

:: 250.000 ::
exemplaires
:: vendus ::

Seule Méthode
ayant pour auteur,
JULES COTTIN

Célèbre

Méthode Complète

Théorique et Pratique

de

MANDOLINE

contenant 232 EXERCICES DIVERS, 32 EXERCICES JOURNALIERS et 42 RÉCRÉATIONS
avec accompagnement d'une 2^e mandoline

par

JULES COTTIN

— Première Partie *prix net* 6 fr.
Deuxième Partie — 6 fr.
Les 2 Parties réunies — 10 fr.

Copyright by
Emile Leduc, P. Bertrand & C^{ie}
1912.

A Paris chez **Alphonse Leduc, Éditions Musicales**
175, Rue Saint-Honoré

Tous droits d'exécution
de reproduction et de traduction
réservés pour tous pays.

Prix Temporaire
80 f.

Principes Élémentaires de la Musique

La musique s'écrit sur cinq lignes horizontales qui se comptent de bas en-haut et dont l'ensemble se nomme *Portée*.

Les lignes et les interlignes de la portée ne suffisent pas pour écrire tous les sons employés dans un morceau de musique, on ajoute soit au-dessus soit au-dessous de la portée des petites lignes supplémentaires.

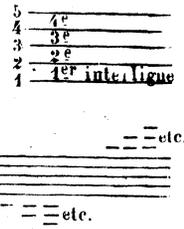
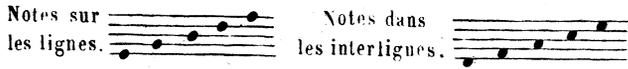


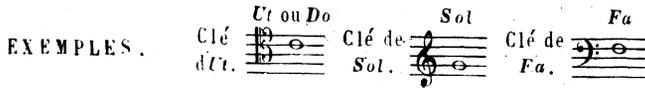
Figure des notes: etc.



Clé d'Ut Clé de Sol Clé de Fa

Les clés se placent au commencement de la portée et servent à déterminer le nom et l'intonation des notes placées sur les lignes et dans les interlignes.

Cette dénomination de clé signifie que la note posée sur la même ligne que la clé, en prend le nom.



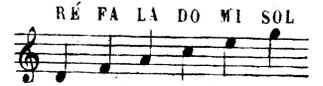
On part donc de la note à qui la clé a donné son nom et soit en montant soit en descendant on trouve et on nomme toutes les autres.

L'échelle ou division fondamentale des sons, a sept degrés qu'on appelle *Notes*. *Ut* ou *Do*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*. Ces notes se reproduisent sous le nom d'octaves à différentes hauteurs.

Nom des notes sur les lignes



Nom des notes entre les lignes



Nom des notes sur les lignes supplémentaires.



Nom des notes entre les lignes supplémentaires.



Il faut d'abord s'appliquer à bien connaître les notes qui sont placées sur les lignes, ou passera ensuite aux notes placées dans les interlignes.

NOTES ET SILENCES

Pour exprimer la durée des sons, on emploie sept figures (Notes) que l'on nomme: *Ronde*, *Blanche*, *Noire*, *Croche*, *Double-croche*, *Triple-croche*, *Quadruple-croche*.

FIGURES DES NOTES



Il y a sept signes que l'on nomme *Silences* qui ont une valeur correspondante à celle des Notes. On les nomme: *Pause*, *Demi-pause*, *Soupir*, *Demi-soupir*, *Quart de soupir*, *Huitième de soupir*, *Seizième de soupir*.

FIGURES DES SILENCES



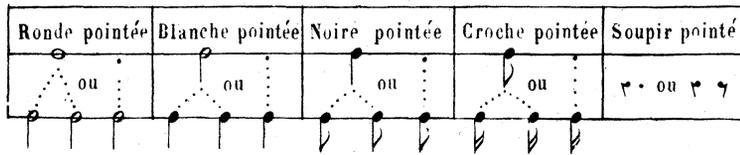
Tableau comparatif des valeurs des Notes et des Silences

La ronde vaut	La = équivaut à la ronde.
2 blanches ou	La = équivaut à la blanche.
4 noires ou	Le équivaut à la noire.
8 croches ou	Le équivaut à la croche.
16 doubles-croches ou	Le équivaut à la double-croche.
32 triples-croches ou	Le équivaut à la triple-croche.
64 quadruples-croches	Le équivaut à la quadruple-croche.

DU POINT

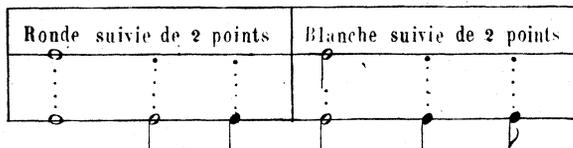
Le point (.) placé après une note ou après un silence, sert à augmenter ce silence ou cette note de la moitié de sa valeur.

EXEMPLE



Quand la note ou le silence est suivi de deux points successifs, le deuxième point vaut la moitié du premier.

EXEMPLE



DE LA MESURE

La mesure sert à déterminer la durée des sons et se marque au moyen de barres perpendiculaires:

L'ensemble des valeurs comprises entre chacun de ces traits s'appelle *mesure*.

Mesures contenant des valeurs équivalentes



La double barre qui termine un morceau de musique, ou qui en marque les divisions, se nomme: *Barre de séparation* ou *Barre de fin*.

Les doubles barres suivies et précédées de deux points prennent le nom de *Reprise*.

EXEMPLE

Cette indication signifie qu'il faut répéter la musique comprise entre les deux doubles barres.

NOM DES MESURES LES PLUS USITÉES ET MANIÈRE DE LES INDICUER

Mesure à 4 temps	à 2 temps	à 2 temps la plus usitée	à 3 temps	à trois-huit (3 temps)	à six-huit (2 temps)	à neuf-huit (3 temps)	à douze-huit (4 temps)
se compose d'une ronde	se compose d'une ronde	se compose de 2/4 de ronde	se compose de 3/4 de ronde	se compose de 3/8 de ronde	se compose de 6/8 de ronde	se compose de 9/8 de ronde	se compose de 12/8 de ronde

Le signe de mesure se trouve toujours en tête du morceau, après la clé

(1) Cette mesure se battant à deux temps, chaque note perd la moitié de sa valeur.

Manières de battre les Mesures.

Les mesures composées ou dérivées se battent :

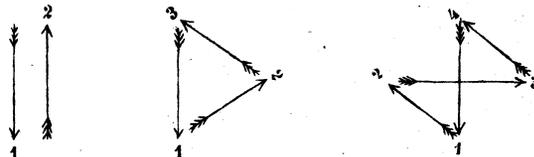
1° à trois temps, quand le numérateur (chiffre supérieur) est impair.

2° à quatre temps, quand le numérateur pair est divisible par 4.

3° à deux temps, quand le numérateur pair n'est divisible que par 2.

Les trois sortes de mesures sont représentées ci-contre.

A DEUX TEMPS A TROIS TEMPS A QUATRE TEMPS



DU MOUVEMENT, DES NUANCES ET DES DIFFÉRENTS SIGNES.

On nomme mouvement le degré de vitesse ou de lenteur que l'on donne à l'exécution d'un morceau. Il y a cinq mouvements principaux : *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. Chacun de ces cinq mouvements principaux se subdivise en mouvements intermédiaires; ils peuvent encore se modifier par des indications qui se rapportent au caractère du morceau de musique.

LES MOUVEMENTS PRINCIPAUX SONT :

Largo, Largement — *Adagio*, Lentement — *Andante*, Modéré, avec grâce. — *Allegro*, Vif et gai. — *Presto*, Très vif.

LES MOUVEMENTS INTERMÉDIAIRES SONT :

Larghetto, Moins lent que *largo*. — *Andantino*, Moins lent que l'*andante*. — *Allegretto*, Gracieux, léger. — *Giusto*, Presqu'aussi lent que l'*andante*. — *Commodo*, Sans presser. — *Brilliant*, Brillant. — *Agitato*, Avec agitation. — *Moderato*, Modéré. — *Masstoso*, Majestueusement. — *Mosso*, Animé. — *Vivace*, Vif. — *Prestissimo*, Plus vif et plus rapide que *presto*, etc.

NUANCES

P doux. — *PP* très doux. — *f* fort. — *ff* très fort. — *Crescendo* < enfler le son peu à peu. — *Decrescendo*, diminuer le son. — *Ritard* ou *Ritardando* en retardant. — *Rallentando*, en ralentissant. — *Ritenu*, réteuu. *A tempo* ou *Tempo 1°*, premier mouvement. — *Leggiero*, léger. — *Espressivo*, expressif.

SIGNES

La *liaison* — pour lier deux ou un nombre de notes quelconque; on l'emploie aussi lorsque le point n'a pas la durée voulue pour représenter la prolongation à exprimer.



Poco a poco, peu à peu. *Renvoi* %, pour indiquer qu'il faut retourner au pareil signe. *Da capo al segno* ou *D.C. al %*, comme pour les renvois.

DU DIÈSE, DU BÉMOL, DU BÉCARRE

Le *Dièse* # élève l'intonation de la note d'un demi-ton.

Le *Bémol* b baisse l'intonation de la note d'un demi-ton.

Les *Dièses* et *Bémols* constitutifs se placent en tête du morceau de musique après la clé. Ils agissent sur les notes qu'ils affectent à toutes les octaves pendant la durée du morceau.

Position des # et des b constitutifs



Les *Dièses* et les *Bémols accidentels* n'agissent que dans la seule mesure où ils sont placés. On emploie aussi le *double-dièse* x et le *double-bémol* bb dont l'effet est le double de celui produit par les dièses et les bémols simples. Le *Bécarre* ♮ détruit l'effet produit soit par le dièse soit par le bémol, c'est-à-dire qu'il rend à la note son intonation naturelle.

DES TONS MAJEURS ET DE LEURS RELATIFS MINEURS

Tableau des tons majeurs et de leurs relatifs mineurs avec des Dièses et avec des Bémols

Un ton relatif d'un autre ton est désigné à la clé par le même nombre de dièses ou de bémols.

Lorsqu'il n'y a ni dièses ni bémols après la clé, on est en *Ut majeur* ou en *La mineur*.

Avec les dièses, la *tonique* du ton majeur (première note de la gamme) est toujours un degré au dessus du dernier dièse posé à la clé. Pour le ton mineur un degré au-dessous.



Avec les bémols, la *tonique* du ton majeur est toujours quatre degrés au-dessous du dernier bémol posé à la clé. Pour le ton mineur six degrés au-dessous.



La Gamme se compose de cinq tons et de deux demi-tons dans les dispositions suivantes :

GAMME DIATONIQUE MAJEURE

GAMME DIATONIQUE MINEURE



Comme on le voit, dans la gamme majeure le premier demi-ton se trouve du 3^e au 4^e degré tandis que dans la gamme mineure le premier demi-ton se trouve du 2^e au 3^e. Le second demi-ton, que la gamme soit majeure ou mineure, se trouvera toujours du 7^e degré (*sensible*) au 8^e (8^{ve} de la tonique)

On peut former une échelle égale par demi-tons, c'est ce qu'on nomme *Gamme chromatique*.



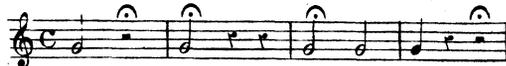
—SUITE DES SIGNES—

Substitution de la deuxième fois après avoir recommencé la reprise.



POINT D'ARRÊT

pour arrêter sur le dernier temps d'une mesure et même sur une barre.



POINT D'ORGUE

point d'arrêt suivi de petites notes que l'on exécute à volonté.



Tacet, silence absolu d'une partie: *Ad libitum*, à volonté.

TRIOLETS

On nomme triolet trois notes qui n'ont la valeur que de deux notes de la même figure.



SEXTILETS

Groupe de six doubles-croches valant une noire.

PRÉFACE

Notre but, en écrivant cette **Méthode**, a été de mettre à la portée des élèves un ouvrage à la fois **théorique** et **pratique**, dans lequel on ne rencontre aucune difficulté qui n'ait été préalablement *expliquée* et *préparée*; en un mot, c'est un *ouvrage essentiellement progressif* que nous présentons au public.

La **Mandoline** n'étant pas encore très en usage, bien des ressources et des effets dont elle dispose sont encore inconnus du plus grand nombre. Nous les avons approfondis entièrement, en donnant le pourquoi de chaque règle de position ou d'exécution, afin qu'on se rende bien compte de son utilité et de sa nécessité.

Il existe trois sortes de Mandolines:

1^o La Mandoline **Napolitaine**, à 4 cordes doubles, accordées comme celles du Violon;

2^o La Mandoline **Milanaise** à 6 cordes simples;

3^o La Mandoline **Espagnole** ou **Bandûria** à 6 cordes doubles;

La première, la *Mandoline Napolitaine* est la plus usitée et c'est de celle-là que nous nous occupons ici.

Bien qu'on puisse (comme on le verra dans le courant de la Méthode, partie du Professeur dans les Récréations) l'employer pour l'accompagnement, ce n'est pas là son objet spécial. Elle a, à peu près, le même rôle que le Violon qu'elle doit tendre à imiter le plus possible.

Il ne s'ensuit pas que la marche à suivre et les principes soient les mêmes. En effet, si la Mandoline a une certaine analogie avec le Violon, quant à l'accord et, par suite, au doigté, cette analogie n'est pas absolue, le doigté de la Mandoline étant souvent assujéti au mouvement de la main droite.

De plus, le coup d'archet et le *coup de plume* sont deux études absolument différentes. C'est pour cela qu'un violoniste voulant apprendre convenablement la Mandoline, devra s'astreindre à toutes les études préliminaires, quelque facilité qu'elles semblent lui présenter dès l'abord.

Néanmoins il y a beaucoup d'études de Violon qui conviennent parfaitement à notre instrument (sauf parfois quelques changements de doigté) et nous en avons donné plusieurs comme exercices, tirées des Maîtres classiques.

La difficulté qu'il faut surtout chercher à vaincre dès le début est le *trémolo*, car c'est cet artifice qui fait le mieux valoir la sonorité et la douceur de timbre de la Mandoline. Le but qu'on doit se proposer en le travaillant, est d'arriver à imiter le plus possible le son filé produit par le frottement de l'archet sur la corde, dans les instruments tels que le Violon et le Violoncelle.

Il faut pour cela qu'il réunisse la *rapidité*, l'*égalité*, les *nuances* et la *précision dans l'attaque*. Un Mandoliniste, possédât-il une très grande agilité dans la main gauche, s'il ne produit en fait de trémolo qu'un battement lent et uniforme, est incomplet, puisqu'il ne peut exécuter une phrase chantante d'une façon parfaite.

Deux choses sont nécessaires pour arriver à ce but: une bonne position et une direction convenable dans les études. C'est ce que nous nous sommes efforcé d'indiquer.

Afin de rendre la Méthode aussi intéressante que possible, nous avons fait suivre presque tous les exercices d'une ou plusieurs récréations à deux parties, leur servant d'application. Dans la première moitié de l'ouvrage, la plupart de ces récréations sont tirées de motifs connus, afin que la mémoire en facilite l'exécution.

Les Morceaux que l'on apprendra en dehors de la Méthode ne devront pas renfermer de difficultés non encore étudiées; l'élève ne devra prendre de morceaux que lorsqu'il aura vu un certain nombre d'exercices et de récréations et qu'il les jouera très correctement.

Malgré toutes les explications que nous donnons dans le courant de la Méthode, nous ne prétendons pas qu'avec elle tout le monde puisse se passer de professeur. Loin de là! Elle ne fera qu'aider l'élève à retenir et à comprendre les leçons données.

Du reste, ne fût-ce que pour la tenue, un professeur est toujours nécessaire, car, avec les meilleures dispositions même, on risque de contracter des défauts, sans s'en rendre compte, si l'on travaille seul.

Nous espérons que cet ouvrage sera profitable aux uns comme aux autres: aux élèves, il leur fera passer *graduellement* en revue tout ce que l'on peut tirer de l'instrument, de façon à leur faire acquérir une habileté suffisante. Quant aux professeurs, il leur sera aussi un auxiliaire utile, car ils y trouveront *formulées toutes les observations* qu'une étude approfondie peut suggérer:

J. C.



NOTE DES ÉDITEURS

RELATIVE A LA NOUVELLE ÉDITION

La vogue considérable de la **Célèbre Méthode de Jules Cottin** n'a cessé de s'accroître depuis environ vingt ans. Elle a grandement contribué à assurer la réputation de son auteur, que cette notoriété a mis à même de fonder, avec un vif succès, il y a quelques années, l'*École Classique de Mandoline*.

Cet ouvrage a formé une très grande partie des professeurs de Mandoline actuels, anciens élèves du Maître, et adeptes éclairés de sa Célèbre Méthode. Aucune renommée, d'ailleurs, n'est plus légitime, car aucun ouvrage plus complet ni mieux coordonné n'a été consacré à l'étude de la Mandoline.

Aucune autre Méthode ne peut lui être comparée quant à la *clarté*, au *soin minutieux*, avec lequel sont exposés les *premiers principes*. Nul détail n'y est négligé; la progression ne s'affirme qu'avec une prudence extrême et selon une méthode rigoureuse, afin d'assurer à l'élève la possession complète d'une technique très sûre. Aussi les exercices fondamentaux de *mécanisme* sont-ils particulièrement nombreux, sans exclure toutefois les récréations indispensables pour former le style et aussi pour apporter à l'enseignement un précieux élément de variété.

Ces *récréations*, toutes choisies avec le goût le plus éclairé, bien appropriées au caractère de l'instrument, accentuées et doigtées avec le plus grand soin, sont présentées avec un *accompagnement de seconde mandoline*, chose absolument nécessaire pour qu'elles possèdent toute leur valeur au point de vue de l'éducation musicale. Il convient de remarquer, d'ailleurs, que ces morceaux n'occupent pas (et ne doivent pas occuper) dans la Méthode, une place susceptible de restreindre à l'excès le travail méthodique des exercices, ce qui serait condamner l'élève à se contenter d'une technique rudimentaire acquise au hasard d'un enseignement tout superficiel; défaut capital de tant de méthodes succinctes où quelques exercices émergent d'un ensemble d'airs plus ou moins imparfaitement adaptés à la Mandoline dans un but purement récréatif.

L'*Étude des positions*, à laquelle est consacrée la seconde partie de l'ouvrage, suit la progression si logiquement adoptée par toutes les bonnes Méthodes, tant de violon que de mandoline: 1^{re}, 3^e, 5^e, 2^e, 4^e, 6^e et 7^e positions, succession grâce à laquelle on est amené à passer sans difficulté d'une position bien étudiée à celle qui lui succède le plus naturellement, au lieu de s'astreindre au travail ingrat et un peu décousu des positions se suivant dans leur ordre numérique.

Telles sont quelques-unes des particularités les plus saillantes qui expliquent la grande faveur dans laquelle tous les professeurs tiennent depuis si longtemps ce célèbre ouvrage.

La grande extension prise, surtout depuis quelques années, par la Mandoline; la rapidité avec laquelle cet instrument s'est répandu dans tous les milieux, nous ont fait étudier la possibilité de modifier le prix de la **Méthode de Jules Cottin** afin de la rendre accessible à tous. C'est dans cette intention que nous présentons aujourd'hui une édition nouvelle, ne comportant *aucune modification de la version originale*, enrichie même d'une *Table des matières* de nature à faciliter les recherches et permettant d'acquérir la méthode *la plus complète qui soit*, conçue en vue d'un Enseignement supérieur, pour un prix ordinairement réservé à des ouvrages réduits ayant un caractère populaire.

PREMIÈRE PARTIE

De la Mandoline

DESCRIPTION DE L'INSTRUMENT

La **Mandoline** est un instrument composé d'une caisse ovoïde sonore et d'un manche sur lesquels sont fixées huit cordes ayant deux à deux le même son (Voy. Accord) et que l'on met en vibration au moyen du **Médiator** (Voy. ce nom page 7).

La **Caisse**, ou corps de l'instrument, est recouverte d'une *table d'harmonie* plate, en sapin, légèrement coudée à partir du chevalet et percée vers les deux tiers de sa longueur d'un trou rond ou ovale appelé *rosace*.

A peu près à distance égale du bord inférieur de la rosace et du bas de la caisse, se trouve une petite pièce en ébène, nacre, écaille ou ivoire d'environ $\frac{1}{2}$ centimètre de hauteur et sur laquelle passent les cordes pour aboutir à des *boutons d'attache* placés au bord inférieur de la caisse. Cette pièce s'appelle le *chevalet*.

Le **Manche**, qui a les mêmes dimensions que celui du violon (sauf l'épaisseur qui est plus grande dans la Mandoline), est recouvert dans toute sa longueur d'une plaquette de bois dur (le plus souvent d'ébène) ou d'écaille, qui se prolonge sur la table d'harmonie jusqu'à la rosace.

Cette plaquette que l'on appelle *touche* ou *clavier* est divisée dans toute sa longueur par des lamelles de cuivre appelées *touchettes* qui y sont solidement incrustées. Chacune d'elles détermine un intervalle de demi-ton.

L'espace compris entre chaque touchette se nomme *case*.

Dans beaucoup de mandolines, de petits ornements de nacre ou d'écaille sont incrustés au milieu de la touche dans les 3^e, 5^e, 7^e, 10^e et 12^e cases. Ils servent à indiquer la place des notes auxquelles ils correspondent et sont de quelque utilité aux élèves, surtout dans le commencement de l'étude des positions, parce qu'ils sont autant de points de repère.

A son extrémité supérieure, le manche se recourbe un peu et s'élargit. Il forme ainsi la *tête* de la Mandoline, à laquelle sont adaptées les *chevilles* au nombre de huit, dont quatre de chaque côté, qui doivent régler la tension des cordes.

On doit éviter de se servir des chevilles de bois à *action directe*, parce qu'avec elles l'accord est très long à prendre et de plus n'est pas stable.

Les *chevilles romaines*, en bois également, mais au bout desquelles est emmanché un cylindre de cuivre de diamètre beaucoup plus faible autour duquel vient s'enrouler la corde, sont préférables aux précédentes, parce que la tension produite par un tour de cheville est plus restreinte.

Les meilleures sont les chevilles mécaniques.

En effet, outre leur stabilité plus grande, elles offrent l'avantage d'un maniement rapide et sûr, parce qu'un tour de cheville ne modifie que très légèrement la tension de la corde.

L'extrémité de ces sortes de chevilles a la forme d'une vis qui fait mouvoir une petite roue dentée communiquant au bouton de cuivre sur lequel s'enroule la corde. (Cet engrenage est tantôt *apparent*, tantôt *dissimulé* sous une plaque de métal.)

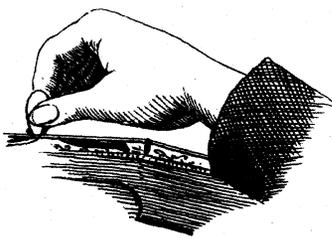
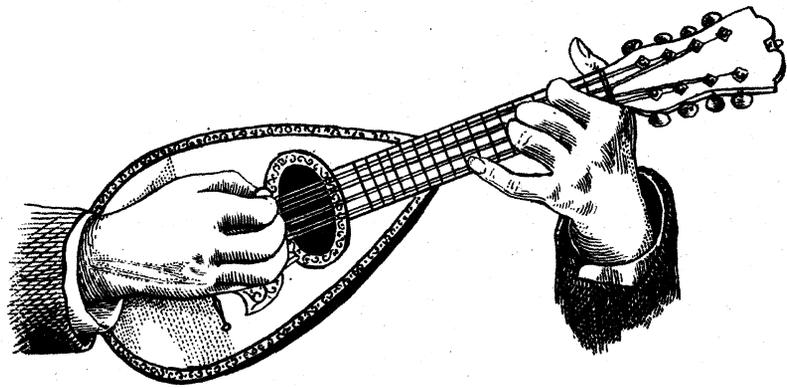
Le manche et la tête sont séparés par une petite pièce sur laquelle sont pratiquées 8 rainures pour recevoir les cordes et que l'on appelle *sillet*.

Comme on joue le plus souvent au-dessous de la rosace et que, ainsi qu'on le verra plus loin, la main doit reposer sur l'instrument, il y a à cet endroit, incrustée dans la table d'harmonie, une plaque d'écaille, de nacre ou d'ébène qui, par sa surface plus lisse que celle du sapin, favorise le glissement de la main et ne s'use pas sous le frottement. On l'appelle *l'écu*.

Pour empêcher le frottement de la manche du vêtement sur l'extrémité des cordes, à leur attache inférieure, on recouvre celles-ci d'une petite plaque de nickel ou autre métal qu'on appelle *lyre*.

A.-B.— Nous engageons l'élève à se procurer une Mandoline moderne de bonne qualité, et à ne pas se laisser séduire par le cachet artistique des anciennes Mandolines, qui en général sont jolies à voir, mais rarement bonnes à jouer. En effet le perfectionnement actuel de fabrication remonte à peu d'années et presque toujours, dans les vieux instruments, l'étendue est moins grande, les divisions des cases mal réglées, la justesse douteuse et la sonorité plus faible et moins agréable. Nos Exercices de la fin de la Méthode exigent l'emploi d'un bon instrument.





TABLATURE DE LA M

ou tableau indiquant les notes qui peuvent

Chaque case représente un demi-ton. — Le ma

The diagram illustrates the fretboard for the first four strings of a guitar. The strings are labeled from top to bottom: 1^{re} Cordes (Mi), 2^{es} Cordes (La), 3^{es} Cordes (Ré), and 4^{es} Cordes (Sol). The fretboard is divided into six cases (frets), labeled 'Cases 1' through '6'. A vertical dashed line indicates the 'Cordes à vide' (open strings). Below the diagram, four musical staves show the notes for each string across the six frets. The notes are: 1^{re} CORDES MI, 2^{es} CORDES LA, 3^{es} CORDES RÉ, and 4^{es} CORDES SOL. The notes are written in a simplified notation with stems and accidentals.

Case	1 ^{re} Cordes (Mi)	2 ^{es} Cordes (La)	3 ^{es} Cordes (Ré)	4 ^{es} Cordes (Sol)
1	mi	la	ré	sol
2	fa	si	mi	la
3	sol	do	fa	si
4	la	ré	sol	do
5	si	mi	la	ré
6	do	fa	si	mi

MANDOLINE

à être faites sur cet instrument

la manche est de grandeur naturelle.

The image features a musical score for mandolin, overlaid on a detailed illustration of the instrument's neck and body. The neck is shown with frets numbered 6 through 17. The body is depicted with a decorative scrollwork pattern around the sound hole. The score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'OU' written above the notes. The second staff is a guitar-style accompaniment. The third and fourth staves are additional accompaniment parts. The illustration shows the mandolin neck curving from the left towards the right, with the body on the right side. The sound hole is a large, dark oval with a decorative border. The fretboard has frets numbered 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, and 17. The body of the mandolin is decorated with a scrollwork pattern. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

TABLATURE DE LA MANDOLINE

ou tableau indiquant les notes qui peuvent être faites sur cet instrument

Chaque case représente un demi-ton. — Le manche est de grandeur naturelle.

The diagram illustrates the fretboard of a mandolin, showing the positions of the four strings and the frets. The fretboard is divided into 17 cases (frets), with the first case being the open string. The strings are labeled as follows:

- 1^{es} Cordes: Mi
- 2^{es} Cordes: La
- 3^{es} Cordes: Ré
- 4^{es} Cordes: Sol

The fretboard is shown with a decorative scrollwork pattern. Below the fretboard, the musical notation for each string is provided, showing the notes that can be played on each fret. The notation is written in treble clef and includes accidentals (sharps and flats) to indicate the specific notes. The first case is labeled "Cordes à vide" (open strings).

Cases 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

1^{es} CORDES MI

2^{es} CORDES LA

3^{es} CORDES RÉ

4^{es} CORDES SOL

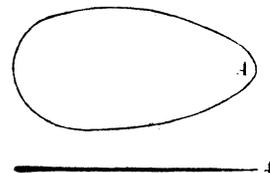
TIMBRES DIFFÉRENTS DE LA MANDOLINE

Les sons se produisent sur la Mandoline entre le *sillet* et le *chevalet*. Ils peuvent avoir trois timbres distincts :

- 1° Le timbre normal qui se produit en attaquant les cordes *juste au-dessous* de la rosace ;
- 2° Un timbre plus doux qui se produit en attaquant les cordes *au-dessus* de la rosace et avec lequel on peut obtenir de jolis effets dans les pianissimo.
- 3° Un timbre cuivré et dur dont on se sert très peu et qui se produit en attaquant les cordes à un ou deux centimètres du chevalet.

MÉDIATOR

Le son se produit au moyen d'un petit objet appelé *Mé debated* ou encore *Plume* ou *Plectre*. C'est une pièce généralement en écaille, en ivoire, en écorce de merisier, etc. ayant la forme d'une ellipse allongée. Il a une longueur de 2 centimètres $\frac{1}{2}$ à 3 centimètres $\frac{1}{2}$ et une épaisseur d'un millimètre environ, qui va diminuant progressivement jusque vers le sommet A, avec lequel on attaque les cordes.



Les meilleurs médiateurs sont ceux d'écaille ou d'ivoire.

Le médiateur ne doit être ni trop dur, ni trop flexible. Trop dur, on ne pourrait obtenir un trémolo très doux; trop flexible, il faudrait employer une grande force pour obtenir beaucoup de son, ce qui produirait un grattement désagréable.

Pourtant, au début des études seulement, et suivant les dispositions des élèves, on devra leur faire prendre un médiateur très faible. De la sorte, sentant moins la résistance des cordes, ils s'habitueront plus facilement au mouvement de la main droite sans qu'il survienne de crispation, grave inconvénient à éviter.

TENUE DE LA MANDOLINE

On peut jouer de la Mandoline debout ou assis. La position assise est préférable, l'instrument ayant alors plus de stabilité.

POSITION DEBOUT

Pour jouer debout, on appuie le corps de l'instrument au-dessous du sein droit, et on le maintient avec l'avant-bras droit qui doit se poser sur la table d'harmonie pour amener la main à proximité des cordes. La main gauche élève légèrement le manche de l'instrument à hauteur de l'épaule, le coude gauche ne quittant pas le corps. Quant au reste, on se conforme aux indications données pour la position assise.

POSITION ASSISE

Il importe de tenir le corps *bien droit*.

La jambe droite doit être élevée sur un tabouret d'environ 15 centimètres de hauteur, ou bien croisée sur la jambe gauche. Cette dernière position est préférable.

Le corps de la Mandoline doit reposer sur la jambe droite et être maintenu par le bas de la poitrine et l'avant-bras droit. Entre ces trois points, et soutenue en outre par le bras gauche, la Mandoline doit être absolument fixe.

La table d'harmonie doit être tenue dans une position *presque verticale*, de façon à ce que l'exé debated ne la voie qu'un peu en raccourci.

BRAS DROIT

L'avant-bras droit se pose sur la Mandoline de façon que la plume arrive juste au-dessous de la rosace. Il doit être aussi un peu à gauche des cordes, afin que le poignet se trouve amené juste au-dessus d'elles: la main n'aura plus ainsi qu'à obliquer légèrement sur la gauche pour se trouver dans leur direction. (Voyez figure page 6.)

BRAS GAUCHE

Le bras gauche reste joint au corps. L'avant-bras élève le manche de la Mandoline *un peu plus haut que le sein gauche* et l'en tient éloigné d'environ 25 à 30 centimètres. Si on le tenait *trop bas* ou *trop éloigné du corps*, la main gauche ne pourrait pas *obtenir une extension si grande sur la touche*; si, au contraire, on le tenait *trop haut* ou *trop rapproché du corps*, le jeu de la main droite serait gêné.

Le manche repose près du sillet entre le pouce et l'index et ne doit pas être serré outre mesure, mais seulement maintenu pour que la main puisse glisser facilement lorsqu'on veut monter aux positions.

La paume de la main ne doit pas toucher le manche, mais au contraire s'en écarter un peu, en dehors, pour permettre aux doigts d'aller le plus loin possible.

Les doigts doivent être légèrement arrondis, la dernière phalange tombant *perpendiculairement* sur la corde et jamais *aplatie* (*très important*). Pour produire un son bien pur, il faut les appuyer *assez fortement* entre les deux baguettes de *métal* indiquant les cases (et *très près* de celle qui est *devant* le doigt) mais *non pas* sur ces baguettes.

Il est nécessaire, pour que les doigts tombent perpendiculairement, de n'avoir pas les ongles trop longs.

Les premiers exercices fatiguent beaucoup les doigts; mais ceux-ci s'endureissent bien vite. Il ne faut donc pas s'arrêter devant ce léger inconvénient qui disparaît au bout de quelques jours.

Pour noter les doigtés dans les exercices, on numérote les doigts de la façon suivante:

On ne se sert pas du Pouce

- 1 l'Index,
- 2 le Médius,
- 3 l'Annulaire,
- 4 l'Auriculaire.

Ce dernier est le plus rebelle et le plus difficile à assouplir; son emploi est cependant très fréquent et très utile. Aussi, lorsqu'il se rencontre dans des exercices, faut-il *absolument s'astreindre* à l'employer, quelque mauvais résultats que puissent donner les premiers essais, car le travail les améliore rapidement.

Lorsqu'on veut indiquer qu'une note doit être faite au moyen d'une *corde à vide*, on met au-dessus un numéro zéro 0.

N.-B. — Relire souvent ces indications très importantes. Elles empêcheront l'élève de contracter des habitudes défectueuses, dont il aurait beaucoup de mal à se défaire ensuite.

TENUE DU MÉDIATOR

Le Médiateur doit être toujours *perpendiculaire* à la table d'harmonie et *parallèle aux cordes*, pour avoir *l'égalité* dans les *battements* et la *pureté des sons* qui ne peuvent s'obtenir sans cela.

Il doit être tenu *entre les extrémités* du pouce et de l'index, s'appuyant sous le plat du pouce et contre le côté gauche de l'index.

Il ne doit dépasser ces doigts que *d'environ 1/2 centimètre*. (Nous fixons cette mesure, car, si on laisse dépasser davantage le Médiateur (de 1 à 2 centimètres), la résistance qu'il oppose aux cordes est diminuée et on ne peut obtenir ni rapidité, ni force. D'un autre côté, si on n'en laisse dépasser que 2 ou 3 millimètres, on risque de toucher les cordes avec les doigts.)

Les autres doigts doivent être réunis à côté de l'Index, *légèrement relevés* de façon à *ne pas toucher* les cordes, et présentant les ongles *de face*, pour avoir *le plus d'écart possible* entre la plume et le petit doigt.

Le pouce doit être plus ou moins *allongé* ou *plié, suivant sa longueur*, mais de façon qu'il maintienne toujours le Médiateur bien *parallèle* aux cordes.

De toutes façons, on ne doit pas le plier assez pour que les deux premières phalanges forment entre elles presque un angle droit, ce qui déterminerait sûrement la crispation. Ordinairement, la première phalange doit être seulement *un peu pliée*.

Nous avons dit que le Médiateur devait être tenu entre les *extrémités* du pouce et de l'index. C'est dans son sens *strict* qu'il faut entendre ce mot, car, si l'un des deux doigts tient le médiateur tant soit peu plus bas que l'autre, la résistance qu'il oppose le médiateur n'est plus la même des deux côtés. Or, il faut que cette résistance soit égale. De même, si l'on allonge le pouce de toute sa longueur, de façon que le premier doigt *étant arrondi* ne puisse arriver qu'au milieu de sa première phalange, on aura un jeu trop lâche. Le trémolo, pour obtenir toute sa finesse et toute sa ténuité doit être fait *du bout des doigts*, ainsi que l'expérience nous l'a démontré.

Nous avons dit aussi que le médiateur devait dépasser d'environ 1/2 centimètre au-dessous des doigts. Mais, dans son sens latéral, il doit être maintenu *entièrement* et ne pas dépasser *en avant* des doigts, car de la sorte il n'offrirait pas suffisamment de résistance.

La paume de la main ne doit pas toucher les cordes; elle doit être à environ *1 ou 2 centimètres seulement* au-dessus d'elles (Fig. p. 6.) Lorsqu'elle se trouve à plat, pour la mettre dans une position convenable il suffit de rapprocher *un peu* le coude droit du corps, mais en évitant de tomber dans l'excès contraire (la main *surplombant trop*).

Elle doit être aussi un peu penchée à droite et se reposer sur le petit doigt, qui, *sans appuyer*, doit glisser facilement sur la table d'harmonie, en suivant *tous les mouvements* que lui imprime la main.

Les doigts ne doivent, en aucun cas, *se séparer les uns des autres*. Pour cela, on doit les disposer dès l'abord de telle façon, qu'entre le médiateur et le petit doigt il y ait place pour les quatre cordes, c'est-à-dire que l'on puisse jouer sur la corde la plus basse, sans que la main quitte la table d'harmonie, ni que les doigts s'écartent, quand bien même le petit doigt toucherait la corde la plus haute, car cela ne la fait pas vibrer. Pour les enfants ayant de petits doigts, cela présente quelque difficulté, mais on doit y *tendre* le plus possible.

Les doigts ne doivent pas être allongés, mais *arrondis* de façon à tomber *perpendiculairement* au-dessus des cordes. C'est dire, par conséquent, qu'ils ne doivent pas non plus être pliés en dedans de la main, ce qui rend le trémolo trop lâche.

Pour produire les *sous doux*, le Médiator doit être tenu légèrement et *effleurer seulement les cordes*.

Pour les *sous forts*, il faut l'*enfoncer* davantage et par suite le tenir *très solidement*, pour vaincre la résistance qui se trouve augmentée. On devra veiller avec soin, quelque force que l'on mette dans la tenue du médiator, à *éviter la crispation*. Pour cela, cette force devra venir surtout des 1^{er}, 2^{me}, 3^{me} et 4^{me} doigts et non du pouce.

DU TRÉMOLO

Le *trémolo* est l'artifice au moyen duquel on exécute les *sous soutenus* sur la Mandoline. *Plus il est rapide et plus l'illusion est parfaite*.

Il s'obtient en frappant tour-à-tour la corde de *haut en bas* et de *bas en haut*.

Le premier de ces coups de plume (battre la corde *en bas*, ou *en descendant*) s'indique par le signe \wedge et le second (battre la corde *en haut* ou *en remontant*) par le signe \sqcup placé au-dessus de la note. (Quand ils sont employés tous deux à la suite l'un de l'autre, on appelle cela le coup de plume *en allant et en venant* $\wedge \sqcup$.)

Le trémolo doit toujours être *commencé en descendant* \wedge et *terminé en remontant* \sqcup .

Pour arriver à bien le posséder, il faut le commencer *très doucement* et *très régulièrement*, en augmentant progressivement la vitesse, jusqu'à ce qu'on produise un roulement rapide et continu, en même temps que *très naturel*.

On est quelquefois longtemps avant d'arriver à ce résultat. Cela dépend des dispositions particulières de chacun.

L'avant-bras, une fois posé sur la table d'harmonie, ne doit *plus se déplacer*, quelle que soit la corde sur laquelle on joue. Le mouvement de la main droite vient du poignet et ne remonte pas plus haut. C'est le poignet qui sert de pivot. (Pour changer de corde, il suffit donc de tourner tant soit peu la main vers la gauche ou vers la droite. — Le Professeur devra veiller avec soin à l'observation de cette règle, car, lorsque tout l'avant-bras remue, le trémolo est dur et *beaucoup moins rapide* que lorsqu'il ne vient que du poignet.)

Dans les commencements, il faut sacrifier la vitesse du trémolo à sa régularité, car la vitesse vient *peu à peu* avec le travail; mais si l'on veut l'acquérir trop vite, la main se crispe, le poignet se fatigue et le résultat que l'on obtient ne se produit que par intermittences et par saccades.

Il faudra souvent, pour ne pas entraver le jeu de la main droite par une préoccupation de doigté, s'exercer à faire le trémolo sur une seule note et assez *longuement*, en commençant *très piano*, enflant progressivement le son jusqu'au *ff* fortissimo et le diminuant ensuite jusqu'au *pp* pianissimo en évitant avec soin la plus légère secousse et la moindre interruption.



REMARQUE IMPORTANTE. Quelques Méthodes enseignent que dans le trémolo la durée d'un coup de plume doit être égale à la valeur d'une double-croche, et que l'on a par conséquent deux coups de plume pour une croche, quatre pour une noire, huit pour une blanche et seize pour une ronde. Ce raisonnement est *absolument faux*, car si à la grande rigueur le remplacement d'un son filé par une série de doubles-croches répétées pouvait s'admettre dans un mouvement *très vif*, quel effet cela produirait-il dans un *Andante*?

Au contraire, on ne doit jamais compter le nombre des coups de plume pendant le trémolo. *Plus on en donne, mieux cela vaut*, mais de toutes façons, leur vitesse doit être *supérieure* à celle des doubles-croches.

Comme, au début, l'élève n'aura naturellement pas une grande vitesse dans la main, pour lui éviter de tomber dans le défaut que nous venons de signaler et qui consiste à décomposer le trémolo en doubles-croches, tous les exercices de trémolo devront être exécutés *dans le mouvement le plus lent possible*, de façon à ce que l'oreille ne s'habitue pas à entendre un nombre déterminé de coups de plume pour chaque temps.

QUAND FAUT-IL FAIRE LE TRÉMOLO

Il est difficile de déterminer des règles bien précises à ce sujet. Tout dépend du caractère et surtout du mouvement du morceau, comme aussi de la vitesse que peut obtenir l'exécutant. Tel pourra exécuter un passage en trémolo, que tel autre devra se contenter de faire en détaché. Le goût en ceci est le guide le plus sûr, car on peut produire de bons effets en *mélangeant* le trémolo et le détaché dans l'exécution d'une série de notes de *même valeur*.

Cela bien entendu ne s'applique qu'aux notes dont la durée est inférieure à un temps, car il est évident que (à part le mouvement de Valse et les Allegros très vifs) on peut *presque toujours* faire le trémolo *sur les noires* et à plus forte raison sur les valeurs supérieures à une noire.

Les notes détachées devront être exécutées avec le coup de plume *en bas* \wedge , chaque fois que le mouvement le permettra. On ne devra aborder l'étude du coup de plume *en allant et en venant* $\wedge \sqcup$ que pour les notes devant être exécutées *rapidement*, comme on le verra à l'étude des doubles-croches.

ACCORD DE LA MANDOLINE — SON ÉTENDUE

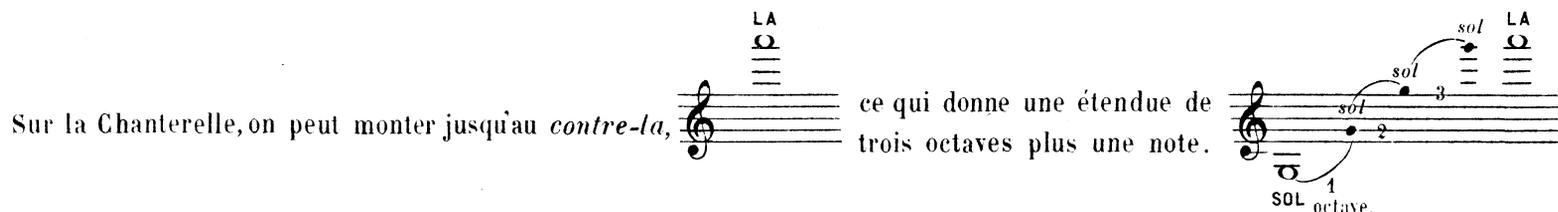
Les 4 cordes doubles de la Mandoline s'accordent de *quinte en quinte* en commençant par le *sol* au-dessous de la portée.



La plus basse, le *sol* s'appelle 4^{me} corde, le *ré* 3^{me} corde, le *la* 2^{me} corde et le *mi* 1^{re} corde ou chanterelle.

Cet accord est le même que celui du Violon. Les deux cordes supérieures le *mi* et le *la* sont des fils d'acier de calibres différents.

Les deux autres *ré* et *sol* sont filées cuivre sur acier.



Quelques Mandolines montent jusqu'au *contre-ut*; mais, à cette hauteur, les cases deviennent tellement petites, qu'il faut une grande finesse de doigté pour les utiliser.

MANIÈRE D'ACCORDER LA MANDOLINE

On commence par mettre au diapason une des cordes de *la*. Puis on règle la seconde jusqu'à ce qu'elle ait le même son que la première. Le *la* étant établi, on pose le doigt sur la 7^{me} case de cette corde et l'on obtient le *mi*. (En effet, comme on l'a vu, chaque case représente un intervalle d'un demi-ton; la 7^{me} case donnera donc 3 tons $\frac{1}{2}$ au-dessus de la note à vide, c'est-à-dire la valeur d'un intervalle de quinte juste, soit *mi*.) On règle alors, l'une après l'autre, les deux chanterelles de façon à les faire coïncider avec le son obtenu sur la 7^{me} case du *la*.

On pose ensuite le doigt sur la 5^{me} case du *la*, ce qui donne la quarte *ré* et on accorde les deux 3^{es} cordes, en remarquant que le son qu'elles doivent produire est l'octave au-dessous du *ré* obtenu à la 5^{me} case sur la 2^{me} corde.

Pour accorder la 4^{me} corde, on opère de même que pour la précédente en posant le doigt à la 5^{me} case sur le *ré*; on obtient ainsi le *sol* à l'octave au-dessus de celui qu'on cherche.

Les élèves devront, dès le début, s'habituer à accorder eux-mêmes leur instrument.

OBSERVATIONS SUR LA MANIÈRE DE TRAVAILLER

et la durée du Travail Journalier

L'élève devra se conformer à toutes les indications *données* dans la Méthode, ne quittant jamais un exercice avant d'être arrivé à l'exécuter convenablement et dans le mouvement marqué. Il est même sage de revenir de temps en temps sur les exercices déjà vus en augmentant la vitesse.

On doit mélanger l'étude du trémolo avec celle du détaché. La seconde repose de la première qui, au début est un peu fastidieuse, et la sert en même temps, car, en assouplissant les doigts de la main gauche, elle donne à la droite plus de liberté, puisque la préoccupation du doigté l'influence de moins en moins.

Lorsqu'en travaillant l'élève donne un son qui n'est pas *absolument pur*, il doit s'arrêter, constater si c'est à une mauvaise position du *doigté* ou du *médiateur* que cela tient et *rectifier* immédiatement. *Ce n'est pas en frappant plus fort* qu'on obtient la *qualité* du son, et quand il est *défectueux* (soit que les cordes frisent les cases, soit que le timbre soit assourdi) il ne *porte pas* et ne change pas de nature, *quelque intensité qu'on lui donne*. En agissant ainsi, on arrive rapidement à une excellente tenue et à beaucoup de pureté dans l'exécution.

Quant à la durée du travail, on doit, dans les premiers temps, travailler *le plus souvent possible*, mais *pas trop longtemps à la fois*, de façon à éviter toute fatigue dans la main droite. Lorsqu'on veut la forcer, on tombe rapidement dans la crispation et l'énerverment, et, cette mauvaise habitude une fois prise, il est très difficile de ramener la main à un mouvement régulier et naturel.

On peut fixer la durée de ces premiers exercices à environ $\frac{1}{4}$ d'heure ou une $\frac{1}{2}$ heure au plus, que l'on peut répéter plusieurs fois par jour. Peu à peu, on augmente cette durée et, lorsqu'on est arrivé à un trémolo régulier et assez vif, on peut travailler d'une seule haleine aussi longtemps que l'on veut.

Pour ce qui est des doigts de la main gauche, il faut, au contraire, ne pas craindre de les fatiguer, *surtout le 4^{me} doigt*, qui est toujours un peu rebelle et que l'on *n'assouplit qu'à force de travail*.

EXERCICES PRÉLIMINAIRES POUR L'ÉTUDE DU TRÉMOLO

Avant de s'occuper du doigté, l'élève devra d'abord s'exercer à faire un peu le trémolo sur les *cordes à vide*, afin d'habituer la main au mouvement de va-et-vient $\Lambda \sqcup$ et d'assurer la bonne tenue de la plume et les autres détails de position qui, *au début*, sont toujours un peu négligés, quand on a *en même temps* la préoccupation du doigté.

PROGRESSION A SUIVRE POUR LA VITESSE DU COUP DE PLUME

NOTA—L'élève fera les exercices suivants *sans s'inquiéter de la mesure* et restera *aussi longtemps* qu'il voudra *sur et entre* chaque note.

EXERCICES

REMARQUES.—1^o Le but de la Mandoline est d'*imiter* autant que possible le Violon. Or lorsque, le violoniste donne un coup d'archet pour chaque note, l'attaque est bien plus appréciable que lorsque plusieurs, sont dans le même coup, ce qui s'indique par une liaison au-dessus des notes.

Voici comment on imitera ces effets à la Mandoline. Quand des notes n'étant pas sous une liaison auront une durée suffisante pour être faites en *trémolo*, on devra *l'interrompre* d'un ou deux coups de plume à la fin de chaque note, pour produire un *petit arrêt* et bien faire sentir ainsi l'*attaque* de la suivante. On se rendra compte de l'utilité de ce coup de plume, quand on aura plusieurs *mêmes notes* à exécuter *consécutivement et en trémolo*.

L'arrêt, *un peu long au début*, deviendra de *moins en moins appréciable*, à mesure que le trémolo sera plus vif, et, dans tous les cas, il sera pris *sur la valeur de la première note*.

Pour arriver à interrompre le son et à le reprendre *sans crispation*, on produira l'arrêt en *portant un peu la main sur la gauche*, lorsqu'on donnera le dernier coup de plume *en remontant* \sqcup . Cet écart suffira pour marquer l'interruption et l'on reprendra le trémolo sur la note suivante avec le coup de plume en bas Λ .

Dans le cas contraire, c'est-à-dire quand les notes seront sous une liaison, on ne devra pas interrompre le trémolo. Nous étudierons plus loin ce coup de plume.

EFFET DE L'EXERCICE CI-DESSOUS

Andante.

2^o Le mouvement de la main droite doit être *très tenu*, c'est-à-dire pas trop large, afin d'avoir plus de vitesse et aussi pour ne pas accrocher les cordes voisines de celle sur laquelle on joue. De même, quand on doit passer par-dessus des cordes, il faut, tout en les franchissant le plus rapidement possible, éviter avec soin de les toucher avec le médiator et, pour cela, *soulever un tout petit peu toute la main* de 2 ou 3 millimètres.

EXERCICE POUR L'ÉTUDE DU TRÉMOLO EN OBSERVANT LA MESURE

Andante.
(Bien compter 4 temps sur chaque note.)

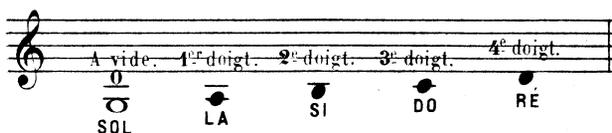
ÉTENDUE DE LA 1^{re} POSITION

On appelle **positions** les différentes places auxquelles se met la main gauche le long du manche. Elles nécessitent chacune un doigté particulier.

La première est la plus importante et la base de toutes les autres. C'est celle indiquée dans les principes de tenue, c'est-à-dire la main gauche à la hauteur du sillet. Tous les premiers exercices seront faits dans cette position qui est du reste employée presque continuellement. Nous allons voir le nombre de notes qu'elle peut embrasser.

Pour obtenir les notes autres que celles des cordes à vide, on dispose de 4 doigts dont chacun peut faire une note.

En les posant successivement, on aura donc sur la 4^{me} CORDE:

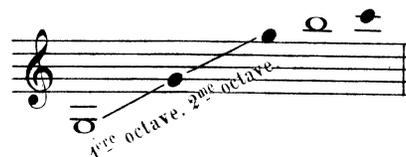


On remarque qu'avec le 4^{me} doigt on donne la note *équivalente* à celle produite par la corde à vide suivante.

De même sur les autres cordes, on aura:



De sorte qu'à la première position on peut aller, sans déranger la main, du Sol grave au Si aigu et même au Do, comme on le verra au chapitre de l'extension, soit 2 octaves et 3 notes.



Ceci posé, il est très important de bien connaître et retenir *la place* de chacune de ces notes sur la Mandoline.

MANIÈRE D'APPRENDRE LES NOTES SUR LA MANDOLINE

Chaque case représentant un demi-ton, on devra poser les doigts de deux en deux cases, lorsque les notes seront à intervalle d'un ton; et l'un à côté de l'autre, lorsqu'il n'y aura qu'un demi-ton.

REMARQUE.—Il est très important de toujours donner à chaque note le *doigt qui lui convient*, quand bien même l'élève, sachant la place de la note, trouverait plus facile d'en employer un autre.

De même, lorsqu'une note est accidentée (diésée ou bémolisée), on doit *en général* l'exécuter avec le doigt qu'on emploierait pour cette même note, si elle était naturelle, à condition d'avancer ou de reculer ce doigt suivant le cas.

On aura donc:

SUR LA 4^{me} CORDE

Corde à vide.	1 ^{er} doigt.	2 ^e doigt.	3 ^e doigt.	4 ^e doigt.
SOL	LA	SI	DO	RÉ
	2 ^e case.	4 ^e case.	5 ^e case.	7 ^e case.

SUR LA 3^{me} CORDE

Corde à vide.	1 ^{er} doigt.	2 ^e doigt.	3 ^e doigt.	4 ^e doigt.
RÉ	MI	FA	SOL	LA
	2 ^e case.	3 ^e case.	5 ^e case.	7 ^e case.

SUR LA 2^{me} CORDE

Corde à vide.	1 ^{er} doigt.	2 ^e doigt.	3 ^e doigt.	4 ^e doigt.
LA	SI	DO	RÉ	MI
	2 ^e case.	3 ^e case.	5 ^e case.	7 ^e case.

SUR LA 1^{re} CORDE

Corde à vide.	1 ^{er} doigt.	2 ^e doigt.	3 ^e doigt.	4 ^e doigt.
MI	FA	SOL	LA	SI
	1 ^{re} case.	3 ^e case.	5 ^e case.	7 ^e case.

Pour bien se fixer le doigté dans la mémoire, le meilleur moyen est de consulter le tableau représentant le manche de la Mandoline et indiquant la place de toutes les notes (page 4). Afin même de le rendre plus frappant, nous l'avons simplifié comme suit, en n'y indiquant que les notes *naturelles* de la 1^{re} position et les doigtés correspondants.

TABLEAU INDIQUANT L'ÉTENDUE ET LES DOIGTÉS A LA 1^{re} POSITION

	1 ^{re} Case	2 ^{me} Case	3 ^{me} Case	4 ^{me} Case	5 ^{me} Case	6 ^{me} Case	7 ^{me} Case	
1 ^{re} CORDE MI	1 FA	1 FA #	2 SOL		3 LA		4 SI	
2 ^e CORDE LA		1 SI	2 DO		3 RÉ		4 MI	(Equivalent de la corde suivante)
3 ^e CORDE RÉ		1 MI	2 FA	2 FA #	3 SOL		4 LA	(Equivalent de la corde suivante)
4 ^e CORDE SOL		1 LA		2 SI	3 DO		4 RÉ	(Equivalent de la corde suivante)
	1 ^{re} Case	2 ^{me} Case	3 ^{me} Case	4 ^{me} Case	5 ^{me} Case	6 ^{me} Case	7 ^{me} Case	

En se pénétrant bien de ce petit tableau et au besoin en le recopiant pour pouvoir le consulter pendant chaque exercice, l'élève arrivera très rapidement à connaître la place des notes sur le manche et les doigts qu'elles demandent.

DU DÉTACHÉ

On dit *détacher* les notes, lorsqu'on les exécute avec *un seul coup de plume*. Nous verrons plus loin (Etudes des doubles-croches) que ce coup de plume peut être donné soit en descendant \wedge , soit en remontant \sqcup . Mais, en général, *chaque fois que le mouvement le permet*, on détache les notes avec le coup de plume en descendant \wedge .

Il faut veiller soigneusement à ce que la position ne se modifie pas.

Pour observer cette règle importante, on place la plume à côté de la corde que l'on doit attaquer, l'enfonçant plus ou moins selon la force du son que l'on veut obtenir et on laisse tomber la main *tout naturellement en faisant glisser le petit doigt en même temps qu'elle sur la table d'harmonie*.

Si le petit doigt reste appuyé sur la table, on obtient le son par un mouvement du pouce, ce qui ne doit pas être, car les doigts ne doivent qu'exercer la pression latérale nécessaire pour tenir la plume, pression que ne doit accuser *aucun signe extérieur*, aucune crispation.

Comme pour le trémolo, la main doit être absolument *morte*.

De même aussi, comme pour le trémolo, elle doit toujours se mouvoir *à plat*, parallèlement à la table d'harmonie.

Quand on a frappé une corde et qu'on veut revenir à *cette même corde* ou à *une corde inférieure*, on soulève *très légèrement toute la main* (deux ou trois millimètres) et on la reporte plus ou moins en arrière, mais *toujours à plat*. Une fois devant la corde on repose la main sur la table d'harmonie.

Pour chaque note il faut un mouvement de la main.

On doit bien se garder, lorsqu'on veut revenir sur une note déjà frappée ou sur une note inférieure, de soulever *seulement le pouce* pour passer la plume par-dessus les cordes: on prend ainsi l'habitude d'un balancement de la main qui n'est pas naturel et qui empêcherait, si on le conservait, d'arriver à une grande vitesse dans l'étude des doubles-croches.

EXERCICES SUR CHAQUE CORDE

OBSERVATIONS. — 1^o Les exercices suivants devront être faits *en détaché*, en donnant un coup de plume en bas \wedge pour chaque note.

2^o En règle générale (et ceci surtout pour les élèves de piano qui ne laissent pas les doigts posés sur les notes), une fois posés, les doigts doivent être *conservés*, tant qu'il n'est pas nécessaire de les enlever pour produire une note inférieure sur la même corde ou pour les employer sur une autre corde. Cela semble d'abord beaucoup plus difficile à l'élève; mais il s'habitue ainsi rapidement à leur donner l'*écartement* nécessaire, à les rendre *indépendants* les uns des autres, en les faisant travailler bien davantage.

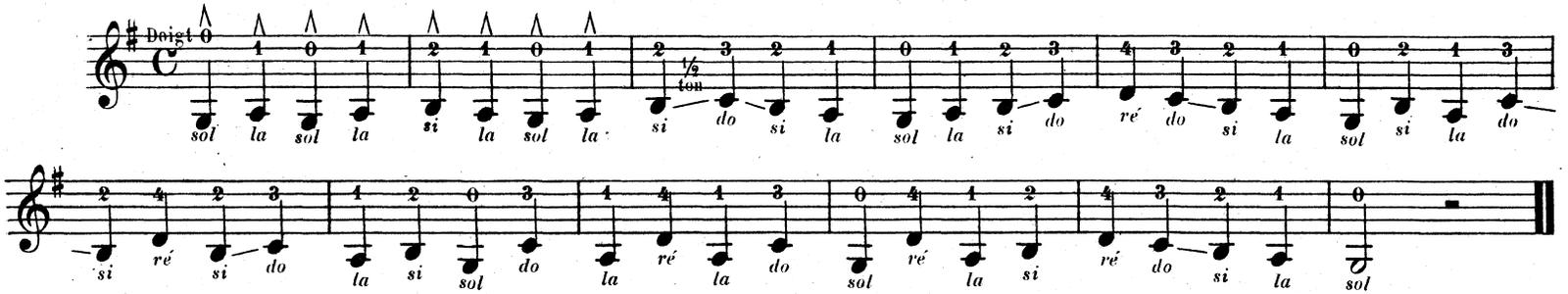
3^o Pour les notes diésées qui vont se rencontrer dans ces exercices (*fa #*) l'élève devra employer le même doigt que pour la note réelle, mais en l'avancant d'une case.

4^o Afin d'attirer l'attention de l'élève, lorsque deux notes ne seront distantes que d'un demi-ton, nous mettrons entre elles un petit trait.

EX. 

5^o Ne pas négliger d'employer le 4^{me} doigt quand il est marqué, alors même qu'on ne le ferait qu'*imparfaitement*.

4^{me} CORDE (SOL)



3^{me} CORDE (RÉ)



2^{me} CORDE (LA)



1^{re} CORDE (MI)



EXERCICE PAR DEGRÉS CONJOINTS

sur les Quatre Cordes.

L'élève, commençant à connaître la place des notes, devra s'exercer à faire le trémolo et à mouvoir les doigts de la main gauche *en même temps*. A cet effet, après avoir exécuté cet exercice *en détaché*, il le fera *en trémolo*, en observant bien toutes les règles qui ont été données précédemment.

INTERVALLES

On appelle **intervalle** la distance qui sépare deux notes quelconques. Les intervalles sont dénommés différemment suivant leur étendue: *seconde*, pour deux notes consécutives; *tierce*, quand entre les deux notes extrêmes on peut en placer une autre, etc.

EXERCICES SUR LES INTERVALLES

OBSERVATIONS.—1^o Pour ne pas rendre l'étude des intervalles trop fastidieuse en les faisant étudier tous d'un trait, on les *scindera en deux ou en trois parties* qu'on fera travailler concurremment avec les gammes, exercices et récréations en *Do majeur*. (Voyez pages 19 et suivantes.)

2^o Tous ces exercices devront être exécutés d'abord *en détaché*, en donnant aux blanches la valeur d'un temps seulement, pour familiariser la main gauche avec le doigté, et ensuite *en trémolo*, comme on l'a fait pour l'exercice par degrés conjoints.

3^o Nous répétons encore qu'il est absolument *essentiel d'employer le 4^{me} doigt, chaque fois qu'il est marqué*, afin de l'assouplir et quand bien même le son produit ne serait pas bon dans les premiers temps: travaillé, ce doigt prend rapidement l'extension et la force qui lui manquent. *On ne devra pas déplacer la main* le long du manche, sous prétexte de donner plus facilement la note du 4^{me} doigt, car de cette façon il n'aurait aucun effort à faire et ne se *développerait pas*. Il vaut mieux garder la position régulière et n'obtenir qu'un mauvais son qui *s'améliorera, du reste, rapidement*.

On emploie le 4^{me} doigt, en général, chaque fois qu'il peut faire *éviter un changement de corde*. Quand, par exemple, jouant sur une corde, il se présente qu'on ait à exécuter la note de la corde à vide supérieure et qu'on doive revenir immédiatement après sur la corde primitive, il faut pour cette note employer le 4^{me} doigt. Si la phrase, au contraire, se continue sur la corde supérieure, on fera cette même note à vide. (On peut l'employer aussi de préférence à la corde à vide, et bien qu'il n'évite pas de changement de corde, quand, après une note tenue *longtemps* sur une corde, on doit exécuter *consécutivement* et dans un rythme *plus rapide* la note de cette même corde à vide, suivie d'une note sur la corde immédiatement inférieure, et répétée ensuite elle-même avec le 4^{me} doigt. — On a ainsi plus d'homogénéité dans le timbre.)

4^o On devra, ainsi qu'il a déjà été dit, *laisser les doigts posés*, tant qu'il n'y aura pas nécessité de les enlever.

INTERVALLE DE SECONDE

The musical notation for the Intervalle de Seconde consists of six staves, each representing a different string on the guitar. The notation includes notes, rests, and fingerings (numbers 0-4) for each string. The strings are labeled as follows:

- Staff 1: 4^{me} Corde.
- Staff 2: 3^{me} Corde.
- Staff 3: 2^{me} Corde.
- Staff 4: 1^{re} Corde.
- Staff 5: 3^{me} Corde.
- Staff 6: 4^{me} Corde.

INTERVALLE DE TIERCE

Moyen mécanique pour exécuter cet intervalle.

Poser *deux* doigts pour produire la tierce de la corde à vide, retirer le dernier pour trouver la base de l'intervalle suivant; en reposer *deux* au-dessus de celui-là, retirer le dernier etc. etc., jusqu'à ce qu'il faille changer de corde et recommencer ainsi sur les cordes suivantes.

Pour descendre, faire le mouvement inverse: enlever *deux* doigts, en poser un etc.

The musical notation for the Intervalle de Tierce consists of three staves, each representing a different string on the guitar. The notation includes notes, rests, and fingerings (numbers 0-4) for each string. The strings are labeled as follows:

- Staff 1: 4^{me} Corde.
- Staff 2: 3^{me} Corde.
- Staff 3: 2^{me} Corde.
- Staff 4: 1^{re} Corde.
- Staff 5: 2^{me} Corde.
- Staff 6: 3^{me} Corde.
- Staff 7: 4^{me} Corde.

INTERVALLE DE QUARTE

Moyen mécanique pour l'exécuter:

Poser *trois* doigts pour produire la quarte de la corde à vide; retirer les *deux* derniers pour trouver la base de l'intervalle suivant; en reposer *trois* au-dessus de celui-là, retirer les *deux* derniers et ainsi de suite, à part les changements de cordes.

Pour descendre, faire le mouvement inverse, retirer *trois* doigts, en poser *deux*, etc.

INTERVALLE DE QUINTE

C'est le plus facile à faire. Les cordes étant montées de quinte en quinte, il suffit, pour avoir la quinte d'une note quelconque, de mettre le doigt avec lequel on l'a produite dans la même case sur la corde suivante. Il y a exception pour l'intervalle *fa # - do* naturel qui n'est qu'une quinte diminuée. Pour celui-là, il faut garder le même doigt, mais le mettre une case moins loin pour le *do*. Nous l'indiquerons par un trait entre les deux notes.

Gamme en Do Majeur

OBSERVATIONS

1^{re} — Tant que l'élève n'aura pas acquis un doigté sinon vif, du moins très sûr, il devra, avant de faire les exercices en trémolo, les parcourir une fois *en détachant* les notes, de façon à s'affranchir un peu de la préoccupation du déchiffrage et pouvoir ensuite surveiller davantage son mouvement de la main droite, qui doit être absolument indépendante de la gauche.

2^e — Se bien rappeler que les notes en trémolo n'étant pas sous une liaison doivent être interrompues un peu avant la fin de leur durée, pour bien faire sentir l'attaque de la note suivante. On comprendra surtout la nécessité de cet arrêt dans le coup de plume, lorsqu'on aura à la suite l'une de l'autre deux ou plusieurs fois la *même note*. Sans interruption, au lieu de deux ou trois noires par exemple, on entendrait une blanche ou une blanche pointée. (Voir 1^{re} Récréation, page 21.)

L'ÉLÈVE

Le PROFESSEUR

EXERCICES SUR L'ACCORD PARFAIT DE DO MAJEUR

Dans tous les tons l'accord parfait se compose de la tonique (c'est-à-dire la première note de la gamme, qui sert à dénommer le ton), de la tierce (3^{me} note), de la quinte (5^{me} note), auxquelles on ajoute l'octave (8^{me} note).

EXEMPLE

1 II III IV V VI VII VIII

ACCORD PARFAIT

1 Andante.

2 Andante.

PETITS EXERCICES EN DO MAJEUR

1 Moderato.

2 Moderato.

3 Moderato.

4 Lento.

5 Lento.

6 Lento. (S'efforcer de ne pas lever, ni déranger le 3^e doigt pour atteindre au 4^e)

1^{re} RÉCRÉATION

FLEUVE DU TAGE (LULLY)

Bien faire attention d'arrêter le trémolo entre chaque note, afin que l'on distingue nettement l'attaque de toutes les notes semblables qui se suivent.

Andante

L'ÉLÈVE
Dolce.
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Le PROFESSEUR
3 3 4 4 3 3 4 4 3 3 4 4 3 3 4 4

2^{me} RÉCRÉATION

AU CLAIR DE LA LUNE

Moderato.

L'ÉLÈVE
mf

Le PROFESSEUR
mf

f

p

Gamme en Sol Majeur

(avec le FA # à la clé)

L'ÉLÈVE

Le PROFESSEUR

EXERCICES SUR L'ACCORD PARFAIT DE SOL MAJEUR

1 Moderato.

2 Moderato.

DU TRÉMOLO DANS LES NOTES LIÉES

Dans tous les exercices qui ont été faits jusqu'à présent, l'élève a dû, comme nous le lui avons rappelé plusieurs fois, s'interrompre un peu avant la fin de chaque note pour bien préciser l'attaque de la note suivante.

Voyons maintenant le cas où les notes devant être faites en trémolo sont placées sous une liaison. Dans ce cas, *le trémolo ne doit pas être interrompu*.

Lorsqu'on joue sur la même corde, cet effet n'est pas difficile à obtenir; il suffit que la main droite reste bien indépendante et qu'elle ne soit pas influencée par les changements de doigts de la main gauche.

La difficulté se présente seulement, lorsqu'on doit changer de corde. On sait que le trémolo doit, dans presque tous les cas (nous verrons plus loin les exceptions), être terminé avec le coup de plume en remontant \sqsubset . Après ce dernier coup de plume, la durée de la note étant finie, il faut, pour attaquer la note suivante avec le coup de plume *en bas* \wedge sur une corde plus haute ou plus basse, ramener vivement la main au-dessus de cette nouvelle corde.

Ce petit changement doit être exécuté rapidement et en observant les points suivants:

1^o Dans le trémolo, il ne doit pas y avoir d'interruption causée par la crispation, car le mouvement doit se faire tout naturellement.

2^o Il ne faut pas attaquer plus fort, de crainte de la manquer, la corde nouvelle sur laquelle on passe.

3^o Le déplacement doit être très franc, de façon à ne plus accrocher la première note, une fois qu'on l'a quittée.

Pour arriver à ce triple résultat, quand bien même l'élève produirait une vitesse suffisante, il devra la modérer et faire son trémolo lentement, jusqu'à ce que les changements de cordes ne soient plus appréciables. Il reprendra alors peu à peu la vitesse première.

EXERCICES POUR LE TRÉMOLO ININTERROMPU

Faire ces Exercices *d'un bout à l'autre* sans interrompre le trémolo, comme si la liaison s'étendait sur toutes les notes. Ne faire exception que pour les notes semblables se suivant, s'il s'en présente.

1 Lento.

2 Lento.

EXÉCUTION DES CROCHES DANS LES MOUVEMENTS LENTS

Dans les mouvements lents les croches peuvent être exécutées en trémolo sans interruption et sont, dans ce cas, placées sous une *liaison*. Au cas contraire elles doivent être détachées avec le coup de plume *en descendant* Λ.

Comme il a été dit dès le début, afin de ne pas fatiguer l'élève par une étude unique du trémolo, on devra faire déchiffrer et jouer plusieurs fois les exercices dans un mouvement plus rapide en détachant chaque note. (On pourra du reste mener de front les exercices suivants et les exercices en Ré majeur, page 27, sur les croches détachées.)

EXERCICES SUR LES CROCHES LIÉES

Lento.



Lento.



Lento.



MÉLANGE DU TRÉMOLO AVEC ARRÊT A LA FIN DE LA NOTE et du Trémolo ininterrompu

Il est évident qu'exécuter en entier un morceau uniquement avec un seul de ces coups de plume serait beaucoup trop monotone. On doit donc s'habituer à les employer tour à tour suivant les liaisons qui sont marquées et, quand il n'y en a pas, suivant que le goût l'indique. (Entre deux liaisons le trémolo doit s'arrêter.)

3^{me} RÉCRÉATION

OBSERVATION: On pourrait exécuter ces récréations en disposant d'autre façon les liaisons. Il serait même préférable de lier beaucoup plus les sons que nous ne l'avons indiqué. Mais nous avons voulu que ces motifs mélodiques servissent en même temps d'étude et c'est pour cela que nous avons multiplié les mélanges de trémolo interrompu et ininterrompu, plus qu'il ne conviendrait, si l'on se plaçait au point de vue particulier de la bonne exécution des morceaux.

Andante.⁽¹⁾ HYMNE AUTRICHIEN (HAYDN)

L'ÉLÈVE *mf*

Le PROFESSEUR

(1) On se sert du 4^{me} doigt dans ce passage, ainsi que dans d'autres du même genre, bien que la corde à vide suivante semble pouvoir être employée sans inconvénient, puisque c'est sur elle que se continue la phrase; seulement, les 2

notes étant sous une liaison, le 4^{me} doigt est préférable, car il évite un changement de corde pendant que l'on fait le trémolo.

Gamme de Ré Majeur

(FA # et DO # à la clé)

Moderato.

L'ÉLÈVE

Le PROFESSEUR

EXERCICES SUR L'ACCORD PARFAIT DE RÉ MAJEUR

(Arrêter le trémolo entre les liaisons)

1 Andante.

2 Andante.

EXÉCUTION DES CROCHES dans les Mouvements modérés ou vifs

Lorsque le mouvement ne permet pas de faire les croches en trémolo ou, même sans cela, quand simplement le caractère du morceau le demande, on détache les croches avec un coup de plume *en bas* pour chacune. Comme on le verra plus loin à l'étude des doubles-croches, ces dernières devant être exécutées assez vivement nécessitent en général l'emploi du coup de plume *en allant et en venant*. Il peut se faire quelquefois que l'on soit obligé d'y recourir pour les *croches*, mais seulement dans les mouvements très vifs comme *Presto, Prestissimo* ou bien dans le mouvement de Valse.

Autrement, chaque fois que la vitesse adoptée le permettra, il faudra détacher les croches avec le coup de plume en descendant. Du reste, on a ainsi beaucoup plus de sûreté dans l'exécution.

Dans les mouvements vifs, les noires peuvent quelquefois aussi être détachées. Dans ce cas, on l'indique en mettant un point au-dessus.

REMARQUE SUR LA MANIÈRE D'ATTAQUER LES CORDES DANS LE DÉTACHÉ

Nous avons dit, en parlant du détaché, qu'on devait donner le son en laissant tomber naturellement la main droite qui glisse sur la table d'harmonie. De la sorte on obtient une exécution régulière, il est vrai, mais quelque peu uniforme. Pour donner des nuances et du cachet au détaché, il faut, dans les passages devant être joués *piano*, attaquer les cordes en soulevant la main, de façon à simplement les frôler de bas en haut avec la plume. Le son obtenu ainsi, quelque doux qu'il soit, est très vibrant et l'exécution y gagne un peu en variété.

Il est bien entendu que *toute la main* se soulève et que le petit doigt ne doit pas rester sur la table d'harmonie.

Toutefois ce serait exagérer ce mouvement que de ne pas ramener la main sur la table d'harmonie pour chaque note: on aurait une exécution à main levée sans sûreté, surtout dans les *dolce*, où l'on manquerait tout-à-fait les notes qui doivent être à peine effleurées.

Quand on soulève la main, il n'est pas nécessaire de toucher les deux cordes; on n'en frôle qu'une, celle de gauche.

EXERCICES PROGRESSIFS EN DÉTACHÉ

1 Moderato.

2 Moderato.

3 Moderato.

Moderato.

4

Moderato.

5

Moderato.

6

OBSERVATION:— Dans l'exercice suivant donner le coup de plume un peu plus fort sur les notes soulignées d'un soufflet >.

Andantino.

7

EXERCICES EN CROCHES DÉTACHÉES AVEC DES NOIRES EN TRÉMOLO

Lorsqu'on passera d'une note détachée à une note en trémolo, l'attaque devra être franche et soutenue, la main évitant toute crispation. Pour cela, les premières fois, et jusqu'à ce que la main droite soit habituée à ce mélange des coups de plume, il ne faudra pas chercher à faire le trémolo *trop rapidement*. On devra aussi lui donner une sonorité en rapport avec celle du détaché, ni plus forte, ni plus faible.

1 *Andante.*

2 *Andante.*

3 *Andantino.*

4 *Moderato.*

4^{me} RÉCRÉATION

(CHANSON D'ALSACE)

Andantino.

L'ÉLÈVE

Le PROFESSEUR

(1) Bien faire sentir l'arrêt entre le trémolo et la même note détachée qui suit.

DE LA SYNCOPE

La **Syncope** est le prolongement sur un temps fort ou la partie forte d'un temps, d'un son commencé sur un temps faible ou la partie faible d'un temps.

On en distingue plusieurs sortes: la *brévissime*, la *brève*, la *longue*, suivant que le prolongement dure $\frac{1}{4}$ de temps, $\frac{1}{2}$ temps ou un temps entier.

Lorsque la-syncope est coupée par une mesure, on en unit les deux parties avec le signe de la liaison .

A un autre point de vue, les syncopes ont encore deux classifications: elles peuvent être *égales* ou *brisées*.

Les syncopes égales sont celles dont les deux parties ont une égale valeur.

EX. *Longue.* *Brève.* *Brévissime.*

Les syncopes brisées sont celles dont la première partie est plus longue que la seconde.

EX.

Pour les syncopes égales, toutes les fois que les notes syncopées ont au moins une valeur *totale* de deux temps, il n'y a pas grande difficulté d'exécution, car la mesure reste bien nettement définie. Exemple ci-dessus (syncope longue).

De même pour les syncopes brisées, lorsque la première partie a au moins un temps et la seconde seulement $\frac{1}{2}$ ou $\frac{1}{4}$ de temps, pourvu qu'on revienne tout de suite au rythme régulier. Exemple ci-dessus (syncopes brisées), car alors l'empiétement fait sur le temps est accidentel et ne constitue pas une difficulté sérieuse de mesure.

Il en est autrement pour l'exécution des syncopes égales ou brisées dont chaque partie a moins d'un temps, et qui en outre se reproduisent de façon régulière et *continue* pendant un certain nombre de mesures, car pendant cette période, l'attaque des notes ne doit pas coïncider avec les temps.

EX.

(Nous reviendrons plus loin sur cette étude, voir p. 58)

LIAISON

Il ne faut pas confondre la **Syncope** avec la **Liaison** qui relie deux mêmes notes d'une durée quelconque, mais n'offre pas les mêmes caractères que la *syncope*, car on peut la commencer sur les temps forts.

EX.

Les deux exercices ci-après devront être exécutés dans un mouvement modéré d'abord, en accentuant un peu l'attaque des notes syncopées, et peu à peu plus rapidement, jusqu'à ce que l'on arrive au *Presto*. (Les notes n'ayant qu'une valeur d'un temps devront être détachées.) — On trouvera des applications de ces exercices dans le courant de la Méthode.

EXERCICES SUR LA SYNCOPE LONGUE

1 *Trémolo.*

Gamme de La Majeur

(FA # DO # et SOL # à la clé)

Andante.



EXERCICES SUR L'ACCORD PARFAIT

Moderato.



Allegretto.



EXÉCUTION DIFFÉRENTE DES CROCHES DANS UN MÊME MOUVEMENT

Dans les mouvements lents ou modérés, les croches peuvent être faites soit en trémolo, soit en détaché, suivant le caractère de la phrase et l'habileté de l'exécutant. Les croches liées sont toujours indiquées par une liaison.

5^{me} RÉCRÉATION ⁽¹⁾

Andantino.

L'ÉLÈVE

p

Le PROFESSEUR

(1) On devra autant que possible se contenter des récréations et ne pas prendre de morceaux avant d'avoir acquis une certaine force. En tout cas, le professeur devra les choisir avec soin, de façon à ce qu'ils ne renferment aucune dif-

ficulté non encore étudiée.

(2) Bien arrêter le trémolo entre les deux liaisons pour que l'on entende l'attaque du second Mi.

DE LA GAMME CHROMATIQUE en croches

La **gamme chromatique** est celle qui procède par demi-tons. Une série de demi-tons, si elle ne suffit pas à former une gamme, prend le nom de *succession chromatique*.

Tous les demi-tons néanmoins ne sont pas chromatiques; ce nom est donné à l'intervalle existant entre une note et *cette même note altérée*.

Les autres appelés demi-tons *diatoniques* sont ceux qui se trouvent entre *deux notes de noms différents*.

EXEMPLES

DEMI-TON
CHROMATIQUE



DEMI-TON
DIATONIQUE



En général, pour l'uniformité dans la manière d'écrire, et aussi d'après la définition même des signes accidentels, on emploie les dièses dans les gammes chromatiques ascendantes, et les bémols dans les descendantes.

(Cette règle n'est pas absolue, car elle est subordonnée quelquefois à la tonalité dans laquelle on se trouve.)

Comme règle d'exécution, on emploie pour les notes accidentées le même doigt que pour les notes naturelles. Il faut le glisser rapidement d'une case à l'autre sans le trainer trop, ni le lever.

GAMME CHROMATIQUE ASCENDANTE en Trémolo

Moderato.



GAMME CHROMATIQUE DESCENDANTE en Trémolo

Moderato.



GAMME CHROMATIQUE ASCENDANTE ET DESCENDANTE Croches détachées

Allegro.



OBSERVATION

Le doigté ne serait pas le même, si la gamme chromatique était présentée d'une autre façon (en descendant avec des dièses par exemple). Il faut employer toujours le même doigt que pour la note naturelle. Ainsi on fera:



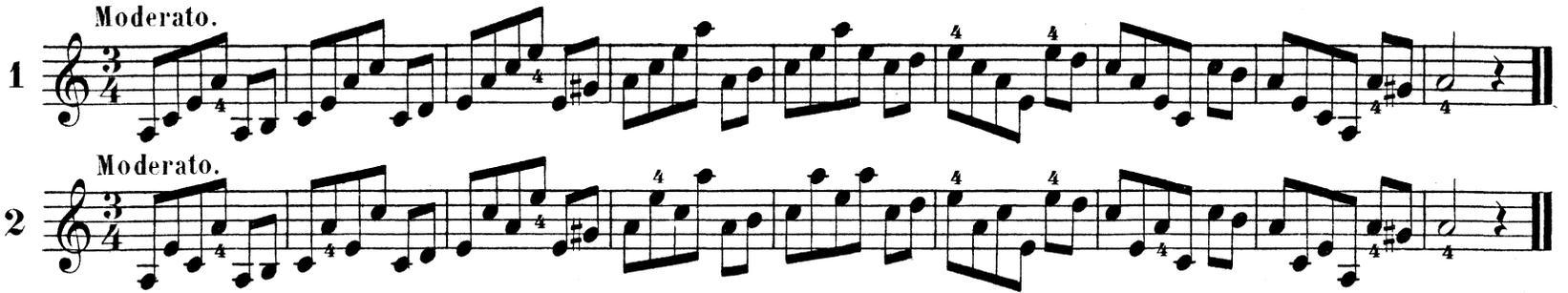
Dans les gammes chromatiques rapides en doubles-croches, nous verrons plus loin que le coup de plume en allant et en venant fait employer le quatrième doigt ou la corde à vide, suivant la note qui commence la succession chromatique.

Gamme en La Mineur

(TON RELATIF DE DO MAJEUR)



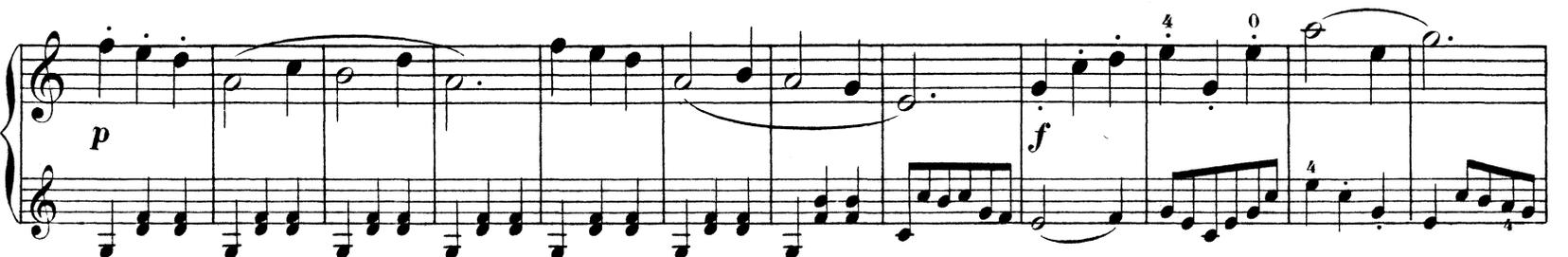
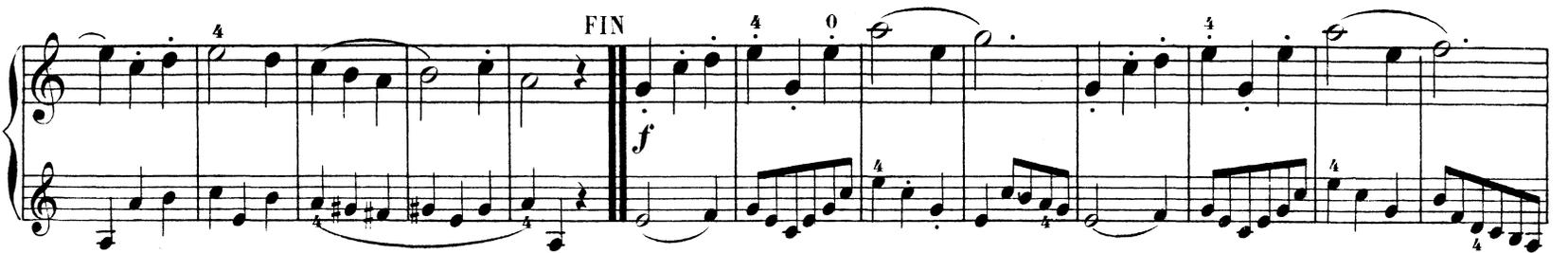
EXERCICES SUR L'ACCORD PARFAIT



NOIRES DÉTACHÉES MÉLANGÉES AVEC LES NOIRES EN TRÉMOLO

Lorsque le mouvement est très vif ou dans le temps de Valse ordinaire, on peut en certains endroits détacher les noires, pour donner un peu de facilité et aussi de variété à l'exécution. Bien entendu, si en d'autres passages on fait le trémolo sur les noires, il doit être ininterrompu, vu la difficulté de s'arrêter à chaque temps dans un rythme rapide. On choisit en général pour cela les passages où la phrase est plus chantante, les écarts entre les notes moins grands et les changements de corde peu fréquents.

6^{me} RÉCRÉATION



D.C.

Gamme en Mi Majeur

(FA # DO # SOL # et RÉ # à la clé)



EXÉCUTION DES CROCHES POINTÉES suivies de Doubles-Croches, dans les Mouvements lents

Dans les mouvements lents, lorsqu'il se présente des croches pointées suivies de doubles-croches, on fait le trémolo sur les premières et on détache les secondes avec le coup de plume *en bas* \wedge .

Dans les mouvements modérés on les détache quelquefois avec le coup de plume *en haut* \sqcup , afin d'éviter de donner deux coups de plume du même côté (celui sur la double-croche et celui sur la note suivante qui doit être attaquée avec le coup de plume en bas \wedge quelle soit en trémolo ou en détaché), car cela peut amener quelquefois la crispation de la main droite. En tout cas ce coup de plume sera indiqué quand il se présentera par le signe \sqcup au-dessus de la double-croche.

NOTA.—Dans les mouvements lents, et si les notes sont placées sous une liaison, on peut aussi faire le trémolo sur la croche pointée et la double-croche.

EXERCICES

1 *Andantino.*

2 *Andantino.*

7^{ME} RÉCRÉATION

BALLADE ANGLAISE (MOORE)

Andante.

L'ÉLÈVE

p

Le PROFESSEUR

Gamme de Mi Mineur

(TON RELATIF DE SOL MAJEUR)

(FA # à la Cle)

Moderato.



Allegro.

EXERCICES EN MI MINEUR



Allegro.



REMARQUE SUR L'EXÉCUTION DES CROCHES

dans les *Mouvements modérés*

Nous avons vu que, dans les mouvements modérés, les croches pouvaient être exécutées en trémolo ou en détaché. Certains élèves, en passant du détaché au trémolo dans l'exécution des croches, éprouvent une sorte d'appréhension qui se traduit par une crispation de la main droite, et, par conséquent, un trémolo mal fait. Afin de combattre ce défaut, nous donnons ci-après un exercice que l'élève devra faire d'abord en détaché, puis en trémolo et ensuite en mélangeant les coups de plume, suivant que les liaisons l'indiqueront. Le mouvement, lent d'abord, sera accéléré peu à peu.

EXERCICE

Moderato.



Moderato.



Moderato.



Moderato.



Moderato.



Moderato.



Gamme de Si Mineur

(TON RELATIF DE RÉ MAJEUR)

(FA # et DO # à la clé)

Moderato.



EXERCICES SUR L'ACCORD PARFAIT

Allegro.



Allegro.



Allegro.



8^{me} RÉCRÉATION

SÉRÉNADE (GRÉTRY)

Andantino.

L'ÉLÈVE



Le
PROFESSEUR



9^{me} RÉCRÉATION

BARCAROLLE d'OBÉRON (CH. M. de WEBER)

Moderato.

L'ÉLÈVE

Le
PROFESSEUR

The musical score is written for piano and is divided into five systems. Each system consists of two staves: the upper staff is for the student (L'ÉLÈVE) and the lower staff is for the professor (Le PROFESSEUR). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first system is marked 'Moderato.' and 'p'. The second system is marked 'mf'. The third system is marked 'Animato.' and 'f'. The fourth system is marked 'Tempo.' and 'Rall. - - - p'. The fifth system is marked 'f', 'p', and 'Rall.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

REMARQUE SUR L'EXÉCUTION DES TRIOLETS

Les triolets peuvent être exécutés en *trémolo* ou en *détaché*, suivant les mouvements. Quelquefois même dans les mouvements très vifs on les exécute en *allant et en venant*. (Nous étudierons plus loin ce coup de plume 2^{me} partie page 82.)

Nous plaçons ici cette remarque, car, dans les exercices et récréations qui suivent, il se rencontrera des triolets.

Comme il n'y a aucun coup de plume nouveau à étudier nous ne nous y appesantissons pas davantage. C'est le mouvement qui doit indiquer la règle d'exécution à observer. (Bien entendu, si, à mouvement égal, les triolets étant faits en trémolo, les croches doivent l'être aussi, le contraire n'a pas toujours lieu.)

Du reste dans la Méthode les coups de plume seront toujours indiqués par le signe \wedge ou par une liaison.

DE L'EXTENSION

Comme on l'a vu, la main à la première position peut donner d'ordinaire comme notes extrêmes avec le 4^{me} doigt dans la 7^{me} case, sur la 4^{me} corde le *Ré*, sur la 3^{me} corde le *La*, sur la 2^{me} le *Mi* et sur la chanterelle le *Si*. Lorsqu'on veut dépasser ces notes, il faut monter aux positions, ce que nous étudierons plus tard. Toutefois il peut arriver que l'étendue précitée soit dépassée d'un demi-ton; une plus grande *extension* du petit doigt est alors préférable au déplacement de toute la main.

L'*extension* doit se produire sans que la main se déplace ni que les doigts déjà posés se lèvent. Tout l'effort doit être dans le petit doigt pour l'assouplissement duquel cet exercice est très utile.

L'extension se fait le plus souvent sur la chanterelle, et c'est là qu'elle est la plus facile, parce que la corde est plus à portée du doigt; il faut néanmoins s'exercer à la faire sur les autres cordes.

On fait quelquefois des extensions d'un ton au-dessus de la portée normale du 4^{me} doigt (extensions supérieures). Tous les élèves ne peuvent pas toujours y parvenir, car il faut tenir compte qu'en mettant de la force dans le doigt pour le tendre, on lui en retire pour appuyer sur la corde et le son y perd autant.

Gamme en Fa Majeur

(Si b à la clé)

Moderato.

EXERCICES SUR L'ACCORD PARFAIT AVEC L'EXTENSION

Allegro.

AUTRES EXERCICES SUR L'EXTENSION

Les élèves qui ne peuvent pas faire correctement l'extension, devront néanmoins exécuter les exercices suivants, même imparfaitement; cela leur servira de préparation pour l'étude des doubles-croches, en faisant travailler le 4^{me} doigt, qui y est très souvent employé.

Allegretto.

1

FA MAJEUR

2 **Allegro.**
DO MAJEUR

3 **Moderato.**
SOL MAJEUR

LA MAJEUR

EXTENSION SUPÉRIEURE

10^{me} RÉCRÉATION

Moderato quasi allegretto.
L'ÉLÈVE
Le PROFESSEUR

FIN

(1) Avancer et retirer le doigt en glissant mais sans l'enlever.
(2) Prendre la double-croche en remontant \sqcup . Pour cela, on devra *exceptionnellement* terminer le trémolo avec le coup de plume en descendant \wedge (Voir p.34)

(3) On devra prendre le mi avec le 4^{me} doigt parce qu'il faut, *chaque fois que c'est possible*, donner le coup de plume en remontant \sqcup sur la même corde que le coup de plume en descendant \wedge qui l'a précédé, afin d'éviter un saut de la main, ainsi qu'on le verra dans le chapitre des Doubles-Croches.

EXÉCUTION DE PLUSIEURS CRÔCHES SUR LA MÊME NOTE dans les Mouvements lents

Dans les mouvements lents, lorsqu'on doit exécuter plusieurs croches de suite sur la même note, si on les fait en trémolo ininterrompu, au lieu de plusieurs notes, l'oreille n'en perçoit qu'une d'une valeur plus longue; si, pour éviter cet inconvénient, on les fait en détaché, l'exécution paraît un peu sèche et brève. Il faut donc dans ce cas, et malgré la liaison qui recouvre quelquefois ces notes, interrompre le trémolo d'un ou de deux coups de plume à la fin de chaque note pour faire sentir l'attaque de la suivante.

On agit quelquefois de même sur des notes différentes dans des *forte* et lorsqu'on veut accentuer l'attaque. On met alors au-dessus des notes le signe >.

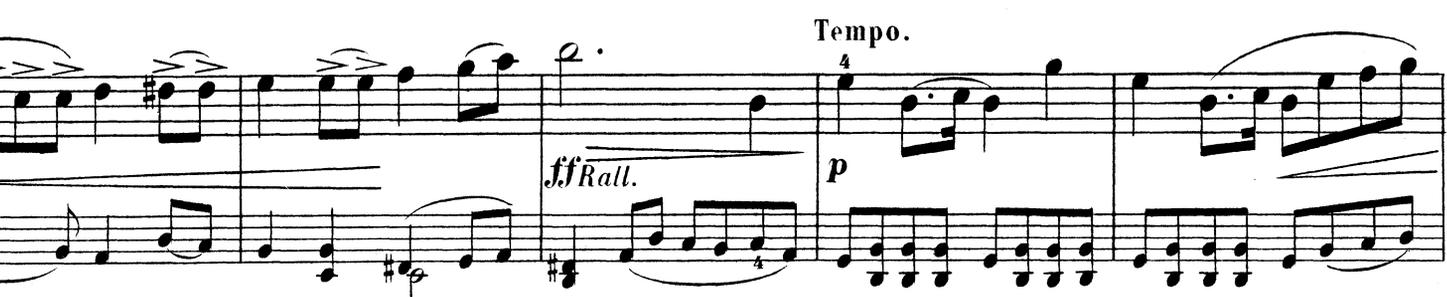
EXEMPLE  EXÉCUTION 

11^{me} RÉCRÉATION

L'ÉLÈVE  *p* Le mouvement étant très lent, faire en trémolo les doubles-croches placées sous les liaisons, de façon à ce qu'il n'y ait pas d'interruption. (Voir page 34, Nota.)

Le PROFESSEUR 

Più vivo. 

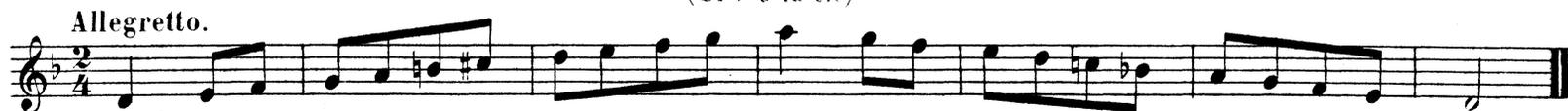
Cresc. 

f  *ff Rall.* *p* *Tempo.* *Rall.* *p*

Gamme de Ré Mineur

TON RELATIF DE FA MAJEUR

(SI \flat à la clé)



EXERCICES SUR L'ACCORD PARFAIT

1 Moderato.

2 Moderato.

3 Allegro.

EXÉCUTION DES PETITES NOTES placées devant des notes en trémolo

Les petites notes n'ont pas de valeur propre; elles doivent être exécutées le plus rapidement possible et leur durée, si courte qu'elle soit, est prise sur la valeur de la note qu'elles précèdent. Si la note principale est détachée, la petite note doit l'être aussi; si au contraire elle est en trémolo, il n'y a pas de coup de plume particulier pour la petite note sur laquelle on commence le trémolo qui se continue sans interruption sur la note principale. En somme, c'est seulement le doigté qui est en jeu dans ce cas.

APPOGIATURE

Il ne faut pas confondre la petite note avec l'appoggiature. Cela peut cependant quelquefois arriver à première vue, car la seule différence dans la forme consiste dans le petit trait qui traverse la petite note et qui ne se trouve pas dans l'appoggiature.

EX. Petite note:  Appoggiature: 

L'Appoggiature diffère de la petite note en 3 points:

1^o L'appoggiature est toujours *immédiatement supérieure ou inférieure* à la note qu'elle précède, tandis que la petite note peut en être à un ou plusieurs intervalles.

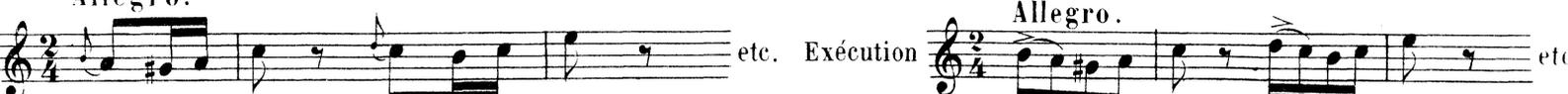
2^o La valeur de l'appoggiature est égale à la moitié de la valeur de la note qu'elle précède, tandis que la petite note n'a pas de valeur.

3^o Dans l'exécution, l'appoggiature doit être *un peu plus accentuée* que la note qu'elle précède, tandis que la petite note n'a pas d'accentuation propre.

EX. Manière d'écrire  Exécution 

Au reste, cette manière d'écrire n'est plus employée aujourd'hui et l'on écrit les notes de la même façon qu'on les exécute. On la retrouve dans la musique ancienne et les classiques.

Allegro. EXEMPLE: — MARCHE TURQUE de MOZART



etc. Exécution etc.

Nous ne donnerons donc pas d'exemple particulier pour l'appoggiature et nous n'en avons parlé que pour mémoire.

Nous étudierons d'abord, pour la commodité de l'exécution, les petites notes voisines des notes qui les suivent. On leur donne en raison de ce rapprochement le nom d'*appoggiatures brèves*.

12^{me} RÉCRÉATION

TIRÉE DE LA SYMPHONIE DE LA REINE (HAYDN)

Allegretto ma moderato.

L'ÉLÈVE

p

Le PROFESSEUR

mf

p

pp

TABLEAU DES ACCORDS PRINCIPAUX dans les tons étudiés précédemment

Il est très important de bien travailler les accords pour deux raisons:

1^o Ils habituent les doigts à des écartements parfois un peu difficiles et les *assouplissent*;

2^o Ils font acquérir plus de *précision* au doigté en tendant à faire poser *correctement* les doigts sur plusieurs notes *à la fois*.

On doit veiller, en les faisant, à ce que toutes les notes résonnent clairement. Pour cela, il est bon d'arpéger légèrement ces accords, afin de bien s'assurer qu'aucune des notes qui les composent n'a de sonorité défectueuse.

Une certaine souplesse de doigté que l'élève doit des maintenant avoir acquise, est nécessaire pour certains accords contenus dans cette étude, qui devra du reste être vue *en plusieurs fois*.

DO MAJEUR

LA MINEUR

SOL MAJEUR

MI MINEUR

RÉ MAJEUR

SI MINEUR

LA MAJEUR

MI MAJEUR

FA MAJEUR

RÉ MINEUR

(1) Pour faire ces deux notes, ne pas changer la position de la main gauche mais seulement aplatir la phalange extrême du 1^{er} doigt en appuyant assez fortement de façon à ce que, tout en restant sur le *Mi*, elle vienne faire le *si* dans la même case, mais sur la corde suivante.

(2) Même observation que ci-dessus, mais pour le 2^{me} doigt.

(3) Si l'on aplatissait le 2^{me} doigt, il pourrait empêcher le *Si* (1^{er} doigt sur la corde de *La*) de vibrer: aussi vaut-il mieux prendre le *Fa #* avec le 3^{me} doigt dans la même case que le 2^{me}, donnant le *Si* grave.

(4) Comme le 3^{me} doigt, qui est un peu éloigné, aurait trop de difficulté à s'aplatir convenablement pour faire le *Sol*, on prend pour cette note le 4^{me} doigt que l'on met contre le 3^{me} et dans la même case.

DES DOUBLES-CROCHES

Jusqu'à présent nous ne nous sommes occupé en fait de coups de plume que du *trémolo et du détaché d'un seul côté* (en bas). Les doubles-croches peuvent aussi en certains cas être exécutées de ces deux façons là, de manière suivie.

Pour faire les doubles-croches en trémolo, il faut que le mouvement soit très lent et qu'il n'y ait pas de départs trop grands entre les notes. Ce coup de plume doit toujours être indiqué par une liaison au-dessus des doubles-croches.



Dans ces mêmes mouvements lents et aussi dans les mouvements modérés, lorsqu'on veut avoir un peu plus de *piqué* dans l'exécution, on fait les doubles-croches d'un seul côté (en descendant \wedge).

Il faut avoir soin dans ce cas de ne jamais chercher à dépasser la limite de vitesse que l'on peut atteindre, de façon à éviter toute crispation dans la main droite. Le poignet s'assouplira peu à peu, mais ne devra jamais être forcé.

Ce coup de plume est indiqué par des points au-dessus des notes.



Mais le coup de plume *le plus généralement employé* pour les doubles-croches et que nous allons étudier spécialement, est celui *en allant et en venant* $\wedge \sqcup$, car il permet d'obtenir *la plus grande vitesse possible*.

Ce coup de plume n'est indiqué par aucun signe particulier, pourtant on l'emploie souvent dans l'exécution des notes placées sous une liaison, surtout quand il se trouve des doubles-croches piquées dans le même morceau. La liaison des doubles-croches n'implique pas forcément le trémolo, car il ne se fait que très rarement sur les doubles-croches et dans les mouvements très lents.



Avant d'étudier ce coup de plume, il importe de poser quelques règles générales auxquelles il est soumis et de se rendre compte des raisons qui les motivent.

D'abord tous les groupes de doubles-croches qui sont en nombre pair (2, 4, 6, 8 etc.) doivent être commencés avec le coup de plume *en bas* \wedge , afin de se retrouver avec ce même coup de plume pour la note qui se présente à la suite du groupe de doubles-croches. En effet cette note, soit en détaché, soit en trémolo, doit être faite ou commencée avec le coup de plume en bas \wedge .



Pour la même raison, les doubles-croches ou groupes de doubles-croches en nombre impair (1, 3, 5, 7 etc.) devront être commencés avec le coup de plume en haut \sqcup .



Ce mouvement de va-et-vient, une fois commencé, doit être conservé bien régulier. Nous allons voir les fautes dans lesquelles il faudra éviter de tomber.



pourrait être exécuté de quatre façons différentes que nous allons examiner et dont une seule est bonne.

NOTES RÉPÉTÉES
pour servir de préparation à l'Etude des Doubles-Croches

Les doubles-croches devant être faites en allant et en venant, il faut d'abord habituer l'élève à ce coup de plume, sans préoccupation du doigté, en décomposant des croches et des noires en groupes de 2 ou 4 doubles-croches répétées sur la même note. (Dans ce coup de plume, de même que dans le trémolo, *la main ne doit pas quitter la table d'harmonie, si peu que ce soit*, en faisant les doubles-croches.)

Les autres valeurs devront être faites comme d'habitude.

EXERCICES

Moderato.

1

EXERCICES SUR DES GROUPES DE DEUX DOUBLES-CROCHES

Allegretto.

1

N.-B. — En montant, laisser les doigts sur la corde au fur et à mesure qu'ils y sont posés et ne les enlever que pour passer sur la corde suivante.

Allegretto.

2

Allegretto.

3

Allegretto.

4

EXERCICES SUR DES GROUPES DE TROIS DOUBLES-CROCHES

1 Allegretto.

2 Allegretto.

EXERCICES SUR LES GROUPES DE QUATRE DOUBLES-CROCHES

1 Allegretto.

2 Allegretto.

(1) Bien qu'on puisse prendre le *La à vide*, nous indiquons de préférence le 4^me doigt pour éviter la vibration de la corde de *La*, qui persisterait plus longtemps que la valeur de la double-croche.

(2) La double-croche liée à la noire doit être confondue dans le trémolo qui se trouve ainsi prolongé. Le détaché ne commence que sur la 2^me note du groupe qui doit être prise en remontant \sqcup . (Voir page 44.)

13^{me} RÉCRÉATION

POLONAISE des PURITAINS (V. BELLINI)

Allegretto animato.

L'ÉLÈVE

Le
PROFESSEUR

The musical score is written for two parts: 'L'ÉLÈVE' (top staff) and 'Le PROFESSEUR' (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with the tempo marking 'Allegretto animato.' and a dynamic of *mf*. The score is divided into several systems, each with two staves. The first system shows the initial entry of both parts. The second system includes markings for 'Tempo.', 'Rall.', and 'Cresc.'. The third system features 'Dim.', 'Cresc.', and 'f' markings. The fourth system includes 'Tempo.', 'f', 'p', and 'Cresc.' markings. The fifth system has 'f' markings. The sixth system concludes with the marking 'Brillante.' and a final 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

EXERCICES SUR DES GROUPES DE SIX DOUBLES-CROCHES

1 Allegretto.

2 Allegretto.

EXERCICES SUR DES GROUPES DE HUIT DOUBLES-CROCHES ET D'AVANTAGE

1 Allegretto.

2 Allegretto.

3 Allegretto.

14^{me} RÉCRÉATION

LE BARBIER DE SÉVILLE (G. ROSSINI)

Allegretto.

L'ÉLÈVE

Le
PROFESSEUR

p

mf

Animato. *Cresc.*

p *f*

Pressez.

f *ff*

GAMMES ET ACCORDS DANS PLUSIEURS TONS non encore étudiés

Nous avons donné, dans le courant de la Méthode, les gammes dans les quelques tons les plus usités sur la Mandoline. Pour compléter cette nomenclature, nous ajouterons les suivantes qui sont également assez employées, ainsi que le tableau des accords qui leur correspondent, réservant les autres tonalités pour la fin de la Méthode.

GAMME DE SI \flat MAJEUR

(SI \flat et MI \flat à la Clé)



GAMME DE SOL MINEUR

(Ton relatif de Si \flat Majeur)



GAMME DE MI \flat MAJEUR

(SI \flat , MI \flat et LA \flat à la Clé)



GAMME DE DO MINEUR

(Ton relatif de Mi \flat Majeur)



EXÉCUTION DES CROCHES POINTÉES suivies de Doubles-Croches dans les Mouvements vifs

Nous avons vu que dans mouvements lents les croches pointées suivies de doubles-croches pouvaient s'exécuter soit entièrement en trémolo, soit la première seulement en trémolo et la seconde en détaché avec le coup de plume en bas \wedge ; ou encore, dans les mouvements un peu plus vifs, avec le coup de plume en remontant \sqcup pour la double-croche, afin d'éviter de donner deux coups de plume du même côté (sur la double-croche et la note suivante).

Lorsque le mouvement devient plus vif et arrive à l'allegro, il serait presque impossible d'obtenir la netteté si l'on faisait le trémolo sur la croche pointée. On se contente donc de *la détacher avec le coup de plume en bas \wedge* et on prend la double-croche en remontant \sqcup .

N.-B.—Dans les exercices qui suivent, nous avons eu soin de ne pas encore faire intervenir d'exceptions à la règle sur les doubles-croches, laquelle règle indique que les coups de plume en allant et en venant doivent être donnés, autant que possible, sur la même corde.

EXERCICES

1 *Allegro.*

2 *Allegro.*

3 *Allegro.*

15^{me} RÉCRÉATION

SI J'ÉTAIS ROI (AD. ADAM)

(¹) *Andante.*

L'ÉLÈVE

Le PROFESSEUR

pp

pp

f

Rall.

Tempo.

pp

(¹) Dans cette Récréation le mouvement est *Andante*; mais au lieu d'avoir des croches pointées suivies de doubles-croches, on a des doubles-croches pointées (ou l'équivalent car le point aurait la même valeur que le $\frac{1}{8}$ ^{me} de soupir)

suivies de triples-croches, ce qui comme vitesse revient à peu près au même.

On exécutera les groupes de quatre triples-croches en allant et en venant, très légèrement.

EXÉCUTION DES APPOGIATURES BRÈVES placées devant des Notes détachées

Lorsque les petites notes sont placées devant des notes détachées, elles doivent être exécutées aussi en détaché légèrement et très rapidement, et l'on doit faire bien attention à ce que l'attaque de la note suivante soit très nette c'est-à-dire que le changement du doigt ait lieu bien en même temps que le changement de coup de plume.

Il est bien entendu que le coup de plume *sur la petite note* ne se fait pas du même côté que celui de la note suivante.

Devant un groupe de doubles-croches on doit les prendre en *remontant* \sqcup ou en *descendant* \sqcap suivant que le groupe est *pair* ou *impair*, afin de retrouver ensuite la régularité du mouvement de va-et-vient.

N.-B.—Quand la petite note est supérieure à la note suivante, le doigté de celle-ci doit être posé à l'avance, afin qu'il n'y ait qu'à retirer un doigt, sans avoir en même temps la préoccupation d'en poser un autre.

Andantino. EXEMPLE

Devant une croche ou une noire *détachée* on peut de même prendre la petite note en remontant et la note principale en descendant, mais le *coup de plume inverse* est peut-être *préférable*, car il donne plus d'*élégance* à l'exécution.

Allegretto. EXEMPLE Allegretto.

BON MEILLEUR

Moderato. EXERCICES

1

2

3

4

Peu usité.

OBSERVATIONS

1^o—Quelques Méthodes conseillent pour l'*appoggiature brève supérieure* de ne donner qu'un seul coup de plume sur la petite note et d'obtenir le son de la note suivante, en retirant le doigt de *côté* de façon à pincer ou frotter la corde. Mais on ne peut pour cela se servir que des deux premiers doigts; le 3^{me} et le 4^{me} étant plus éloignés, ont moins de facilité. De plus ce qui sur la chanterelle ne souffre aucune difficulté devient gênant sur les autres cordes, où l'on risque, en retirant le doigt de côté, de toucher la corde supérieure.

Il est donc préférable d'adopter une règle d'exécution uniforme et de donner un coup de plume sur chaque note.

2^o—Pour l'*appoggiature brève inférieure*, on peut pourtant, si l'on veut, ne donner qu'un coup de plume sur la petite note et obtenir le son de la note principale par une *pression assez forte* du doigt de la main gauche.

On pourra donc l'étudier, soit de cette façon, soit avec deux coups de plume.

16^{me} RÉCRÉATION

FREISCHUTZ, CHOEUR DES CHASSEURS (CH. M. de WEBER)

Molto vivace.

L'ÉLÈVE

Le
PROFESSEUR

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'Molto vivace'. The piano part features a rhythmic accompaniment with frequent four-measure rests. The vocal part consists of two staves: 'L'ÉLÈVE' and 'Le PROFESSEUR'. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *mf*, and *f*. There are first and second endings marked '1^a' and '2^a'. Performance instructions include 'Tempo.' and 'Rall.'. The piece concludes with a final cadence.

NOTA.—On devra aborder dès maintenant la 2^e Partie de la Méthode et en régler l'étude de pair avec les Gammes et Exercices qui suivent.

GAMMES DANS LES TONS LES PLUS USITÉS

Les travailler d'abord lentement, et petit à petit prendre un mouvement plus vif.
Ne pas étudier dans une seule leçon plus de quatre ou cinq gammes.

DO MAJEUR

LA MINEUR

SOL MAJEUR

MI MINEUR

RÉ MAJEUR

SI MINEUR

LA MAJEUR

MI MAJEUR

FA MAJEUR

RÉ MINEUR

SI \flat MAJEUR

SOL MINEUR

MI \flat MAJEUR

(¹) Voir: Exceptions aux règles formulées sur les doubles-croches. (Seconde Partie page 76.)

EXERCICES JOURNALIERS

Ces exercices devront être travaillés un à un, alternativement avec les études de la seconde partie.

Ils ont pour but de perfectionner le doigté et de faire acquérir au poignet une plus grande souplesse.

Ils devront être exécutés dans un mouvement modéré d'abord, que le professeur fera accélérer graduellement, mais jamais au préjudice de la netteté et de la régularité de l'exécution.

1^{er} EXERCICE

2^{me} EXERCICE (KREUTZER)

(1) Pour les extensions bien tendre le 4^{me} doigt sans déplacer la main.

3^{me} EXERCICE

(E. DEPAS)

The musical score consists of ten staves of music in 6/8 time. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic and includes several accents (^) over the first few notes. The first staff has a forte (*f*) dynamic. The second staff ends with a piano (*p*) dynamic. The third staff includes a *Cresc.* marking. The fourth staff has a forte (*f*) dynamic. The fifth staff features a double bar line with the word "FIN" above it, followed by a piano (*p*) dynamic. The sixth staff has a forte (*f*) dynamic. The seventh staff has a piano (*p*) dynamic. The eighth staff has a *Cresc.* marking and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The ninth staff has a fortissimo (*ff*) dynamic. The tenth staff begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic and a double bar line with a repeat sign. The piece concludes with the initials "D.C." (Da Capo).

4^{me} EXERCICE ·

(KREUTZER)

The 4th exercise by Kreutzer is written in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music features a series of eighth-note patterns, often with accents, and includes some chromaticism. The piece concludes with a double bar line and a final whole note chord.

5^{me} EXERCICE

The 5th exercise is written in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The music is characterized by frequent four-finger chords, indicated by the number '4' above the notes. The exercise features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. It ends with a double bar line and a final whole note chord.

The first system of the exercise consists of three staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

6^{me} EXERCICE

The second system of the exercise consists of ten staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature (C). The music continues with intricate rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

EXERCICES EN DOUBLES CROCHES

7^{me} EXERCICE

Nous donnons cet exercice, divisé en plusieurs parties, comme préparatoire aux exercices d'agilité qui vont suivre. (L'élève devra s'astreindre à laisser les doigts posés tant qu'il n'y aura pas nécessité absolue de les enlever.)

4^{me} CORDE SOL

1 2 3 4 5 1^{er} doigt fixe. 6

7 2^e doigt fixe. 8 3^e doigt fixe. 9 1^{er} doigt fixe. 2^e doigt fixe. 1^{er} doigt fixe.

3^{me} CORDE RÉ

10 11 12 13 6 6 14 15 1^{er} doigt fixe.

16 17 18 2^e doigt fixe. 3^e doigt fixe. 1^{er} doigt fixe. 2^e doigt fixe. 1^{er} doigt fixe.

2^{me} CORDE LA

19 20 21 22 6 6 23 1^{er} doigt fixe. 24 4

25 2^e doigt fixe. 26 3^e doigt fixe. 27 1^{er} doigt fixe. 2^e doigt fixe. 1^{er} doigt fixe.

1^{re} CORDE MI

28 29 30 31 6 6 32 1^{er} doigt fixe. 33 4

34 4 4 4 4 35 4 4 4 4 36 1^{er} doigt fixe. 2^e doigt fixe. 1^{er} doigt fixe.

OBSERVATIONS

1^o A part les mesures où il est mentionné qu'un doigt reste fixe *tout le temps*, il faut, dans toutes les autres, EX. 

Dans cet exemple les 1^{er}, 2^{me} et 3^{me} doigts doivent rester à leur place, tant qu'ils n'empêchent pas de faire une autre note inférieure.

2^o Il faudra répéter plusieurs fois chaque exercice, mais ne pas en faire beaucoup à la fois, ce qui rendrait l'étude trop fastidieuse.

3^o Nous n'avons accidenté aucune note, de façon à varier un peu les intervalles sur les cordes, surtout sur la chanterelle, où il se trouve trois intervalles consécutifs d'un ton entre les 1^{er} et 4^{me} doigts *fa* et *si*.

8^{me} EXERCICE (MAZAS)

Cet exercice sert à préparer l'Etude du *Trille* que nous aborderons plus tard.

The musical score consists of 12 staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 4/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). There are several instances of slurs and accents. A dashed line with an asterisk (*) is placed below the first staff, and another similar dashed line with an asterisk (*) is placed below the third staff. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

(*) 3^{me} Doigt fixe.

9^{me} EXERCICE

1

2

3

4

5

This musical score consists of six systems, each with two staves. The systems are numbered 6, 7, 8, 9, 10, and 11. The notation includes treble clefs, various time signatures (C, 3/4, 2/4), and guitar-specific symbols such as '4' for barre and '0' for open strings. The music is written in a style typical of early 20th-century guitar pedagogy, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. Each system concludes with a double bar line and a repeat sign.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE