte majeure *mi, ut dièse*, ou la tierce majeure *la, ut dièse*; et le dernier, la tierce mineure *sol dièse, si*, ou la sixte majeure *ré, si*, que je barre pour faire le *mi* qui se trouve à la même case. Le premier accord de la cinquième mesure contient la sixte mineure *ut dièse, la*, et la tierce majeure *la, ut dièse*. Le second est fondé sur la sixte majeure *si, ré*, faites par la quatrième et seconde corde. Le premier accord de l'avant-dernière, sur la tierce majeure *la, ut dièse*, que la nécessité de faire *la* sur la quatrième corde à la septième case m'oblige de doigter  $\frac{3}{4}$ . Le second accord a pour base du doigté la sixte majeure *si, sol dièse*, faite sur les quatrième et seconde cordes avec son propre doigté  $\frac{3}{4}$ .

L'accord final est le premier de la quatrième mesure.

Je crois avoir complètement prouvé que la connaissance des tierces et des sixtes est la base de tout le doigté quant à l'harmonie. Je ne cesserai d'exhorter ceux qui voudront s'adonner à l'étude de la guitare, de tâcher d'acquérir cette connaissance. Un guitariste - harmoniste aura toujours un avantage sur celui qui ne le sera pas. Un talent, même médiocre, sur le piano (le premier des instrumens d'harmonie), donne déjà des habitudes en musique très utiles pour la guitare (1). Un passable pianiste ne peut être mauvais guitariste. J'ai vu, il

(1) Outre la demoiselle dont j'ai parlé dans l'introduction je viens d'avoir une preuve de ce que je viens de dire, dans les progrès rapides de mademoiselle Marie Jane Burdett, la fille de M. Arthur Burdett, jeune personne qui touche

y a quelques années, des ouvrages de guitare écrits par quelqu'un dont le talent jouissait d'une certaine réputation. J'y reconnus l'homme dont l'instruction musicale avait été acquise sur un instrument de mélodie. J'en ai vu d'autres dans lesquels j'ai trouvé assez de régularité dans la marche de la basse : lorsque les parties d'harmonie ne sont point au complet, l'auteur (1) supprime presque toujours celle qui doit l'être de préférence; enfin j'y vois un plan et une conduite. C'est qu'il touche du piano, et que c'est aux habitudes contractées par l'exécution de la musique de cet instrument qu'il doit la réputation dont il jouit à juste titre; ne l'ayant jamais entendu, je prononce sans scrupule d'après le témoignage des personnes dont l'opinion a pour moi beaucoup de poids.

« Vous voulez donc, me dira-t-on, qu'un guitariste soit harmoniste? » Encore une fois, je ne veux rien du tout; mais il serait à désirer qu'il le fût, puisque la guitare est un instrument d'harmonie. « Mais le piano en est un bien plus » étendu; la musique qu'on y exécute est bien plus compliquée que la musique » de guitare, et cependant il n'est pas nécessaire d'être harmoniste pour la jouer. » La musique que l'on donne à étudier sur le piano, toute simple et facile qu'elle puisse être, est écrite correctement, presque toujours bien composée, et l'écolier contracte l'habitude de la correction, d'une marche de basse régulière, des transitions naturelles, des accords bien préparés et bien résolus; mais malheureusement toute la musique de guitare n'est pas de même. Généralement la plus facile est la moins correcte, parcequ'on est convenu d'appeler difficulté la correction. Cette musique est celle qui forme les idées des élèves, et qui par conséquent a donné lieu à ce que les connaisseurs, en entendant un accompane-

très bien du piano. S'occupant à perfectionner son éducation, elle se consacre à plusieurs sortes d'études à la fois, tant de nécessité que d'agrément, et par conséquent elle ne peut s'adonner exclusivement à l'étude de la Guitare. Mes principes, et la direction que ses idées ont prise par l'habitude acquise de la marche et de la texture de la musique de piano, l'ont mise en état de jouer en vingt-huit leçons la *fantaisie* que je lui ai dédiée (œuvre 40), ce que je n'ai jamais pu obtenir en si peu de leçons d'autres écolières qui ne touchaient pas du piano, et qui, avec la meilleure volonté, s'occupaient exclusivement de l'étude de la guitare; il est vrai qu'elles avaient déjà contracté des habitudes qui empêchent de jouer librement, et que malheureusement on leur avait appris à ne voir que des notes où il faudrait voir de la musique.

(1) M. Carcassi.

ment d'orchestre pauvre, incorrect, monotone et insignifiant, l'ont appelé *accompagnement de guitare*. Que les ouvrages de guitare les plus faciles aient de la correction; qu'un écolier qui apprend un morceau à deux seules parties entende la marche; que dans son idée il puisse distinguer celle de chacune; alors je crois que sans être harmoniste on pourra bien jouer. Un enfant (à moins que la nature ne lui ait donné quelque défaut dans l'organe) acquiert la prononciation et même la tournure des phrases de la personne qui lui parle continuellement; ceci n'est point une hypothèse, c'est un fait dont on ne saurait disconvenir; qu'on lui donne pendant quelques années un précepteur dont la prononciation soit défectueuse, et qu'il le prenne de bonne foi pour modèle, il croira que celle-là est la véritable, et il prononcera comme lui; s'il arrive par la suite qu'il veuille se corriger, en supposant qu'il en vienne à bout, ce ne sera qu'avec beaucoup de peine et de travail.

Je crois pourtant que le jour viendra où les écoliers de guitare formeront leurs idées d'après la musique correcte. Je ne suis pas le seul qui en écrive; on en trouverait encore davantage sans cette raison irrécusable, *il faut vivre!* On me disait, quand je suis arrivé en France, *faites-nous des airs faciles*: je le voulais bien; mais je m'aperçus que *facile* voulait dire *incorrect* ou du moins *incomplet*. Un guitariste très renommé me dit qu'il avait été obligé de renoncer à écrire comme moi, parceque les éditeurs lui avaient dit ouvertement: « Une chose est l'appréciation des productions comme connaisseur, et une autre comme marchand de musique; il faut écrire des niaiseries pour le public. J'aime votre ouvrage, mais je n'en retirerais pas mes frais d'impression. » Que faire? *Il faut vivre!* et il a fait des ouvrages qui ne m'auraient jamais laissé deviner son mérite, si d'ailleurs je n'avais pas eu l'occasion de mieux le juger. D'autres qui sont bien loin de devoir lui être comparés, écriront quelque bagatelle qui puisse être exécutée en trois leçons: l'amour-propre de l'écolier est intéressé à la trouver jolie. Son maître en fera cadeau à un éditeur, pourvu qu'il lui en donne une vingtaine d'exemplaires, car *il faut se faire connaître*. Il la joue en société, on l'applaudit, il en offre un exemplaire à la Dame dont il s' imagine que la connaissance peut lui procurer des élèves. L'éditeur, de son côté, est intéressé à la prôner pour couvrir les frais d'impression; c'est un excellent compo-

siteur pour la vente; et puis, il enseigne très bien, puisqu'il a fait jouer en trois leçons le morceau qu'il joue lui-même. Le nombre d'élèves augmente; il aura grand soin de ne pas leur faire connaître d'autre musique que la sienne ou toute autre qui puisse lui être assimilée. Il est maître, il faut être auteur. Il prendra un air connu en vogue; il l'établira pour thème avec une basse faite par les cordes à vide, ou quelques notes faites avec le pouce par-dessus le manche; le motif subdivisé en notes de moitié de valeur sera la première variation, en triolets la seconde.

Il fera un morceau du même nombre de mesures que le thème, qu'il appellera *mineur*, parcequ'il sera réellement dans le mode mineur; il y mettra beaucoup de *coulés* et de *glissés* (1), pour que l'exécution produise un effet plus touchant et plus expressif; ce mineur doit être joué un peu lentement, pour faire sentir le contraste produit par les grandes batteries en majeur réservées pour le *coup d'éclat* de la variation suivante, qui peut être la dernière si l'on veut. Le voilà auteur, il faut faire une méthode; rien de si facile. Copier quelques éléments de solfège, et renfermer en six pages ce que tout le monde sait, la valeur des figures et les noms des notes; écrire des gammes numérotées dans les tons qu'il aura exercés (2), quelques batteries qu'il décorera du titre d'*exercices*, et surtout beaucoup d'*airs*.

Au lieu d'*étudier* celle de M. Carulli, il en défigurera le texte (3) en en faisant un extrait, pour que son ouvrage, étant moins volumineux, soit réputé plus simple, et qu'un éditeur fasse moins de difficultés pour le lui acheter. *Il faut vivre!* Si quelqu'un lui fait des observations sur son ouvrage, il se gardera bien d'y

(1) Je crois que c'est ainsi qu'on appelle l'action de faire parcourir par un même doigt toute la longueur du manche sur une corde attaquée au point de départ, de manière que l'on entende tous les demi-tons, ce qui donne à la musique une grâce toute particulière et du repos à l'exécutant; si je me trompe sur l'acception de ce mot, je réclame un peu d'indulgence en faveur de la sincérité avec laquelle j'avoue mon ignorance sur un article trop important pour que je m'expose à induire en erreur celui qui aurait la bonté de me croire sur parole.

(2) Il attribuera à l'instrument la difficulté qu'il éprouvera dans les autres.

(3) On devrait dire à celui qui emploie ce procédé: «Tâchez d'abord de jouer comme lui, et quand vous aurez son talent il vous sera permis de raisonner sur la nécessité que vous paraissez supposer d'un changement ou d'une simplification dans son système d'enseignement.»

faire attention ni d'entrer en matière là-dessus : il dira pour toute réponse : *Chacun a sa manière* ; mais le mot est, *il faut vivre !* Un écolier lui dira : « J'ai entendu M. N..., il a joué une fantaisie sur l'air N... Ah ! quel joli morceau ! je voudrais l'avoir, est-il publié ? Pourrai-je le déchiffrer ? » Alors la réponse est toute prête. « Oh ! certes, ce doit être un morceau excellent ; quel beau talent que le sien ! mais cela sort entièrement des bornes ; c'est un autre genre (1) ; prétendre à jouer sa musique, c'est une témérité. Il écrit pour lui seul, ce sont des barrés et des écarts continuels ; ce n'est plus ni dans le doigté ni dans les moyens de l'instrument. Il écrit cela au piano, et même je ne crois pas qu'il joue tout ce qu'il écrit ; il y a beaucoup de notes seulement pour l'œil. Ce pendant c'est dommage *qu'il ne donne pas de leçons*, car ou il nous dirait comment il faut s'y prendre, ou nous verrions quelles sont les notes qu'il supprime en jouant. Mais, que voulez-vous ? tous les grands talents ont un grain de folie : il ne se soucie plus de la guitare ; il a la marotte d'écrire pour l'orchestre, et la

(1) Cette expression me conduit peut-être au-delà des bornes que je m'étais prescrites. *Un autre genre !* est-ce que des êtres de cette catégorie peuvent s'imaginer que le leur en est un ?... J'ai cru toujours que genre était l'application des principes fondamentaux, dont deux artistes sont d'accord, à des objets différens. Je vois que le genre de Piron n'était point celui de Racine, mais ils étaient poètes tous les deux, ils étaient d'accord sur les qualités requises dans un sonnet, une élégie, une ode, etc. ; et l'on pouvait dire de l'un sans offenser l'autre, qu'il avait un *autre genre*. Potier, Talma et Odry, sont trois véritables acteurs. Hogarth et Raphael avaient les mêmes principes de dessin et d'optique, et leurs productions, quoique de genres bien différens, prouvent qu'ils étaient d'accord sur les vérités de cet art. Mais que dirait-on de celui qui, n'ayant jamais raisonné sur les proportions du corps humain, et sans autres principes de dessin que l'habitude contractée à force d'exercice, de placer à peu près les traits d'une figure, aurait l'impudence d'exposer un tableau de sa façon, et quand on lui parlerait de la Didon de Guérin, dirait : *C'est un autre genre ?* Guérin en rirait, parcequ'il sait que le public ferait de même ; mais malheureusement le public n'est point aussi clairvoyant en musique qu'il l'est en peinture ; et *c'est un autre genre* est plus souvent prononcé que je ne l'aurais cru, chez un peuple illustré. L'ignorance et la fourberie se sont coalisées pour l'entraîner, et je m'étonne du succès de leur entreprise. Quant à moi, je ne pourrais m'empêcher de dire : « Tant que vous dessinerez pour vous seul ou pour ceux dont le jugement est en rapport avec le vôtre, faites ce qu'il vous plaira, personne n'y a rien à dire ; mais si vous voulez exposer vos productions au public, consultez les connaisseurs pour savoir d'avance si elles en sont dignes ; et surtout, si vous faites un ouvrage didactique sur l'art dans lequel vous vous croyez instruit, assurez-vous que vous savez ce dont vous vous engagez à parler. Respectez le public, et ne le rendez pas le jouet de votre ignorance. Si vous êtes obligé d'enseigner, suivez une des méthodes qui prouvent que l'auteur a bien raisonné : votre modestie vous fera jouer un rôle bien plus honorable que celui que vous vous préparez par la sotte vanité de prétendre avoir *créé un genre*. »

« manie des voyages, qui fait qu'il ne reste guère que trois ou quatre mois dans « un endroit. » Si l'esprit de cette réponse est, *il faut vivre*, je ne crois pas qu'il généralise; *il faut que je vive* serait peut-être plus significatif. Mais cela doit finir : ceux qui écrivent comme il faut prouvent que l'on peut être facile et correct; leurs ouvrages deviendront les seuls qui formeront les écoliers. J'en connais qui sont d'une grande utilité (1), mais la manière dont quelques uns les envisagent, détruit tout le bien que l'on pourrait en retirer (2); ce n'est pas la faute de l'auteur.

---

### Du Doigté Annulaire.

J'ai promis à la page 29 de parler de l'emploi du quatrième doigt de la main droite (3), et quoique dans le morceau dont je viens d'analyser l'accompagnement, il doit être employé dans certains accords, je n'en ai rien dit préalablement. Le motif en est que, dans l'article *Main droite*, j'ai dit au commencement de la page 14 quel est le cas où je l'emploie; et comme dans l'accompagnement en question il n'est point employé autrement, j'ai cru inutile de revenir là-dessus. Maintenant je dois dire que, dans une suite d'accords dont la partie supérieure formerait une mélodie qui devrait dominer, comme le doigt qui doit la produire est plus faible que les autres, je le courbe davantage dans l'acte d'attaquer la corde; car étant plus court que le médius, il ne peut pas la rencontrer à une si longue distance du chevalet, et il l'attaque sur un point qui lui présente plus de résistance que les cordes plus graves n'en présentent aux autres doigts. Il m'a fallu donc lui faire acquérir par sa courbure la force que

(1) Certains duos de Carulli sont du nombre.

(2) Ils croient qu'en ayant le doigté numéroté, ils sont au fait de la méthode.

(3) Dans tout autre cas j'appellerais ce doigt *le troisième*, pour employer la même nomenclature que pour la main gauche.

la nature lui a refusée, tant par la construction des os de la main que par la dérivation des nerfs qui le font agir (1).

Dans l'exemple quatre-vingt-cinquième, *Pl. XLIX*, les notes supérieures forment une mélodie qui exige que j'emploie le quatrième doigt de la manière indiquée ; mais lorsque la note supérieure ne se trouve point accompagnée par trois autres, je ne me sers jamais que de trois doigts ; la faiblesse et la différence entre la longueur du médius et celle de l'annulaire me font un devoir d'économiser l'emploi de ce dernier. C'est en l'employant que je déroge un peu du précepte que je me suis imposé de conserver la main tranquille, et de ne pas faire l'action d'arracher les cordes. Non seulement je l'en éloigne un peu, mais je lui donne un autre mouvement, pour que l'objet de cet éloignement ne soit rempli qu'à l'égard de la corde attaquée par le doigt en question. Ce mouvement est celui de tourner un peu la main en sens contraire à celui dans lequel je voyais quelques guitaristes la tourner. Au lieu de la séparer du côté du pouce, je la sépare du côté du petit doigt, de manière que, l'extrémité du médius pouvant être considérée comme le centre de ce mouvement, le pouce et l'index se rapprochant des cordes autant que l'annulaire et l'infimus s'en éloignent, ce rapprochement compense l'éloignement de la main, et il en résulte que mes trois doigts principaux restent en place.

(1) Que l'on examine la ramification des nerfs du bras et la disposition des os de la main, et on trouvera la cause de la faiblesse et du peu de jeu du doigt annulaire, ainsi que le motif que j'ai pour tenir toujours le pouce de la main gauche en face du médius.



---

# CONCLUSION.

---

Je n'ai jamais pu concevoir comment on pouvait faire une Méthode avec beaucoup plus d'exemples que de texte. Dans une demi-page d'écriture on trouve employées toutes les règles de la grammaire, et un volume les contient à peine. J'ai vu des Méthodes de chant dont le texte se réduit à enseigner les noms de tout ce que l'on doit faire, tels que *voluta*, *appoggiatura*, *grupetto*, *mordente*, *mesa di voce*, *portamento*, *trillo*, etc., en présentant après graduellement tous les résultats à produire et les difficultés à vaincre; de manière que l'on y trouve *ce que l'on doit chanter*(1); mais je n'en ai pas vu encore une seule dans laquelle l'auteur, ayant consulté l'action du poumon et la conformation de notre organe, ainsi que le procédé par lequel il modifie la colonne d'air à laquelle il offre le passage, me dise comment je dois m'y prendre pour exécuter avec moins de peine ce que je vois écrit; car enfin la nature doit avoir un procédé qui réponde à ce que nous appelons *doigté* sur les instrumens. L'homme lui a arraché le secret de la marche des planètes; et parcequ'un savant célèbre a dit que la voix parlante

(1) Je compare ceux qui enseignent de cette manière aux médecins empyriques dont peut-être ils se moquent, sans s'apercevoir que d'ordonner un médicament d'après tel ou tel symptôme, sans connaître l'anatomie ni la chimie, et par conséquent dans l'ignorance totale de la nature des simples dont ils ordonnent la mixture, de leur manière d'agir, et du procédé par lequel ils doivent produire dans l'organisation animale l'effet qu'ils se proposent, est exactement la même chose que de faire faire des gammes, filer des sons, etc., sans avoir préalablement questionné la nature sur la manière de produire, changer et modifier ces sons dont ils doivent enseigner à faire usage, seulement *quia ita voluerunt priora*. Raisonnez avec eux, ils se fâcheront ou ils tourneront votre raisonnement en ridicule. *Mio maestro faceva così*, c'est leur égide; et s'ils évitent la discussion là-dessus, c'est parceque leurs prétendus principes viennent tous de l'usage et nullement de l'analyse ou du raisonnement sur les observations.

Je ne me suis pas contenté de ce que l'expérience m'apprit que tous mes doigts n'ont point la même force ni la même liberté dans le jeu; j'ai consulté un traité d'anatomie et un squelette pour en savoir la cause; et c'est d'après cette connaissance que j'ai établi mes principes.

est le résultat d'un procédé différent de celui de la voix chantante, je dois m'en tenir là, et appeler des rêveries les raisonnemens fondés sur la connaissance des organes. C'est probablement par ce motif qu'un maître de chant me dit (croyant apparemment dire un bon mot) : « Vous devriez conseiller aux étudiants » de chirurgie d'apprendre avant la musique, puisque vous voulez qu'un maître » de chant apprenne l'anatomie. » Je pense que lorsqu'il s'agit de méthodiser une action, il est essentiel d'en connaître les agens pour pouvoir établir des règles dont le but doit être celui de les employer de la manière la plus analogue à leurs fonctions. Les exemples en musique me disent bien ce que je dois faire ; mais le texte doit me dire comment je dois le faire ; il doit m'instruire de toutes les manières d'employer mes moyens, me les faire connaître, me faire sentir que celui qui me prescrit des règles parle avec connaissance de cause ; que ces règles sont le fruit de sa conviction et non de sa croyance : la soumission aveugle de la raison dégrade l'esprit humain, lorsqu'elle a lieu autrement qu'à l'égard des dogmes religieux. Mais l'expérience, me dira-t-on, est un grand maître. Oui, lorsque l'on raisonne sur ce que l'on voit ; mais lorsque les faits ne servent qu'à remplir la mémoire, la présomption fait marcher pire qu'à tâtons, car elle donne de la hardiesse lorsqu'on aurait besoin de précaution et de prudence.

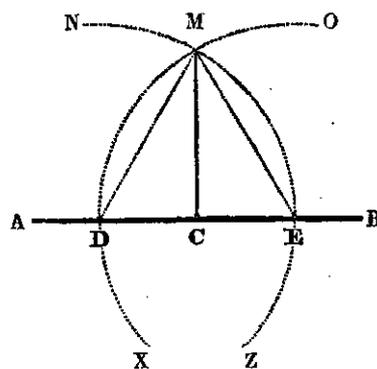
J'ai supposé que celui qui achète une méthode veut apprendre ; j'ai cru de mon devoir de lui faire connaître toutes les raisons que j'ai eues pour établir les principes fondamentaux de la mienne. Celui qui ne désirerait qu'une collection nombreuse d'airs progressifs aurait tort d'acheter un ouvrage que je ne me serais jamais permis de prendre pour moyen de mettre en circulation de commerce les productions que je pourrais ou que je ne pourrais pas débiter autrement. Pour l'explication d'une théorie ou pour faire l'application d'une règle, il n'est point nécessaire de multiplier les exemples ; un seul suffit s'il est bien expliqué. Il faut être conséquent dans le titre d'un ouvrage : *méthode*, *exercices*, *leçons* et *études*, ne sont point des synonymes (1).

(1) MÉTHODE. Traité des principes raisonnés sur lesquels sont fondées les règles qui doivent guider les opérations.

EXERCICES. Morceaux de musique dont chacun a pour but de nous rendre familière l'application des règles. Les

Si dans l'exposé que je viens de faire le lecteur me trouve trop diffus, il doit me le pardonner en faveur de la loyauté de mon intention. J'aurais pu, à l'abri de l'opinion dont l'Europe veut bien honorer mon nom, indiquer superficiellement des règles et faire un gros volume de musique dans lequel on aurait trouvé une collection de batteries sous le titre d'exercices, une collection de walses et de contre-dances, beaucoup de romances, toutes avec les mêmes accompagnemens à peu près. J'aurais évité tout ce qui demande de la réflexion, et je crois même que j'aurais trouvé tout comme un autre le moyen d'éblouir celui qui aurait voulu étudier ma Méthode, en le mettant tout de suite en état de jouer des morceaux qui lui fissent croire qu'il avait appris quelque chose, tandis que je n'aurais fait que l'empêcher de connaître l'instrument, par la fausse manière dont je le lui aurais fait envisager. Je n'ai jamais perdu de vue la véritable signification du mot *méthode*. Si plusieurs maîtres de chant appellent méthode ce que j'appelle *style*, et s'ils appellent le style *goût*, cela n'est point une raison pour que je donne un démenti au dictionnaire, en leur faveur, ni pour que je raisonne à présent autrement que je raisonnais à l'époque où je rectifiais les idées que j'ai communiquées au lecteur. Celui qui voudra me suivre trouvera que le but de mes théories est d'enseigner et de persuader, puisque je n'établis rien d'autorité : ce ne sont point des préceptes que je donne, ce sont des recherches dont je fais

exercices sont la pratique des théories établies par la méthode ( que je considère la partie spéculative ), comme l'emploi de l'équerre pour élever une perpendiculaire n'est que le résultat de la démonstration de cette figure :



**LÉÇONS.** Morceaux de musique dont chacun ne doit pas avoir pour but l'exercice d'une seule règle, mais aussi celles employées dans les leçons précédentes, et même d'initier l'écolier dans quelques exceptions.

**ÉTUDES.** Exercices des exceptions et des règles dont l'application présente plus de difficultés.

part. Ceux dont l'étude et l'exercice ont été dirigés vers l'éloignement de ce qui est plus simple et plus naturel, disent que ma musique de guitare est de la plus grande difficulté, sans s'apercevoir que tout le secret de mon jeu consiste en deux gammes en usage chez tous les guitaristes. Il est vrai qu'ils ont fait une étude pour les rendre difficiles, en les doigtant en sens opposé à celui que la construction de la main indique par les différentes longueurs des doigts. Est-ce donc moi qui écris difficile, ou l'habitude enracinée de marcher dans un sens inverse qui fait trouver difficile de marcher directement?... Que je me tienne constamment dans une chambre, à demi-jour, pendant un mois seulement, la première fois que je verrai le jour modéré, je le trouverai trop fort, mais je ne dirai pas qu'il l'est; je dirai qu'il me fait cet effet, parce que mes yeux ont perdu l'habitude de voir toute la quantité de lumière que la nature les avait mis en état de supporter; et si je trouve à redire, ce ne sera point contre le jour, mais contre celui qui m'aurait induit à renoncer à l'exercice libre de ma faculté visuelle; et bien plus encore, si dans le commencement j'avais eu beaucoup de peine à y renoncer. Quel est l'élève commençant qui ne souffre terriblement du poignet, si le maître lui fait soutenir la guitare de la manière indiquée *fig. 12, Pl. IV*?... Y a-t-il rien de si commun que d'entendre dire: « J'ai travaillé beaucoup aujourd'hui; j'ai le poignet cassé et des cloches à tous les doigts, » et surtout en bas de l'index. »

Je conçois que la musique écrite pour être doigtée avec les doigts dans toute leur longueur doit être difficile à exécuter avec les doigts raccourcis de moitié; mais est-ce un précepte du Décalogue que de tenir la moitié de la main derrière le manche? N'est-on pas obligé très souvent d'enfreindre ce précepte, s'il en était un?... Comment faire autrement dans l'exemple quatre-vingt-sixième?... « Mais » vous nous donnez de la musique d'église et du contre-point; donnez-nous de la « musique de guitare; sortez de votre domaine; parlez-nous le langage le plus » usité. » — Je le veux bien.

Quand même on emploierait le pouce pour le *sol* de la basse qui commence l'exemple quatre-vingt-septième, et qu'on le ferait avec le second doigt (ou plus probablement avec le troisième), on ne peut faire autrement que de placer la main à ma manière pour la seconde moitié de la mesure, et surtout pour le pre-

mier accord de la seconde. Tous ceux qui jouent de la guitare le font ainsi parcequ'il n'y a point d'autre moyen; mais des phrases tout-à-fait construites à la manière de cet exemple ne se trouvent point dans ma musique; et l'on est convenu qu'il n'y aura que mon nom qui lui donnera le cachet de la difficulté, parcequ'on s'est avisé d'appeler *écart* la position qui me paraît la plus naturelle, et *position naturelle* la contraction des muscles et des tendons. Aurais-je raison en disant que le manche d'une fourchette est trop court, et qu'il est très difficile de s'en servir, parcequ'au lieu de lever le bras pour la porter à ma bouche, je veux que ce soit la tête qui se baisse jusqu'à la main... ? Où est donc cette grande difficulté attribuée à tous mes ouvrages ?

Mon duo en *la* majeur, *les Deux Amis*, est de la plus grande facilité comparativement à des ouvrages d'autres auteurs qui ont la réputation d'écrire de la musique facile. Il n'y a que la partie de M. Aguado qui ait une variation très rapide, mais elle est à simple corde et dans le genre le plus connu (1). Ma partie est ce que j'ai fait jusqu'ici de moins compliqué; j'ai visé aux effets à moins de frais que possible.

Mes vingt-quatre exercices sont ce que l'on peut écrire de plus aisé dans ce genre. Je conviens que dans mes vingt-quatre leçons je n'ai pas eu assez de patience, et que la différence de l'une à l'autre est trop sensible; je devais porter vers l'écolier toute l'attention que j'ai portée vers la musique; mais aussi après avoir appris les exercices elles deviennent plus faciles.

J'ai exposé tout ce qui constitue la méthode que j'ai faite pour moi; elle est le résultat de beaucoup d'années d'observations et de réflexions: j'ai fait des méprises auxquelles je suis redevable d'une foule de réflexions que peut-être je n'aurais jamais faites sans la nécessité de me corriger: tant il est vrai que quand on raisonne on peut tirer parti des erreurs involontaires que l'on aurait pu commettre.

(1) Devant jouer avec MM. Hertz et Lafont le trio de Hummel sur *la Sentinelle*, j'ai été obligé de me faire la variation de guitare Ex. 88, parceque celle qui s'y trouve m'offrait des difficultés bien plus grandes que la mienne. D'après cet aveu, on peut voir que si le genre *péculier* à la guitare est celui de la variation en question, je ne suis pas si fort sur cet instrument que celui qui l'a écrite. Je pourrais l'exécuter, mais ce serait aux dépens des principes dont je ne voudrais me départir jamais.

J'engage le lecteur à bien examiner mes raisonnemens, et à ne pas les sanctionner sans les avoir jugés. Je puis me tromper, je ne suis pas plus exempt d'erreur qu'un autre, mais je suis de bonne foi; et, puisque je tâche de démontrer ce que j'avance, je ne pourrais admettre une opinion contraire qu'en vertu d'une démonstration raisonnée. Un bon mot, une raillerie, la citation d'une autorité, ne seraient pas des démonstrations, et j'ai le droit d'exiger une juste réciprocité.

Je finirai cet exposé par le résumé de quelques maximes générales que j'observe comme résultat de tout ce que j'ai dit.

1<sup>re</sup>. De viser plus à l'effet de la musique qu'aux louanges à l'égard du talent comme exécutant.

2<sup>e</sup>. D'exiger plus de *l'adresse* que de la *force*.

3<sup>e</sup>. D'économiser les barrés et les déplacements de la main.

4<sup>e</sup>. De considérer le doigté comme un art qui a pour but de me faire trouver les notes dont j'ai besoin, à la portée des doigts qui doivent les produire, sans qu'ils soient obligés de faire continuellement des écarts pour les chercher.

5<sup>e</sup>. De ne jamais faire ostentation de difficulté dans mon jeu, car par là même je rendrais difficile ce qui le serait le moins.

6<sup>e</sup>. De ne jamais donner de travail aux doigts les plus faibles tandis que les plus forts ne font rien.

7<sup>e</sup>. De ne point tomber dans une erreur trop commune qui vient d'un raisonnement très juste à l'égard du piano, mais très mal appliqué à la guitare; celle de ne pas tenir un doigt sur une touche plus long-temps que la durée de la note qu'il doit produire. La touche du piano, tant que le doigt la tient baissée, permet que la corde continue sa vibration, et le son, se mêlant à celui de l'autre

touche, produirait un effet contraire à la pureté du jeu ; mais deux ou trois notes consécutives étant faites sur une même corde de la guitare, si leur marche est ascendante, la seconde étouffe et détruit le son de la première, et la troisième celui de la seconde. Si en laissant tomber le doigt qui fait la seconde, je lève en même temps celui qui tenait la première, je fais deux actions au lieu d'une, et je m'expose même à lever le doigt un instant trop tôt et à faire entendre la corde à vide, ce qui, au lieu de rendre mon jeu plus pur, lui donnerait moins de pureté. Si elles sont descendantes ; au lieu d'attendre le moment où la note doit être produite pour la presser, j'y ai déjà le doigt, et je n'ai d'autre action à faire que celle de lever celui qui tenait la plus haute ; ce qui m'épargne encore un mouvement, et surtout un étalage que je n'ai jamais aimé.

8°. D'éviter un mouvement latéral que quelques guitaristes trouvent gracieux ; celui de fuir la direction parallèle entre la ligne formée par le bout des doigts et celle des cordes. Par exemple, dans les notes successives *la* (à la chanterelle), *sol*, *fa dièse*, *mi*, *ré* (à la seconde corde), en faisant le *la* ils ont le bout des doigts dans une excellente direction ; mais dès que le petit doigt quitte le *la*, il sort du manche, le *sol* le quitte à son tour ; et lorsqu'il ne reste que le premier doigt sur *fa dièse*, la ligne du bout des doigts fait avec la corde un angle de 45° ; ou bien toute la main est transportée derrière le manche, parce qu'ils ont fait faire au poignet ce qui, étant fait par les doigts, donnerait la facilité au second de faire le *ré* sur la seconde corde ; sans que le poignet fût obligé de faire un mouvement pour replacer la main devant le manche, à moins que le *ré* ne soit produit avec le doigt à plat, ce qui exige bien plus de force, et que je ne saurais faire sans presser aussi la chanterelle sur *sol*, lorsque peut-être j'en aurai besoin à vide tout de suite, et qu'il me faudra faire encore un mouvement pour la laisser en liberté. Dès que ma main se trouve dans une position, et que le passage n'est point d'harmonie, je place le poignet de manière que la ligne droite, tirée du premier doigt au quatrième, soit parallèle à la corde : je tiens le poignet immobile, et je conserve mes doigts sur la place où ils doivent manœuvrer.

9°. Lorsqu'il s'agit d'une grande distance dans la largeur du manche, et que le petit doigt tient l'une des extrémités, de prendre l'autre avec le doigt le plus long.

10°. S'il s'agit d'un écart, de consulter la position la moins incommode pour le doigt le plus faible, et d'en imposer la tâche au plus fort.

11°. Lorsqu'il faut donner à la ligne d'extrémité des doigts une direction qui, au lieu d'être parallèle à la corde, soit parallèle à la touche, de faire dépendre ce changement plutôt de la position du coude que du jeu du poignet.

12<sup>e</sup> et dernière. De tenir le raisonnement pour beaucoup, et la routine pour rien.

FIN.