

GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE

DE

CONTRE-BASSE

PAR

BOTTESINI



Prix net : 15 francs

France et Etranger

PARIS. — LÉON ESCUDIER, ÉDITEUR

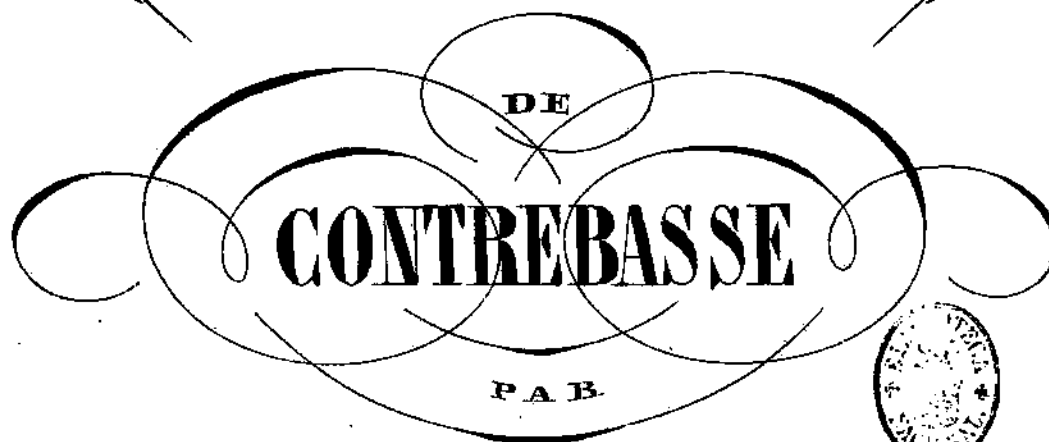
21, RUE DE CHOISEUL, 21

Propriétaire pour tous pays. — Droits de traduction réservés.



GRANDE MÉTHODE

COMPLÈTE



G. BOTTESINI

DIVISÉE en DEUX PARTIES

1^{ère} Partie—La Contrebasse dans l'Orchestre

2^{me} Partie—La Contrebasse du Soliste.....

Prix net : 15 francs

France et Etranger

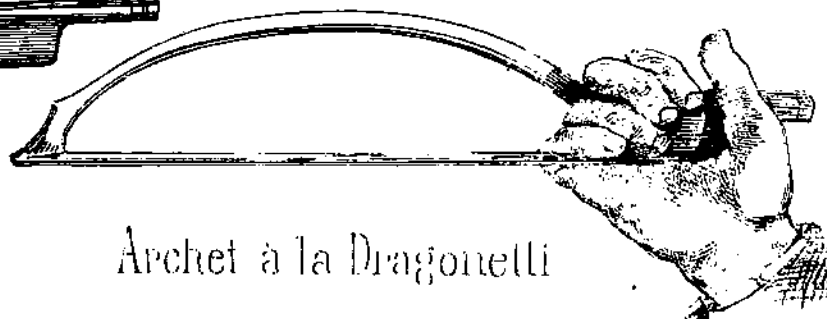
Paris, Editeur, LEON ESCUDIER, rue de Choiseul, 21.

Propriétaire pour tous Pays — Traductions réservées

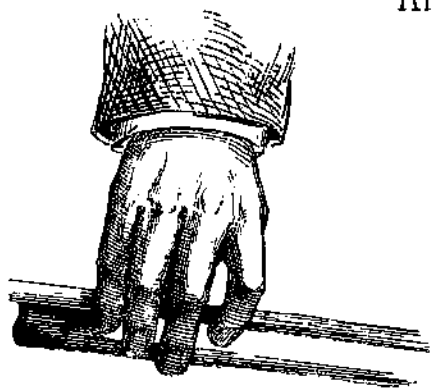




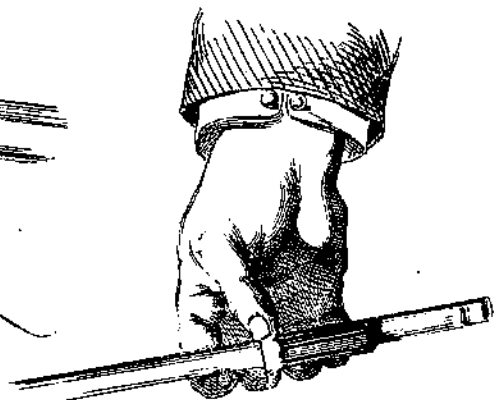
Archet ordinaire



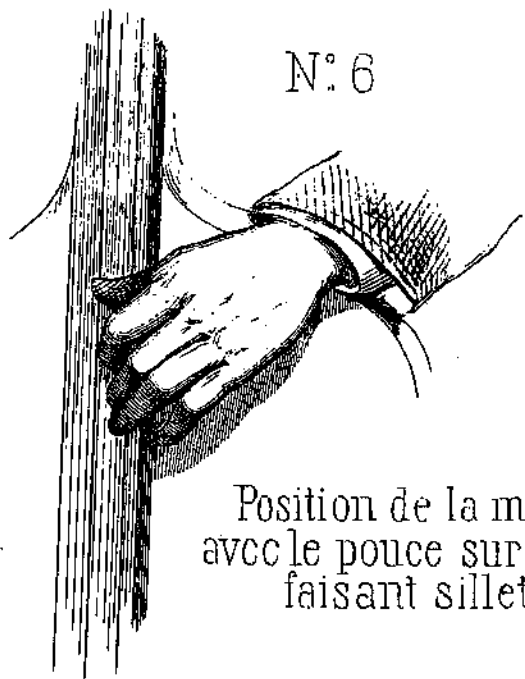
Archet à la Dragonetti



N. 4

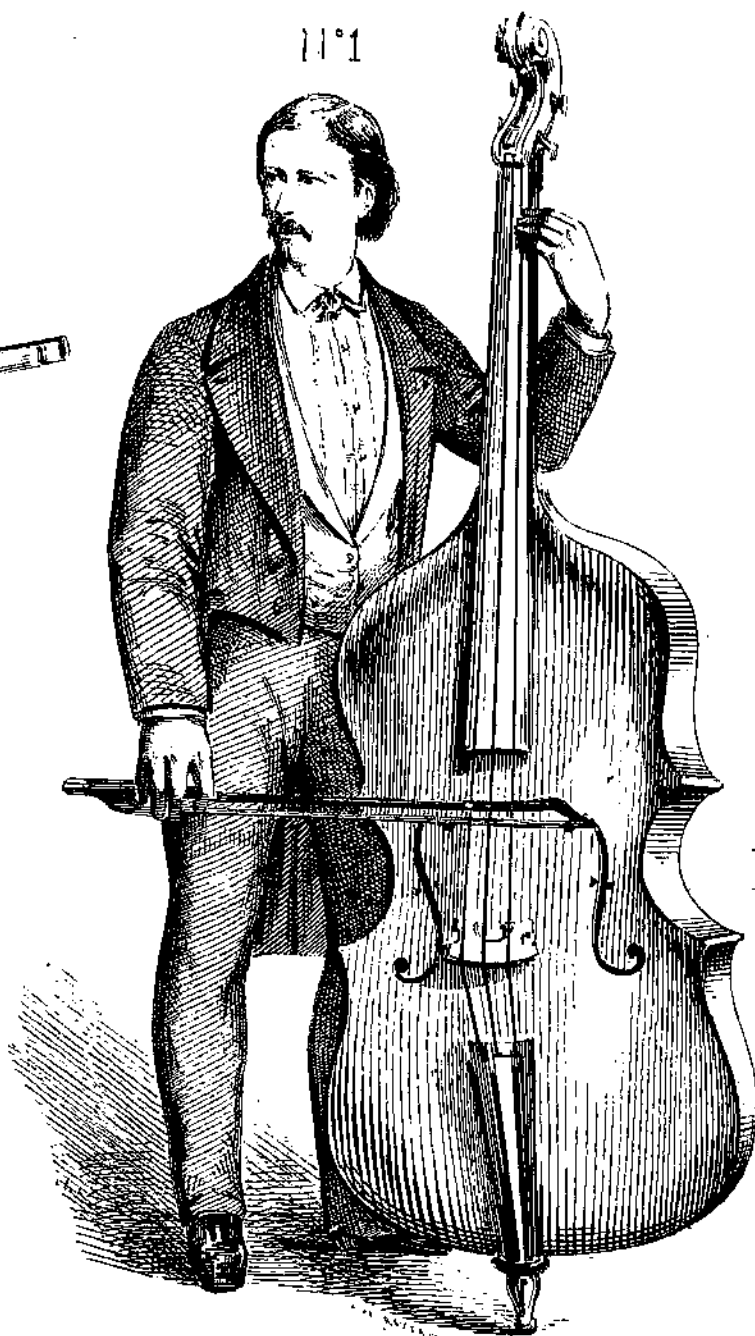


Manière de tenir l'Archet

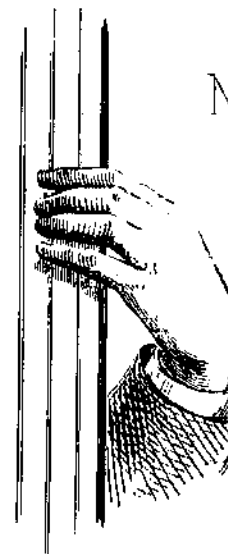


N. 6

Position de la main avec le pouce sur le Sol faisant sillet



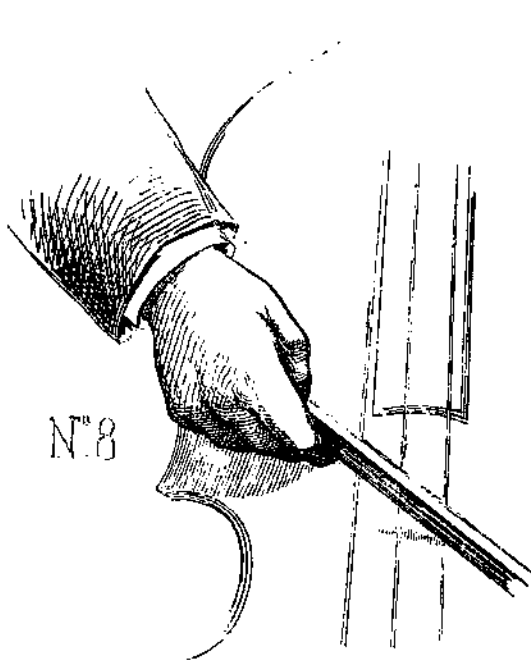
N. 1



Position de la main sur la corde

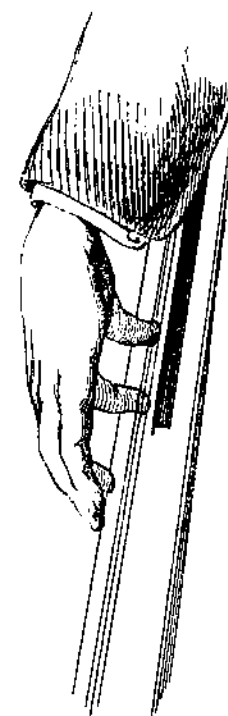
EXPLICATION DES SIGNES INDIQUÉS DANS CETTE METHODE

- └.....Tirez.....
- V.....Poussez.....
- P.....Piano.....
- PP.....Pianissimo
- F.....Forté.....
- FF.....Fortissimo
- MF.....Mezzo-Forte.



N. 8

Position de l'Archet sur la Corde



N. 7

Position de la main sur les sons harmono



PRÉFACE.

Il n'est pas aussi facile qu'on pourrait le supposer de prime abord d'écrire une méthode pour Contre-Basse, instrument dont on joue de tant de manières différentes, de coordonner et d'exposer avec clarté une suite de règles, d'exemples et d'exercices progressifs, qui, sans trop fatiguer l'élève facilitent ses premières études et le conduisent par la meilleure voie à la complète possession de cet instrument aussi difficile qu'il est important.

Je n'aurais donc pas spontanément entrepris ce travail; je ne m'y suis décidé qu'à la demande de tous ceux qui sachant avec quelle bienveillance le public m'a toujours accueilli, ont cru qu'il était de mon devoir de mettre le peu d'expérience que j'ai acquise en jouant de la Contre-Basse, au profit de la jeunesse.

Pouvant tout à la fois réaliser le désir de ceux qui m'ont engagé à écrire cette méthode, et faire un ouvrage que je crois profitable à tous ceux qui veulent apprendre à jouer de cet instrument, je ne saurais mieux faire que de le placer sous leur patronage.

Je me hâte de prévenir ceux qui pourraient m'accuser d'un certain exclusivisme, plus apparent que réel, que je respecte l'opinion d'autrui mais que je dis franchement la mienne.

Eloigné de toute velléité d'opposition, je n'ai eu qu'un triple guide dans la composition de cette méthode: le Vrai pour la science, le Beau pour l'art, l'Utile pour l'élève.



G. BOTTESINI.

DE LA CONTRE-BASSE.

Sans entrer dans une énumération inutile des avantages et des inconvénients de cet instrument à quatre cordes plutôt qu'à trois, — sans discuter sur le mécanisme du doigté et sur les sonorités diverses que cette quatrième corde peut donner à la Contre-Basse, considérée comme partie fondamentale de l'orchestre, — sans trop m'étendre, enfin, sur la forme et la dimension de l'archet, sur les différentes façons de le tenir et de le manier, sur la nature différente des sons qui résultent de la forme de l'archet ou de l'usage qui en est fait, — je commence par parler de la Contre-Basse elle-même, de celle qui par la facilité et la sûreté du doigté aussi bien que par la netteté et la rondeur des sons *n'exige que trois cordes*.

Je dirai plus loin les motifs de cette assertion qui à première vue pourrait sembler arbitraire et gratuite. Que le lecteur soit persuadé dès à présent que j'ai pour ainsi dire compilé cette *Méthode* d'après les excellentes traditions des Contre-Bassistes italiens les plus compétents et les meilleurs. De ce nombre sont Dragonetti, Andreoli, etc., et surtout Louis Rossi, mon regretté maître, qui était professeur de Contre-Basse au Conservatoire de Milan.

Qu'on ne croie pas qu'il soit très facile d'apprendre à jouer de cet instrument, selon les règles. De même que pour le violon, il faut non seulement des dispositions naturelles, mais aussi une grande sûreté de main. Tant qu'il n'a pas cette dernière qualité, l'artiste n'est pas exonéré de cette préoccupation du mécanisme qui l'empêche de se livrer librement à ses inspirations et de passionner son auditoire.

Cette sûreté de la main, cette domination complète des cordes ne peuvent s'acquérir qu'après un long exercice. Il faut donc, pour l'obtenir, le temps, la patience et la persévérance.

Aussi, connaissant les nombreux obstacles et les grandes difficultés que l'élève doit vaincre avant d'atteindre le but, dois-je l'engager à commencer l'étude de cet instrument dès l'enfance, à quatorze ans par exemple. C'est l'âge le plus favorable au développement des facultés physiques et intellectuelles.

Comme quoi l'étude de la Contre-Basse à trois cordes facilite celle de la Contre-Basse à quatre cordes.

CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

SUR LA NATURE DE CET INSTRUMENT

Quiconque connaît la nature de la Contre-Basse ne peut nier que l'addition d'une nouvelle corde ait été faite uniquement pour enrichir cet instrument de quelques notes plus graves, ce qui, d'ailleurs, est assez important pour le compositeur et assez utile surtout dans les *notes tenues*.

Mais si la Contre-Basse acquiert, par cette quatrième corde, une plus grande extension dans les sons graves, cette extension ne s'obtient qu'au détriment de la sonorité, qui naturellement diminue d'autant qu'on augmente le nombre des cordes.

Ceux qui doutent de cette vérité, n'ont qu'à faire l'expérimentation sur l'instrument, — et c'est ce que j'ai fait moi-même maintes et maintes fois. La question m'avait semblé assez importante, il y a déjà quelques années, pour m'engager à expérimenter l'effet de la quatrième corde sur les meilleures Contre-Basses qui soient passées par mes mains, notamment celle du célèbre Gaspar da Saló, qui à mon avis et de l'avis de tous les connaisseurs a été le meilleur facteur de Contre-Basses. Le résultat fut toujours le même, et toujours mauvais: tous ces instruments, indistinctement, perdaient avec la quatrième corde, cette limpidité et cette sonorité si nécessaires surtout dans les notes graves. Ce qui nous mena à cette conclusion: qu'il vaut mieux sacrifier quelques notes graves à la parfaite limpidité et sonorité de la Contre-Basse que sacrifier cette qualité au mince avantage d'une quarte plus grave obtenue par l'addition d'une corde.

Aussi, en Angleterre où la musique classique est en grande faveur et admirablement exécutée, on n'a jamais éprouvé le besoin, que je sache, d'ajouter une quatrième corde à la Contre-Basse.

Qu'on ne croie pas surtout que l'étude de la Contre-Basse à quatre cordes exige une méthode différente de celle du même instrument à trois cordes. Il serait impossible d'arriver à connaître les ressources de la quatrième corde, à s'en servir, à en tirer parti, sans s'être rendu maître des trois premières cordes, et cela à force d'étude, de travail, d'exercices progressifs assez nombreux.

Cette assertion n'est pas due simplement à mon expérience, elle est corroborée par l'exemple et confirmée par le témoignage des meilleurs contre-bassistes, qui ne se décidèrent à ajouter une quatrième corde qu'après avoir longuement travaillé sur l'instrument à trois cordes.

Je me bornerai à mentionner ici les principaux motifs de cette distinction:

1° Par l'emploi des trois cordes simples on évite le grave inconvénient des deux cordes filées, qui par la nature même de leur enveloppe hétérogène, offrent moins de prise et plus de difficultés à l'attaque de l'archet. Si l'usage de ces cordes est déjà pénible pour les virtuoses et les musiciens d'orchestre, jugez de ce qu'il doit être pour un jeune élève qui doit commencer à étudier un instrument si peu proportionné à sa taille.

2° Les cordes devant être espacées en raison de la vibration et de l'inflexion sur le chevalet afin que l'archet puisse y jouer librement, il en résulte que le manche de l'instrument, pour être en proportion du nombre et de la distance des cordes l'une de l'autre, est en disproportion avec la main du jeune élève; je viens de dire qu'il faut commencer l'étude de cet instrument à l'âge de quatorze ans environ.

3° Les exercices sur la quatrième corde dont les sons atteignent le maximum de la gravité, manquent toujours de clarté et peuvent facilement tromper l'oreille de l'élève; de là un défaut de justesse le pire de tous.

Je le répète donc: pour arriver à bien connaître la Contre-Basse et en jouer avec netteté et avec élégance, il n'est pas seulement utile, mais il est nécessaire de l'étudier d'abord avec trois cordes.

DE L'ARCHET.

On emploie pour la Contre-Basse deux sorte d'archets. Le premier dit à la Dragonetti est très court et courbé en arc. (Voir la planche des figures N° 2).

Cette position, on le voit, manque d'élégance.

Quoique, de prime abord, elle paraisse favorable à la bonne attaque des cordes, elle a le grave inconvénient d'étouffer les sons, attendu que les crins de l'archet employés comme ils le sont ici s'arrêtent trop sur les cordes et en empêchent la vibration.

Il y a plus: la forme même de cet archet et sa courte dimension sont peu propres à produire des sons de longue durée; partant les sons liés sont presque impossibles.

Cet archet toutefois a un avantage: celui d'une excellente attaque des *staccati*. On l'emploie beaucoup en Angleterre et dans quelques villes de l'Italie.

L'autre archet, plus généralement en usage, est plus long et de toute autre forme; c'est celui dont je me sers. (Voir la planche des figures N° 3).

Cet archet, à part sa dimension, ressemble beaucoup à celui des violoncellistes, et se tient de la même manière.

Je parlerai plus longuement de cet archet, quand j'indiquerai les diverses positions de la main, relativement aux cordes qu'il doit attaquer.

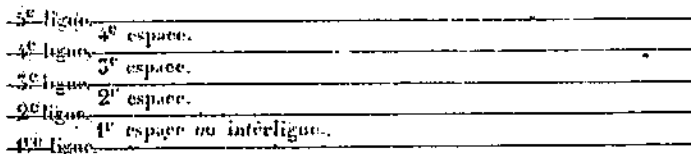
Tout en supposant que l'élève sache lire la musique, je ne crois pas inutile de donner ici les notions élémentaires de l'étude du solfège pour celui qui n'aurait aucune connaissance de l'écriture musicale.

RÉSUMÉ ÉLÉMENTAIRE DE SOLFÈGE.

Les notes sont au nombre de sept, elles s'appellent: UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI.

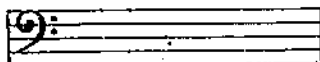
Ces notes ainsi disposées forment la *gamme*. Il y a vingt-quatre gammes.

On écrit les notes sur cinq *lignes* parallèles et dans les quatre espaces ou *interlignes* qui résultent de ces cinq lignes. Exemple:



Ces cinq lignes forment ce qu'on nomme une *portée*.

La portée est toujours précédée d'une *clef*. Il y a sept clefs; chaque clef sert à indiquer l'extension d'une sorte d'instruments ou de voix. L'étude de la *clef de fa*, autrement dit clef de basse, suffit à l'élève Contre-Bassiste. Cette clef se place en tête de la portée, comme ceci:



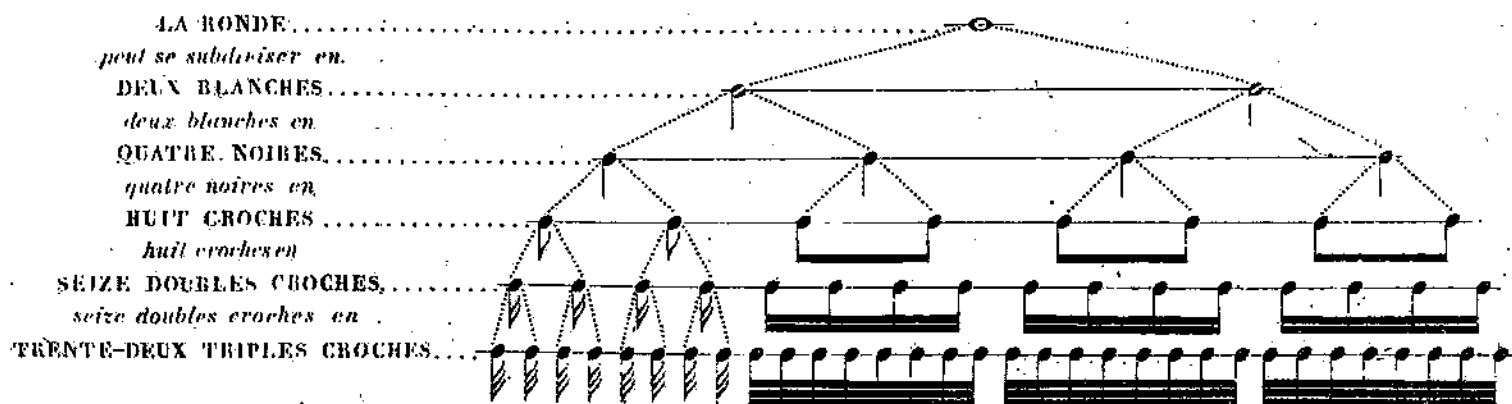
La durée plus longue ou plus courte des sons, constitue la *valeur des notes*. De même qu'une période a besoin pour être lue des points, virgules, etc., de même la musique exige des temps d'arrêt plus ou moins longs et équivalents à la différente valeur des notes.

Nous donnons dans le tableau suivant les formes que prend la note selon sa durée, avec les silences équivalents, ainsi que les noms de celles-là et de ceux-ci.

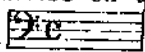
Ronde.	Blanche.	Noire.	Croche.	Double croche.	Triple croche.
Pause.	Demi-pause.	Soupir.	Deux-soupir.	Quart de soupir.	Huitième de soupir.

Pour se faire une idée exacte de la valeur relative des notes il suffit à l'élève de regarder le tableau ci-après.

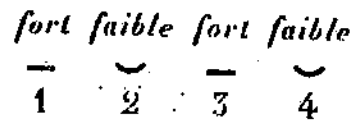
TABLEAU COMPARATIF
des différentes valeurs des notes.



DE LA MESURE.

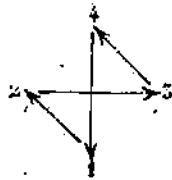
Il résulte du tableau précédent que la *ronde* doit être considérée comme la note la plus longue. Sa seule durée constitue une *mesure*. La mesure se divise en quatre parties et se marque par le signe (C) en tête de la portée et immédiatement après la clef: .

On *bat* la mesure, c'est-à-dire qu'on en marque les temps, soit de la main, soit du pied, soit d'un baton ou autre objet. La mesure de quatre quarts a deux temps *forts* et deux *faibles* qui alternent ainsi:



On marque les deux premiers temps en *frappant*, les deux autres en *levant*.

Il serait utile à l'élève de s'exercer à battre la mesure, en suivant de la main la direction des flèches ci-après:



GAMME EN UT MAJEUR.



Toutes les gammes qui ont l'intervalle d'un demi-ton entre le troisième et le quatrième degré et entre le septième et le huitième sont en mode *majeur*.

La distance qui sépare deux notes constitue ce qu'on appelle en harmonie *intervalle*.

Dans une gamme, l'intervalle de deux notes réunies telles que *ut, ré*, s'appelle *intervalle de seconde*. *Ut, mi* forment un *intervalle de tierce*. *Ut, fa* un *intervalle de quarte*, ainsi de suite jusqu'à l'octave.

On compte divers intervalles qui subissent des altérations à cause des *accidents* qu'on introduit pour *moduler*. Mais nous n'en parlerons que plus loin.

EXERCICE SUR LES INTERVALLES



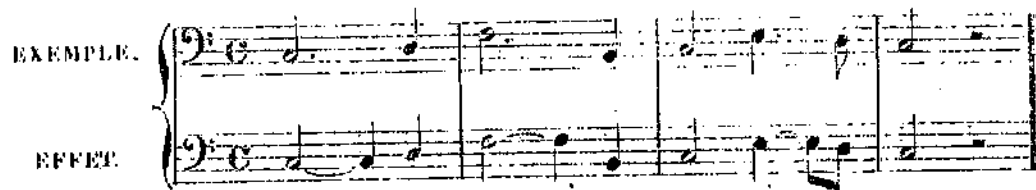
PETIT SOLFÈGE.



DE LA NOTE POINTÉE.

Le point placé après la note augmente de moitié la valeur de celle-ci. Ainsi, par exemple, une blanche pointée (♩.) vaut trois noires (♩), ou bien une blanche et une noire (♩ ♩). Ainsi de suite: une noire pointée (♩.) vaut trois croches (♩), ou plutôt une noire et une croche (♩ ♩).

L'exemple suivant rendra plus clair l'effet du point.

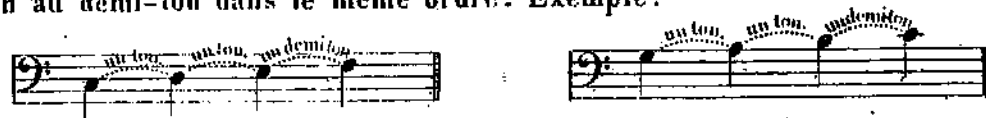


Lorsque l'on ajoute deux points à une note, le second vaut la moitié du premier. Ainsi, par exemple, une blanche suivie de deux points (♩..) vaut sept croches ou bien une blanche, une noire et une croche (♩ ♩ ♩).



DU MODE MAJEUR.

Ainsi que nous venons de le voir, toutes les gammes qui ont l'intervalle d'un demi-ton entre le troisième et le quatrième degré et entre le septième et le huitième, sont du mode majeur. Divisées par moitié, elles passent du ton au demi-ton dans le même ordre. Exemple:



Les gammes majeures procèdent par quintes ascendantes ou descendantes. Exemple:

UT RÉ MI FA SOL LA SI ^{intervalle de quinte} SOL LA SI UT RÉ MI FA ^{intervalle de quinte} RÉ MI FA SOL LA SI

Il en résulte qu'une note faisant quinte juste d'une gamme majeure quelconque peut être considérée comme premier degré de gamme majeure aussi à la précédente *relative*. En d'autres mots, la gamme relative a pour première moitié la seconde moitié de la gamme précédente. Exemple:



Ainsi la gamme de *sol* est relative à celle d'*ut*, car celle-là commence avec la seconde moitié de celle-ci. Toutefois pour que cette gamme soit composée de deux moitiés parfaitement égales à celles d'*ut* il faut élever le *fa* d'un demi-ton. Pour élever une note d'un demi-ton on la fait précéder du signe (\sharp) appelé *dièse*.

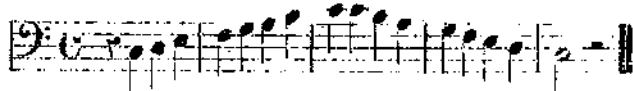
Quand on veut au contraire la baisser d'un demi-ton, on la fait précéder du signe (\flat) appelé *bémol*.


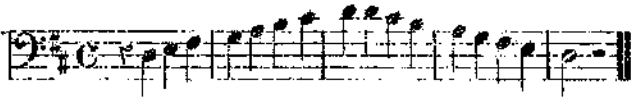
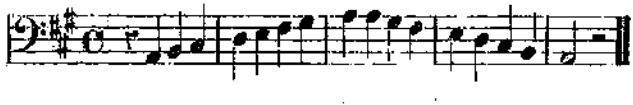
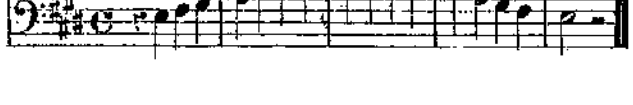
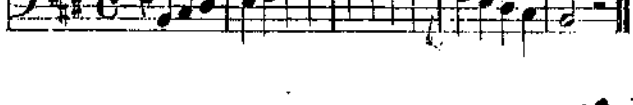
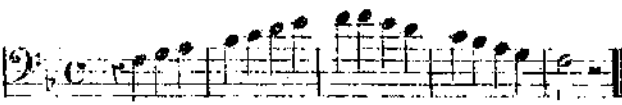
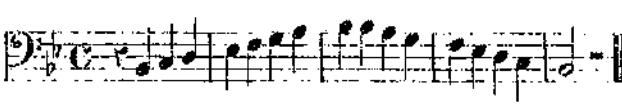
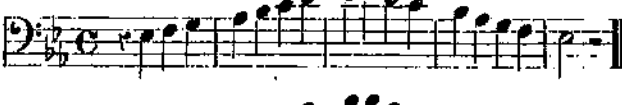
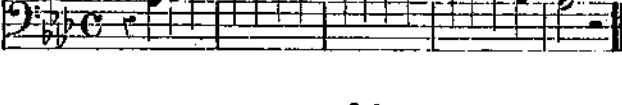
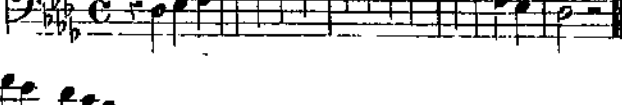
Si l'on veut rétablir la note altérée par le dièse ou le bémol dans son ton naturel, on met devant le signe (\natural) appelé *bécarre*.


Si au lieu d'élever la note d'un demi-ton on veut l'élever d'un ton, on la fait précéder du signe ($\sharp\sharp$) appelé *double dièse*. De même, si l'on veut la baisser d'un ton, on met devant un *double-bémol* ($\flat\flat$).

Enfin, pour rétablir la note élevée d'un ton dans son état naturel, on la fait précéder de ce double signe ($\natural\sharp$) ou bien de celui-ci ($\natural\flat$), quand on veut rétablir la note, baissée d'un ton par le double-bémol.

GAMMES MAJEURES.

Gamme en UT. 

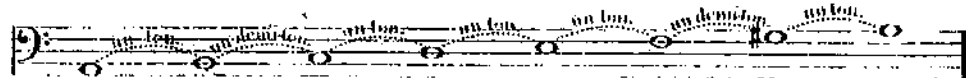
<p>en SOL. </p> <p>en RÉ. </p> <p>en LA. </p> <p>en MI. </p> <p>en SI. </p>	<p>en FA. </p> <p>en SI b. </p> <p>en MI b. </p> <p>en LA b. </p> <p>en RÉ b. </p>
--	---

en SOL b. 

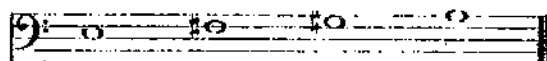
Les gammes de *sol* \flat et de *fa* \sharp sont homologues, de même que celles de *ut* \sharp et de *ré* \flat .

DU MODE MINEUR.

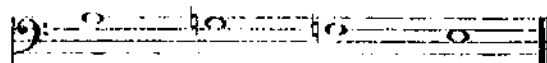
La gamme mineure diffère de la majeure par la tierce et la sixte, qui sont baissées d'un demi-ton. Exemple:



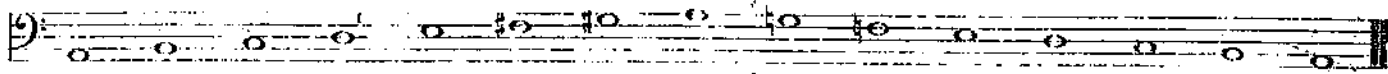
Telle serait réellement la gamme mineure. Toutefois, vu la difficulté qu'on rencontre à franchir l'intervalle d'un ton et demi pour passer du sixième au septième degré, on a adopté la modification suivante:



On le voit, l'altération du sixième degré par le *dièse* facilite le passage au septième. En rétrogradant, on a du faire en sens inverse, et rapprocher le septième degré du sixième. Exemple:



GAMME COMPLÈTE.



Le dièse placé devant le *sol* dans la gamme ascendante ne doit pas être mis à la clef, attendu qu'il est très-souvent supprimé et que par conséquent il doit être considéré comme accidentel.

Passons maintenant aux gammes mineures.

GAMMES MINEURES.

Gamme en LA

en MI.		en RÉ b.	
en SI.		en SOL b.	
en FA #.		en UT b.	
en UT #.		en FA b.	
en SOL #.		en SI b.	
en MI b.			

Les gammes de *mi b* et *ré #* sont homologues de même que celles de *la b* et *sol #*.

DU MOUVEMENT.

On entend par *mouvement* cette variété graduelle de lenteur ou de rapidité qui s'éloigne de celle-là ou de celle-ci, et qui convient à l'exécution d'un morceau, pour lui donner son véritable caractère, ou le sentiment indiqué par le compositeur. Ces mouvements sont nombreux. Nous nous bornons à mentionner les principaux :

Largo, c'est-à-dire assez lentement.
Larghetto, — un peu moins lentement.
Adagio, — lentement.
Andantino, — sans trop de lenteur.
Andante, — moins lent que l'Andantino.

Moderato.
Allegretto.
Allegro.
Vivace.
Presto.
Prestissimo.

Il est superflu de donner la traduction de ces mots qui du reste pourrait manquer de précision.

Quand il faut qu'une phrase toute entière soit graduellement rallentie ou accélérée, on écrit au-dessus les mots : *ral - ten - tan - do* ou *cre - scen - do*, qui embrassent ainsi toute la phrase et s'arrêtent sur la note de la mesure où leur action doit cesser. Lorsque le *rallentando* ou le *crecendo* sont de courte durée on adopte généralement les signes suivants :

resc. *dim.*

DU TEMPS.

Il y a deux espèces de *temps*: le *binnaire* et le *ternaire*. Le premier est divisible en deux, nous l'avons déjà vu, l'autre se divise en trois. Exemples:

TEMPS BINAIRE.

Four musical staves in bass clef illustrating binary time signatures. The first staff is in common time (C). The second is in 2/4. The third is in 3/4, with a '3' written below the first measure. The fourth is in 6/8, with a '3' written below the first measure. The fifth is in 9/8, with a '3' written below the first measure.

TEMPS À 4.

Moderato.

Two musical staves in bass clef. The first staff is in 4/4 time, marked 'Moderato'. The second staff is in 4/4 time, marked 'Andantino'.

Andantino.

Two musical staves in bass clef. The first staff is in 4/4 time, marked 'Moderato'. The second staff is in 4/4 time, marked 'Andantino'.

TEMPS À $\frac{2}{4}$.

Le temps $\frac{2}{4}$ s'écrit en tête du morceau, après la clef. On le bat ainsi:



Allegretto.

A musical staff in bass clef, in 2/4 time, marked 'Allegretto'.

Allegretto.

A musical staff in bass clef, in 2/4 time, marked 'Allegretto'. The key signature is one flat (F major or D minor).

TEMPS À $\frac{12}{8}$.

QUI VAUT DOUZE CROCHES.

Le signe \frown placé sur deux ou plusieurs notes, indique que ces notes doivent être réunies dans la même tenue d'archet.

Andante.

Two staves of musical notation in 12/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, some grouped with slurs. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and slurs.

TEMPS À $\frac{6}{8}$.

QUI VAUT SIX CROCHES.

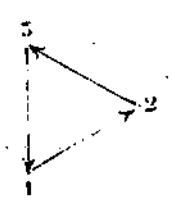
Allegretto.

Three staves of musical notation in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, some grouped with slurs. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns and slurs.

TEMPS À $\frac{3}{4}$.

Three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, some grouped with slurs. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns and slurs.

Le temps à $\frac{3}{4}$ se bat comme ci-après:



Adagio.

Allegretto.

en RE
min.

TEMPS À TROIS EN $\frac{3}{8}$.

Moderato.

TEMPS À TROIS EN $\frac{3}{8}$.

Adagio.

Moderato.

en LA min.

DES TRIOLETS ET DES SEXTILETS.

Il arrive quelquefois de rencontrer dans les mesures binaires de petits groupes se divisant par trois ou six, et qui pourraient faire supposer que le temps indiqué à la clef est altéré. Ces petits groupes ne sont qu'accidentels: ils ont trois ou six notes: on les appelle *trioletts* ou *sextilets*. On marque les premiers par un (3) sur les notes, et les seconds par un (6). Ces chiffres indiquent que la présence de ces groupes n'altère en rien la mesure fondamentale du morceau. Exemple:

Andante.

Andantino.

en LA min.

Moderato.


DE LA SYSCOPE.

On appelle *syncope* le prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible. Exemple:

Allegro.

Allegretto.

en LA min.

Quand la syncope achève une mesure et en commence une autre, il faut mettre le signe  appelé *liaison*, qui réunit les notes dans la même tenue d'archet.

Adagio.

Moderato.

EXERCICES SUR LES NOTES POINTÉES.

Andantino.

Moderato.

RÉSUMÉ.

Moderato.

The musical score is written in bass clef with a common time signature. It begins with the tempo marking 'Moderato.' The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a triplet of eighth notes. The fourth staff features a triplet of eighth notes followed by a sixteenth-note run. The fifth staff continues with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The sixth staff includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The seventh staff features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The eighth staff continues with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The ninth staff features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The tenth staff includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The eleventh staff features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The twelfth staff concludes the piece with a final cadence.

DU SENS DE CERTAINS MOTS EMPLOYÉS DANS L'HARMONIE.

Quoique, à la rigueur, on n'exige pas du Contre-Bassiste des connaissances d'harmonie, je crois être utile à l'élève en faisant suivre l'étude du solfège de quelques petites notions de cet art, ou plutôt en lui expliquant la valeur de quelques mots qu'il faut absolument connaître quand on étudie la musique.

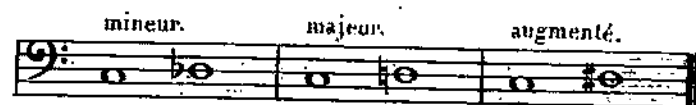
L'harmonie est l'art qui apprend à connaître les accords et à les combiner de façons à les rendre agréables à l'oreille; ces accords, pris isolément, n'étant à la musique que ce que les mots sont au discours.

Une succession harmonique qui resterait toujours dans le même ton serait bientôt monotone. Aussi la *modulation*, art qui fait passer rationnellement d'un ton à un autre enrichit considérablement l'harmonie de nombreuses combinaisons, dont chacune produit un effet différent.

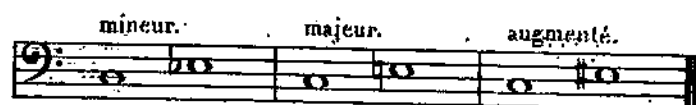
DE L'ALTÉRATION DES INTERVALLES.

Pour simplifier les règles, on substitue en harmonie les chiffres au nom des notes. Ainsi on appelle *tonique* la note fondamentale d'un ton quelconque, la *seconde*, la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte*, la *septième*, l'*octave* les notes qui forment la gamme de ce ton. Comme nous l'avons vu aux leçons de solfège en parlant des intervalles, ceux-ci peuvent être altérés, c'est-à-dire augmentés ou diminués. C'est précisément de ces altérations qu'il sera question ici: l'altération d'un intervalle est toujours produite par la présence accidentelle d'un # ou d'un b qui l'augmente ou le diminue.

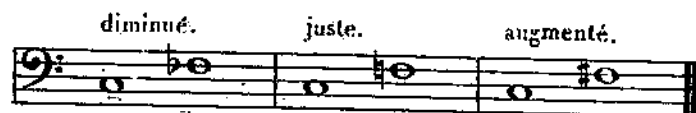
L'intervalle de 2^{de} peut être *mineur*, *majeur* ou *augmenté*.



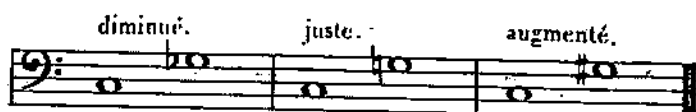
— 3^{de} — *mineur*, *majeur* ou *augmenté*.



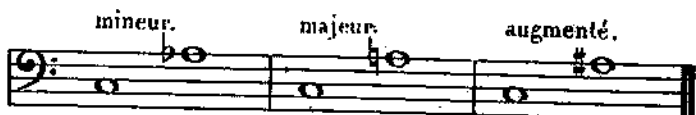
— 4^{te} — *diminué*, *juste* ou *augmenté*.



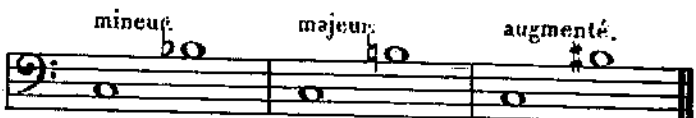
— 5^{te} — *diminué*, *juste* ou *augmenté*.



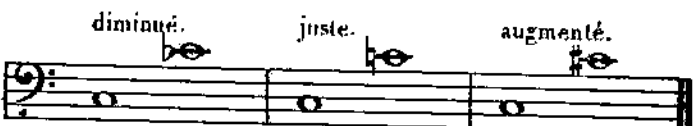
— 6^{te} — *mineur*, *majeur* ou *augmenté*.



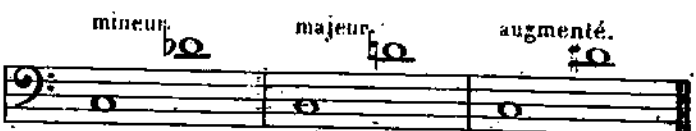
— 7^e — *mineur*, *majeur* ou *augmenté*.



— 8^e — *diminué*, *juste* ou *augmenté*.



— 9^e — *mineur*, *majeur* ou *augmenté*.



DES CONSONNANCES ET DES DISSONNANCES.

Les intervalles se distinguent en *consonnances* et *dissonnances*. Les consonnances sont de deux sortes: *parfaites* ou *imparfaites*. Les parfaites sont: la *quarte juste*, la *quinte juste* et l'*octave*. On les appelle parfaites parce qu'elles ne peuvent être altérées sans cesser d'être consonnantes. Les imparfaites sont: la *tierce majeure*, la *tierce mineure*, la *sixte majeure* et la *sixte mineure*. On les appelle imparfaites parce qu'on les emploie aussi bien en majeur qu'en mineur et qu'elles ne cessent pas pour cela d'être consonnantes.

Les autres intervalles sont des dissonnances.

L'intervalle se chante du grave à l'aigu. En disant: *ut, sol*, on a un *intervalle de quinte*. Si, au contraire, on dit: *sol, ut*, en intervertissant l'ordre, on a l'*intervalle de quarte*. Exemple:



Les sons graves transportés à l'aigu forment ce qu'on appelle le *renversement*. Dans l'exemple qui précède *sol, ut* est le renversement de *ut, sol* et l'intervalle de *seconde* renversé devient un intervalle de *septième*.

La première d'un ton quelconque se nomme *tonique*; la quarte juste: *sous-dominante*; la quinte juste: *dominante*. Ces trois degrés donnent leur nom aux trois accords *fondamentaux*, qui constituent la *gamme*.

DES MOUVEMENTS.

On appelle *mouvt* l'allure de deux ou plusieurs sons qui se succèdent d'intervalle en intervalle. Les *mouvt* sont trois: *droits*, *contraires* et *obliques*. Le *mouvt* droit est celui dans lequel les parties, quels que soient les intervalles, suivent la même direction, en montant aussi bien qu'en descendant. Exemple:



Le *mouvt* contraire est celui où pendant que l'une des parties monte, l'autre descend. Exemple:



Le *mouvt* oblique est celui où l'une des parties reste immobile pendant que l'autre monte ou descend. Ex:



DU PREMIER ACCORD FONDAMENTAL.

Le premier accord fondamental se compose d'un *son principal* auquel on ajoute la *tierce*, la *quinte*, et souvent l'*octave*. C'est l'accord *parfait*. En donnant à ses parties des positions plus étendues au moyen d'octaves graves ou aigus, on obtient pour cet accord un grand nombre de positions. Exemples:

1^{er} position. 2^e position. 3^e position. Avec la suppression de la quinte. Avec la tierce redoublée. Avec la quinte redoublée.

Avec les parties étendues.

Ces positions sont bornées par la dimension de la main sur les touches du clavier; mais dans l'orchestre cet accord peut avoir des positions plus étendues. Quand les parties supérieures d'un accord changent de place réciproquement sur la même basse, les intervalles restent les mêmes; et il en résulte un simple changement de position qu'il ne faut pas confondre avec le *renversement*. Celui-ci s'obtient en ôtant à la basse les intervalles qui composent l'accord primitif. Exemple:

Accord parfait. 1^{er} renversement dans les trois positions. 2^e renversement dans les trois positions.

1^{er} degré. 3^e degré. 5^e degré.

Le *premier renversement* ayant le 3^e degré pour basse avec sa *tierce*, sa *sixte*, s'appelle *accord de sixte* et se marque avec un 6.

Le *deuxième renversement* qui a le 5^e degré pour basse et qui est accompagné de sa *quarte* et de sa *sixte*, s'appelle *accord de quarte et sixte* et se marque avec $\frac{6}{4}$.

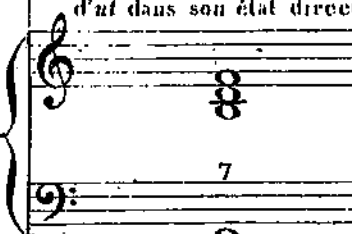



L'accord de tonique est le seul qu'on puisse appeler parfait, car tous les degrés de la gamme comportent un accord de tierce et de quinte, mais l'idée de la perfection résulte seulement de cet accord fait sur le 1^{er} degré.

DU SECOND ACCORD FONDAMENTAL COMPOSÉ DE QUATRE SONS.

Le second accord fondamental composé de quatre sons a pour basse la *dominante* du ton, c'est-à-dire la *quinte* et se compose de la *tierce majeure*, *quinte juste* et *septième mineure*. Cet accord appelé aussi de *septième dominante* non seulement occupe avec l'accord parfait la première place de son ton, mais il est aussi la première clé de la modulation.

L'accord de septième dominante présente *trois renversements*.

Nous donnons ici les degrés sur lesquels ils sont placés, ainsi que les intervalles dont ils se composent.

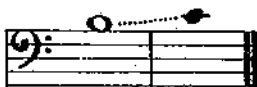
Accord de <i>septième dominante</i> d'ut dans son état direct.	son 1 ^{er} renversement Accord de quinte et sixte. marqué $\frac{6}{5}$.	son 2 ^e renversement Accord de tierce et quarte marqué $\frac{4}{3}$.	son 3 ^e renversement Accord de seconde et quarte. marqué $\frac{4}{2}$.
			
7	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{2}$
5 ^e degré à la basse. avec sa tierce majeure avec sa quinte juste et sa septième mineure.	Note sensible pour basse sa tierce mineure sa quinte dominante et sa sixte mineure.	2 ^e degré à la basse sa tierce mineure sa quarte juste et sa sixte majeure.	4 ^e degré dans la basse sa seconde majeure sa quarte et sa sixte majeure.

L'accord de septième étant légèrement dissonnant, provoque une *résolution*, c'est-à-dire qu'il demande un accord consonnant qui donne le sentiment d'un repos. La résolution naturelle de chacune des parties qui composent cet accord, soit dans son état direct soit dans ses renversements, est toujours la même.

Sol (*dominante*) soit dans le grave, dans le médium ou dans l'aigu est toujours consonnance. La résolution a lieu sur une des notes de la tonique. Exemple:



Si, tierce de l'accord, (note *sensible* de la gamme) quand il est placé dans la basse, ne pourra jamais faire parties des notes supérieures, il se résout à la tonique. Exemple:



Ré, quinte de l'accord (deuxième degré de la gamme) peut monter ou descendre par degrés conjoints. Ex:



Fa, septième, dissonnance (quatrième degré de la gamme) reste toujours dissonnance dans les trois renversements. Il doit toujours descendre d'un demi-ton en majeur et d'un ton en mineur. Exemple:



Dans l'accord de septième pris dans son état direct, il n'est pas absolument nécessaire de faire entendre toutes les parties qui le composent: on peut donc supprimer la quinte et redoubler la note de la basse. Ex:



Après avoir placé les quatre parties qui constituent l'accord, si l'on veut augmenter la force, on doit redoubler de préférence la note fondamentale.



Il resterait encore bien autre chose à dire, s'il fallait donner ici un résumé d'harmonie élémentaire à l'élève; mais comme un traité contenant les règles fondamentales de cet art, si résumé qu'il soit, nous ferait dépasser les limites assez restreintes de cette méthode de Contre-basse, nous nous arrêterons ici. Nous terminerons donc ce court précis en expliquant succinctement ce qu'on entend par *diatonique*, *chromatique*, et *enharmonique*.

EXPLICATION DES MOTS DIATONIQUE, CHROMATIQUE ET ENHARMONIQUE.

Une gamme majeure ou mineure est appelée *diatonique* quand ses degrés se succèdent par tons et demi-tons. Un morceau appartient au *genre diatonique* toutes les fois qu'il porte presque entièrement sur les notes de la gamme diatonique.

Les notes accidentellement altérées qui ne sortent pas du ton, s'appellent *chromatiques*. Une progression par demi-tons constitue la *gamme chromatique*. Quand un morceau abonde en notes accidentellement altérées, il appartient au *genre chromatique*.

Le mot *enharmonique* signifie la répétition ou le prolongement d'un même son sous la forme de deux notes différentes. Exemple:



Les gammes suivantes sont enharmoniques entre elles. Les points noirs indiquent les tons mineurs relatifs des majeurs.



Ces gammes ne varient entre elles que dans la façon de les écrire.
Les touches du clavier sont enharmoniques.

CARACTÈRE DE LA CONTRE-BASSE.

Avant d'entreprendre la partie pratique de cet instrument, il convient de dire quelques mots sur sa nature, pour que l'on puisse s'en faire une idée précise. La Contre-basse ne doit pas aspirer aux avantages des autres instruments solistes; elle a contre elle l'irrégularité de son mécanisme, et la gravité de ses sons, mais elle est la base et comme le piédestal de l'orchestre. Elle est la dernière dans la famille des instruments à cordes, elle est appelée à continuer les notes graves de la basse, qui par son médium continue celles du violon. Le but unique de la Contre-basse doit donc être de donner dans l'orchestre les notes fondamentales. Qu'on ne se fasse pas d'illusion à ce sujet; on n'apprend pas à jouer de la Contre-basse pour exécuter des morceaux brillants, avec pureté de son, élégance de colori et légèreté d'archet. Si un talent peu commun, secondé par de rares dispositions et de longues études peut obtenir des résultats exceptionnels, cela ne regarde pas la généralité. Aussi avons nous évité d'écrire, dans cette méthode, des exercices trop difficiles, pour faire étalage de science, aux dépens des élèves. Il y a cependant quelques unes de ces études plus difficiles, pour violon et pour violoncelle, que l'on peut exécuter aussi sur la Contre-basse, mais le résultat qu'on en obtient ne répond ni au travail de celui qui joue, ni à l'attente de celui qui écoute. Il suffit de la simple gamme en *ut*, bien exécutée pour prouver que l'élève a suivi de bons principes. Cette méthode, croyons-nous, tout en conservant à l'instrument son véritable caractère, aplanit les difficultés d'exécution. Et si l'on rencontre çà et là quelques passages plus difficiles, et qu'il a été impossible d'éviter, il faut les mettre sur le compte de certains tons peu favorables à l'instrument. Toutefois étant absolument nécessaire que l'élève apprenne à bien faire toutes les gammes, il finira avec de la patience et du travail par surmonter ces difficultés.

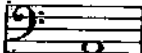

MANIÈRE DE TENIR LA CONTRE-BASSE.

L'élève doit se tenir droit, en s'appuyant légèrement sur la droite. Il faut qu'il tienne l'instrument non pas tout-à-fait verticalement, mais insensiblement incliné vers lui. En supposant qu'il ait la taille voulue pour jouer de la Contre-basse, il doit faire en sorte que l'éclisse de la partie supérieure s'appuie à son côté gauche, et que l'angle de l'éclisse inférieure touche la *rotule*. De cette façon l'instrument peut se maintenir debout sans l'aide du bras. (Voir fig. N° 1).

MANIÈRE DE TENIR L'ARCHET.

L'archet plus généralement employé pour la Contre-basse d'orchestre doit être de cinquante-cinq centimètres environ, et avoir un poids proportionné à la grosseur des cordes. Les crins peuvent être blancs ou noirs, je préfère les noirs, ils sont plus solides. L'archet du soliste peut avoir soixante-dix centimètres; mais on ne peut établir une règle fixe. Chaque soliste a la sienne. Il n'est pas non plus facile d'indiquer exactement la façon de tenir l'archet, je me bornerai cependant aux conseils suivants: la main ni trop près ni trop loin de la *hausse*; le doigt du milieu, l'annulaire et le petit doigt fortement appuyés à la *hausse*, de sorte que le médium s'adapte à l'endroit où commencent les crins; l'index doit faire crochet sur la baguette et la serrer fort; le pouce de l'autre côté de la *hausse* et toujours en face du médium, serrant du côté droit et un peu obliquement le bord du creux de la *hausse*. (Voir fig. N° 4). Les doigts ainsi posés doivent maintenir l'archet avec force, tout en laissant à l'avant bras et au poignet une grande souplesse et une grande liberté d'action. Pour conclure, ajoutons, que plus l'archet s'approche du chevalet, plus les sons sont forts, plus ils s'en éloignent, et plus ils sont doux.

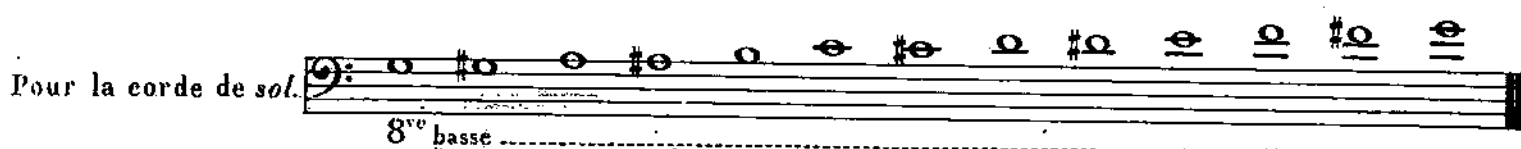
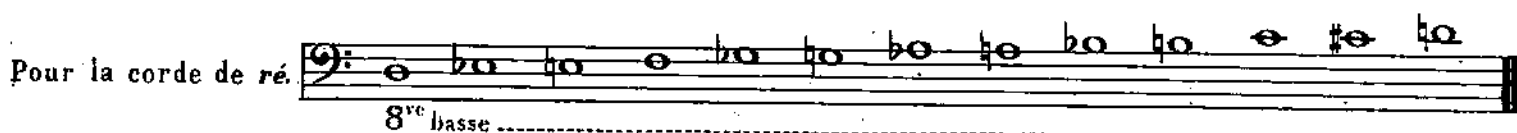
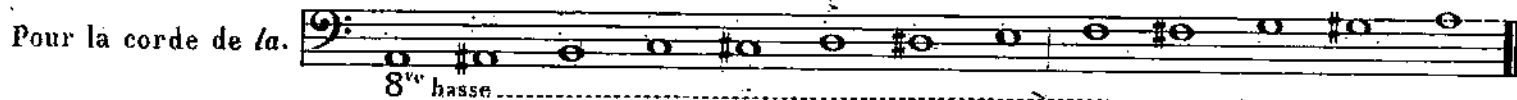
ÉTENDUE — ACCORD DE LA CONTRE-BASSE

Le *la* dans le premier interligne  qui est la note la plus grave de l'instrument, correspond au *la* de l'octave inférieure  et il en est de même des autres notes. Le transport d'une octave au-des-

sus du son réel a été généralement adopté pour éviter un trop grand nombre de lignes additionnelles sous la portée. C'est la méthode suivie dans cette première partie. Dans la seconde la note se trouvera à sa place. On verra les avantages de cette notation. La Contre-basse s'accorde par quarte comme ci-après:



L'accord par quinte comme on le fait dans certains pays est absurde. Il amène la dureté dans les sons et un changement continuél de position, qui rend l'exécution difficile, incertaine et décousue. L'étendue de la Contre-Basse considérée comme instrument d'orchestre, telle que nous la donnons dans la première partie de cette méthode est la suivante:



EXERCICES POUR LE MANIEMENT DE L'ARCHET SUR LES CORDES VIDES.

La première difficulté dans le maniement de l'archet est l'évasement des cordes occasionné par la dureté de la main. C'est ce qui arrive souvent chez les élèves surtout quand le poignet est plus près de la touche. Il faut l'éviter; dans ce but il est utile d'attaquer légèrement la note, en en fortifiant graduellement le son soit en tirant l'archet soit en le poussant.

Après chaque note l'élève s'arrêtera, afin que le professeur puisse rectifier la position du bras, de la main et des doigts.

Lento.

The musical score consists of six staves in bass clef with a common time signature (C).
 - The first staff contains a sequence of eighth notes with accents, starting from a low register and moving up.
 - The second staff continues this sequence, including a double bar line.
 - The third staff continues the sequence of eighth notes with accents.
 - The fourth staff shows individual notes with accents, likely for bow pressure control exercises.
 - The fifth staff continues with individual notes and accents.
 - The sixth staff concludes with individual notes and accents.

PREMIERS EXERCICES POUR LA MAIN GAUCHE.

Les doigts ne doivent être ni trop près ni trop loin de la corde qu'ils doivent presser. Celle-ci doit avoir l'espace libre pour pouvoir vibrer et donner la note avec facilité et précision. Voir fig. N° 7.

The musical score is a single staff in bass clef with a common time signature (C). It shows a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes.

LE MÊME EXERCICE SUR LES DEUX AUTRES CORDES.

AUTRE EXERCICE.

Chaque fois que l'élève voit le signe \sqcup sur une note, il devra l'attaquer en tirant l'archet, quand il y voit le signe \vee , il poussera l'archet.

Et maintenant, il est nécessaire d'habituer la main gauche à la position au premier degré.

DES SONS SOUTENUS

Avant de commencer l'étude de la gamme signalons un défaut contre lequel l'élève doit se tenir en garde: c'est ce tremblement nerveux que l'élève éprouve dans les sons soutenus à chaque coup d'archet et qui résulte de l'impatience de commencer un autre son avant d'avoir bien achevé le précédent.

GAMMES À COUPS D'ARCHET SÈCS.

Coup d'archet sec mais vigoureux; le laisser immobile après chaque note.



POSITION DE L'UT.

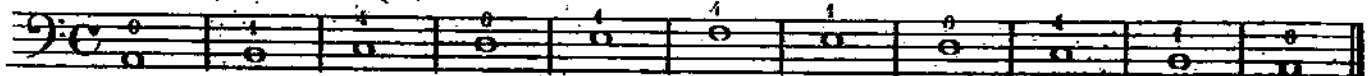
Ces exercices préliminaires doivent être exécutés très-lentement, en soutenant la note sans jamais lever l'archet, si ce n'est pas indiqué.

EXERCICES SUR TOUS LES TONS.

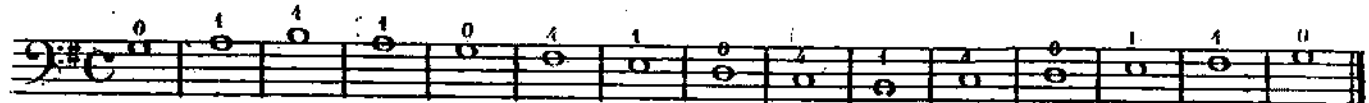
DO Majeur.



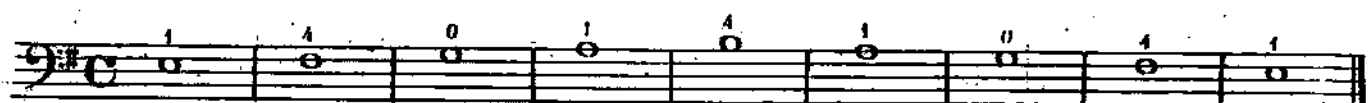
LA Mineur.



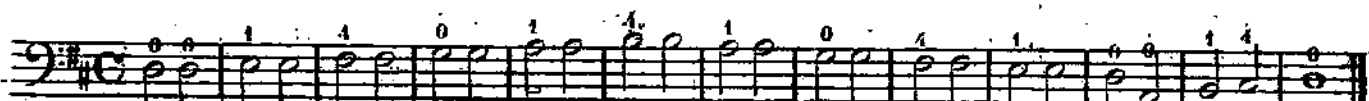
SOL Majeur.



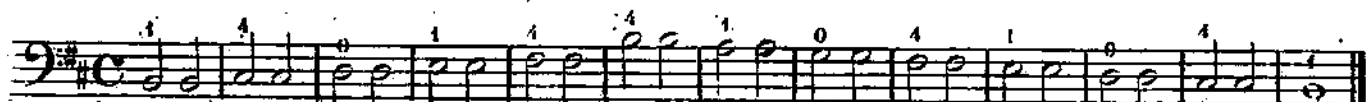
MI Mineur.



RE Majeur.



SI Mineur.



LA Majeur.



FA# Mineur.



MI Majeur.

Position au 1^{er} degré.

DO # Mineur au 2^e degré.

MÊMES EXERCICES EN BEMOL.

FA Majeur.

RE Mineur.

SI b Majeur.

L'élève comprendra que le but de ces exercices est de l'habituer à tenir le pouce toujours immobile.

SOL Mineur.

MI b Majeur.

DO Mineur.

LA b Majeur.

FA Mineur.

L'élève fera attention à ne jamais remuer le pouce pour prendre le LA b sur la corde du SOL.

Avant de passer à d'autres exercices que la pauvreté de l'instrument rendrait monotones, il faut que l'élève apprenne toutes les manières de changer de position. Employons la corde de SOL, qui fatigue moins la main et qui est la plus propre à toutes sortes d'exercices. Au fur et à mesure que l'élève acquerra de la force, il exécutera les mêmes exercices sur les deux autres cordes. Ces exercices développent la souplesse de la main et facilitent la connaissance de tous les degrés de la gamme, avant même que la Méthode les indique à l'élève. Quand il trouvera une blanche surmontée du chiffre 1 souligné, il doit s'arrêter un instant pour bien comprendre le changement de position.

sur le SOL.

sur le RÉ.

sur le LA.

sur le SOL.

sur le RÉ.

sur le LA.

sur le SOL.

sur le RÉ.

sur le LA.

sur le SOL.

sur le RÉ.

sur le LA.

Ces exercices faciliteront insensiblement les positions pour la gamme chromatique.

EXEMPLE.

En passant d'une corde à une autre, éviter toujours de lever l'archet.

INTERVALLES DE TIERCES.

L'élève doit s'habituer au brusque changement de position du LA à l'UT et du SI au RÉ. — On verra plus loin une position bien plus utile.

INTERVALLES DE QUARTES.

Ici aussi il faut prendre d'élan (*di balzo*) le RÉ après l'UT sur la chanterelle. Faire bien attention à la position du FA avec le 5^e doigt, et à celle du SI avec le 4^e, en montant et en descendant.

INTERVALLES
DE QUINTES.

Two staves of musical notation in bass clef, C major, showing intervals of fifths. The first staff starts on C4 and the second on C3. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

INTERVALLES
DE SIXTES.

Two staves of musical notation in bass clef, C major, showing intervals of sixths. The first staff starts on C4 and the second on C3. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

INTERVALLES
D' OCTAVES.

Two staves of musical notation in bass clef, C major, showing intervals of octaves. The first staff starts on C4 and the second on C3. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

GAMME EN UT MAJEUR.

On verra des gammes suivantes en Noires; c'est pour tenir moins d'espace. L'élève pourra les exécuter à volonté, donnant aux notes la valeur qu'il préférera.

Three staves of musical notation in bass clef, C major, showing the scale in black notes. The first staff starts on C4, the second on C3, and the third on C2. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

POUR ARRIVER AU RE.

Three staves of musical notation in bass clef, C major, showing exercises to reach the note 'Re' (D4). The first staff starts on C4, the second on C3, and the third on C2. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

POUR ARRIVER AU MI.

Five staves of musical notation in bass clef, C major, 4/4 time. The notation includes fingerings (0-4) and slurs. The first staff has a single line. The second and third staves have two lines each. The fourth and fifth staves have two lines each. The music consists of eighth and quarter notes, with some slurs and fingerings indicating specific techniques.

POUR ARRIVER AU FA.

One staff of musical notation in bass clef, C major, 4/4 time. The notation includes fingerings (0-4) and slurs. The music consists of eighth and quarter notes, with some slurs and fingerings indicating specific techniques.

POUR ARRIVER AU SOL.

Three staves of musical notation in bass clef, C major, 4/4 time. The notation includes fingerings (0-4) and slurs. The first staff has a single line. The second and third staves have two lines each. The music consists of eighth and quarter notes, with some slurs and fingerings indicating specific techniques.

Quand l'élève se sera bien exercé sur la gamme d'UT, exécutée dans toutes les positions indiquées plus haut, les exercices qui suivent lui paraîtront bien plus faciles. Nous ferons suivre chaque gamme d'un certain nombre d'exercices; aussi utiles qu'agréables. Ils seront toujours proportionés à la force de l'élève; ils progresseront insensiblement de difficultés en difficultés et aplaniront la voie assez raide qui mène à la complète profession de l'instrument.

Et qu'on ne se décourage pas aux premières difficultés; on en rencontre dans l'étude de tout autre instrument. Les premières sont nécessairement les plus dures à vaincre. Il faudra que l'élève ait de la patience, du courage et de la persistance.

EXERCICES.

Moderato.

N^o 1.

Andantino.

N^o 2.

Moderato.

N^o 3.

Andantino.

N^o 4.

Moderato.

N^o 5.

Andantino.

N^o 6.

INTERVALLES PAR TIERCES.

PAR OCTAVES.

PAR OCTAVES.

3^a 1^a 3^a 1^a 3^a 1^a 3^a 1^a 3^a 1^a 3^a 1^a 3^a 1^a 3^a 1^a

ACCORD.

ACCORD.

2^a 1^a 2^a 2^a 1^a 2^a

GAMME DE LA MINEUR.

GAMME DE LA MINEUR.

2^a

POUR ARRIVER A L'UT.

POUR ARRIVER A L'UT.

2^a 1^a

POUR ARRIVER AU MI.

POUR ARRIVER AU MI.

2^a 1^a

EXERCICES.

Sostenuto.

N^o. 1.

Modérato.

N^o. 2.

Lento.

N^o. 3.

Andante.

N^o. 4.

Allegretto.

N^o. 5.

Moderato.

No. 6.

TIERCES.

TIERCES.

QUARTES.

2^a 1^a 2^a 1^a 2^a 1^a - 2^a 1^a 2^a 1^a

QUINTES.

SIXTES.

2^a 1^a

OCTAVES.

3^a 1^a 3^a

ACCORD.

2^a 3^a 2^a 3^a 2^a 3^a 2^a 1^a 2^a 1^a 3^a 2^a 1^a

GAMME DE FA.

Moderato.

EXERCICES.

№ 1.

Allegretto.

№ 2.

Moderato.

№ 3.

Andante.

No. 4.

Allegretto.

No. 5.

TIERCES

QUARTES.

QUINTES.

SIXTES.

OCTAVES.

ACCORD.

GAMME DE RÉ MINEUR.

POUR ARRIVER AU MI.

First staff of music for 'POUR ARRIVER AU MI'. It is a single-line bass clef staff in C major with a common time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Second staff of music for 'POUR ARRIVER AU MI', identical to the first but with fingering numbers (1-5) written above the notes. Below the staff, the text '2^a - - 1^a' is written.

POUR ARRIVER AU FA.

Third staff of music for 'POUR ARRIVER AU FA'. It is a single-line bass clef staff in C major with a common time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Fourth staff of music for 'POUR ARRIVER AU FA', identical to the third but with fingering numbers (1-5) written above the notes. Below the staff, the text '3^a 2^a' and '3^a' is written.

Moderato.

EXERCICES.

N^o. 1.

Exercise No. 1, Moderato. It consists of four staves of music in a bass clef with a 7/8 time signature. The first staff contains the main melody with slurs and accents. The second and third staves contain a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff contains a more complex rhythmic pattern with slurs and accents. Fingering numbers are present throughout.

Andantino.

N^o. 2.

Exercise No. 2, Andantino. It consists of four staves of music in a bass clef with a 6/8 time signature. The first staff contains the main melody with slurs and accents. The second and third staves contain a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff contains a more complex rhythmic pattern with slurs and accents. Fingering numbers are present throughout.

Moderato

N^o 3.

N^o 4.

TIERCES.

et cetera.

et cetera.

ACCORD.

GAMME DE SOL.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

EXERCICES

Maestoso. con forza

N° 1. *f*

Moderato. staccato.

N° 2. *p cresc. p cresc. f*

Adagio staccato.

N° 3. *f*

Moderato.

N° 4.

TIERCES.

pour tier

QUARTES.

QUINTES.

SIXTES.

OCTAVES.

ACCORD.

GAMME DE MI MINEUR.

Five staves of musical notation for the G minor scale exercise. The notation includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) above the notes. The scale is written in a single line of music across five staves.

POUR ARRIVER AU SOL.

Maestoso.

EXERCICES.

Three staves of musical notation for the first exercise, marked Maestoso. The notation features complex rhythmic patterns and fingering instructions, including slurs and accents.

Molto moderato.

Five staves of musical notation for the second exercise, marked Molto moderato. The notation includes various rhythmic figures, slurs, and fingering numbers throughout the piece.

Adagio

N^o 3.

Moderato.

N^o 4.

TIERCES

QUARTES

Les Intervalles de Quintes comme dans les Gammes précédentes.

Pour les Octaves on se servira du doigté de la Gamme de SOL, excepté le DO # et le RE # Sixte et Septième augmentées.

ACCORD.

2^a 1^a 3^a 2^a 1^a

2^a - 3^a 2^a 1^a 2^a 1^a 3^a 2^a 1^a

GAMME DE RÉ MAJEUR.

2^a

POUR ARRIVER AU FA.

2^a 1^a

EXERCICES.

Moderato con molto arco.

NO. 1.

mf

2^a 3^a 2^a

NO. 2.

f

p

f

Lentamente.

Nº 3.

Nº 4.

con forza.

TIERCES

QUARTES

sur le RE.

sur le LA.

SIXTES.

Les Intervalles d'Octaves comme dans les Gammes précédentes:
Doigté. = 1-4 en montant; 4-1 en descendant.

ACCORD.

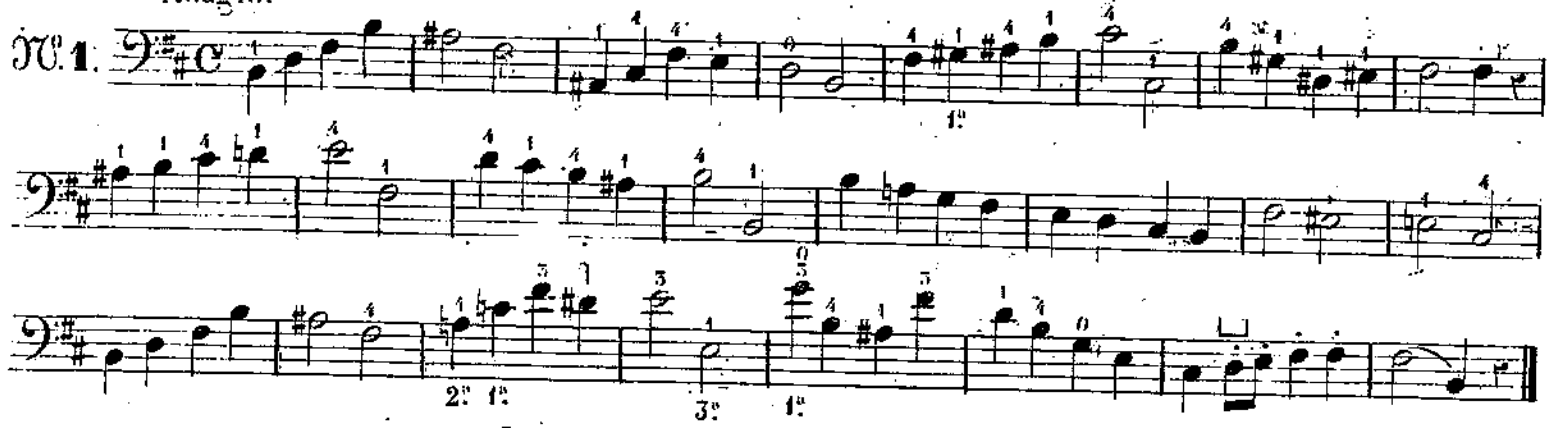
GAMME DE SI MINEUR.

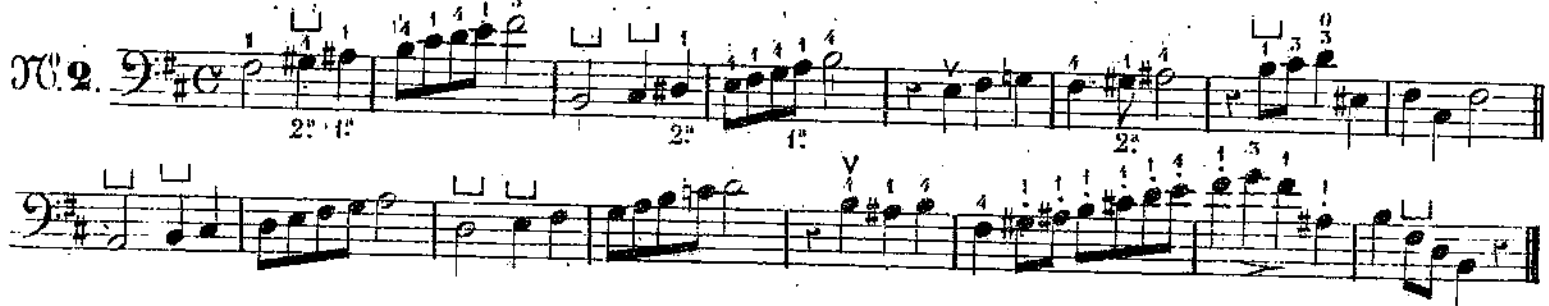
POUR ARRIVER AU RÉ.

POUR ARRIVER AU FA.

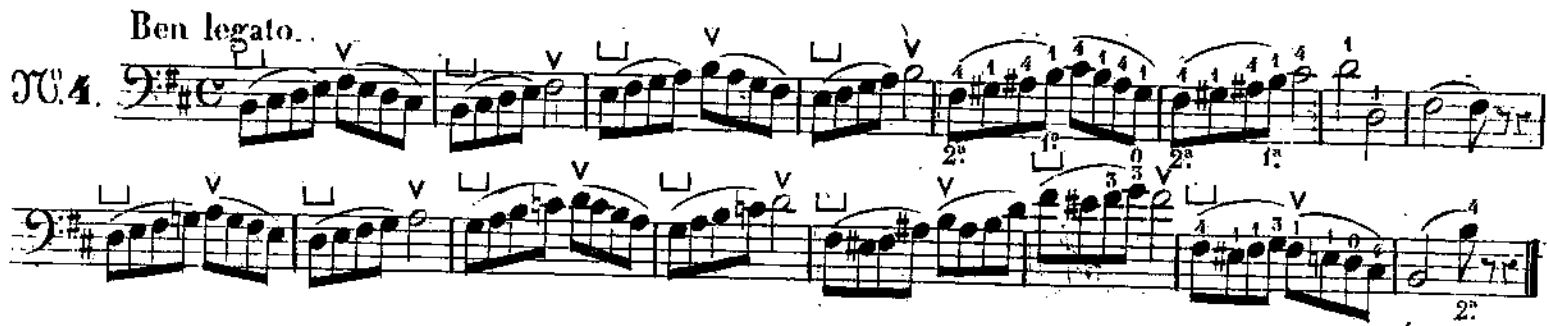
EXERCICES.

Adagio.

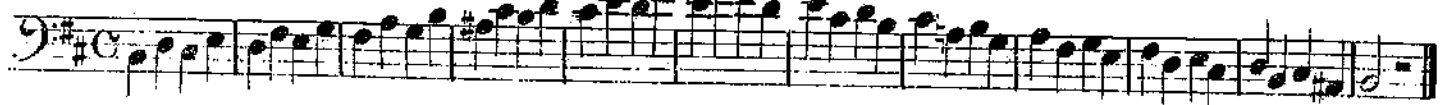
N^o 1. 

N^o 2. 

N^o 3. 

N^o 4. *Ben legato.* 

TIERCES.



Nous omettons le doigté sur les passages que l'élève doit déjà connaître.

ACCORD. 

GAMME DE SI b.

POUR ARRIVER AU RÉ.

POUR ARRIVER AU FA.

EXERCICES.

NO. 1.

Moderato. ben marcato e staccato.

NO. 2.

Allegretto. con energia.

NO. 3.

Allegretto. leggiero.

NO. 4.

p

crescendo.

TIERCES.

QUARTES.

ACCORD.

GAMME DE SOL MINEUR.



EXERCICES.



Le même Exercice en coulant de 5 en 3.



Détachez la 1^{re}; coulez les 2 autres.



Coulez les 2 premières; détachez la 3^{me}.



Coulez de 6 en 6 — la 2^{me} mesure se trouve en poussant.



Détachez la première, coulez en 3, et détachez les 3 suivantes.



Détachez la première, et coulez les autres de 5 en 3.



Coulez les 3 premières, et les autres 3 d'un coup d'archet. (*staccato*).



Nous recommandons cet Exercice à l'Elève.

Appuyez sur la première note de chaque Triole.

Adagio.

Tr. 2.

Andante.

Tr. 3.

con forz.

Allegretto.

Tr. 4.

TIERCES.

Two staves of musical notation in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The first staff contains a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The second staff contains a similar melodic line. Below these is an 'ACCORD.' section with three chord diagrams and their corresponding notes on a staff.

GAMME DE MI b.

Two staves of musical notation in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The first staff shows the ascending scale with fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4). The second staff shows the descending scale with fingerings (4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1).

One staff of musical notation in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The melody starts on F4 and moves up to A4, with fingerings (1, 4, 1, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 0, 4).

One staff of musical notation in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The melody starts on G4 and moves up to B4, with fingerings (1, 4, 1, 4, 1, 3, 5, 5, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4).

One staff of musical notation in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The melody continues from the previous section, with fingerings (4, 1, 4, 1, 3, 0, 3, 3, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1).

Adagio... pesante.

EXERCICES:

Exercise No. 1, marked 'Adagio... pesante'. It consists of three staves of musical notation in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The first staff is a melodic line with slurs and fingerings. The second and third staves provide a harmonic accompaniment with chords and fingerings.

Moderato.

Exercise No. 2, marked 'Moderato'. It consists of two staves of musical notation in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The first staff is a melodic line with slurs and fingerings. The second staff provides a harmonic accompaniment with chords and fingerings.

Adagio.

№ 3.

Moderato.

№ 4.

Allegretto leggermente.

№ 5.

Adagio.

TIERCES

QUARTES

ACCORD.

GAMME DE UT MINEUR.

POUR ARRIVER AU MI.

POUR ARRIVER AU SOL.

EXERCICES.

Maestoso. *v*

N^o 1.

All^{to}

N^o 2.

Mod^{to}

N^o 3.

Adagio

№. 4. *p*

Maestoso.

№. 5. *f*

Moderato

№. 6.

TIERCES.

Three staves of musical notation for triads in bass clef. The first staff is in G major (one sharp), the second in C major (no sharps or flats), and the third in F major (two flats). Each staff contains a sequence of triads (chords) for practice.

Pour l'accord on se servira du même doigté que celui de l'UT MAJEUR.

GAMME DE LA MAJEUR.

Five staves of musical notation for the major scale of D major (two sharps) in bass clef. The notation includes fingerings (1-4) and fingering numbers (1^{re}, 2^e) for each note. The scale is presented in a step-by-step manner across the staves.

Allegro energia.

EXERCICES.

Three staves of musical notation for exercises in D major (two sharps) in bass clef. The exercises include dynamics like *f* and *fz*, and articulation marks like *v*. Fingerings and fingering numbers are indicated throughout.

Moderato.

№. 2.

Adagio.

№. 3.

Modto

№. 4.

TIERCES.

QUARTES.

GAMME DE FA# MINEUR.

Two staves of musical notation for the F# minor scale. The first staff shows the ascending scale with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The second staff shows the descending scale with fingerings: 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The key signature has two sharps (F# and C#).

Adagio.

EXERCICES.

№. 1.

Two staves of musical notation for Exercise 1, marked Adagio. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings. The second staff continues the exercise with similar rhythmic patterns.

Lento.

№. 2.

Two staves of musical notation for Exercise 2, marked Lento. The first staff features a sequence of eighth notes with fingerings. The second staff continues the exercise with similar rhythmic patterns.

Moderato.

№. 3.

Two staves of musical notation for Exercise 3, marked Moderato. The first staff contains a sequence of eighth notes with fingerings. The second staff continues the exercise with similar rhythmic patterns.

Allto

№. 4.

Two staves of musical notation for Exercise 4, marked Allto. The first staff contains a sequence of eighth notes with fingerings. The second staff continues the exercise with similar rhythmic patterns.

TIERCES.



QUARTES.



ACCORD.



GAMME DE LA b.

EXERCICES.

N° 1. Andante.



N° 2. Moderato.



Allegretto.

№3.

Exercise №3 consists of five staves of music in bass clef, 7/4 time signature, and B-flat major. The notation includes numerous slurs, accents, and fingerings (1-5) for both hands. A '2^a' marking is present at the end of the second staff.

Mod^{lo}

№4.

Exercise №4 consists of four staves of music in bass clef, 7/4 time signature, and B-flat major. It is marked 'Mod^{lo}' and includes various fingerings and articulations. A '1^a 2^a' marking is present at the beginning of the second staff.

TIERCES

'TIERCES' consists of four staves of music in bass clef, common time signature, and B-flat major. The notation features many triplet markings (3^a, 2^a, 1^a) and various fingerings throughout the piece.

QUARTES.

AGCORD.

GAMME DE FA MINEUR.

EXERCICES.

Maestoso.

N^o. 1.

Allegretto.

N^o. 2.

staccato.

Andantino.

30° 3.

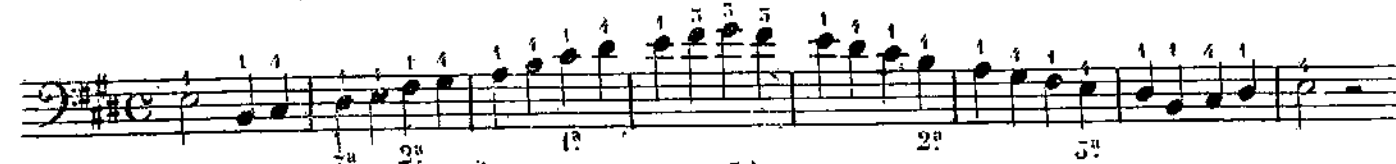
Moderato.

30° 4.

TIERCES.

QUARTES.

GAMME DE MI MAJEUR.



EXERCICES.

N^o. 1. Moderato.

N^o. 2. Moderato.

N^o. 3. Andante.

Moderato.

№. 4.

№. 5.

№. 6.

№. 7.

TIERCES

2^a 1^a

ACCORD. 2^a 1^a 2^a 1^a 3^a 2^a

2^a 1^a 3^a 2^a 1^a

GAMME DE UT # MINEUR.

3^a 2^a 1^a 2^a 3^a

3^a 2^a 1^a 3^a

3^a 2^a 1^a 3^a

2^a 3^a

EXERCICES.

№. 1.

2^a 3^a 2^a 1^a 2^a 1^a 2^a 3^a

2^a 1^a 1^a 3^a 1^a 1^a 1^a 3^a 4^a 1^a 3^a 4^a

3^a 2^a 2^a 3^a 2^a 1^a 2^a 1^a

Allegretto.

N^o. 2.

Moderato.

N^o. 3.

staccato.

Adagio.

N^o. 4.

TIERCES.

ACCORD.

GAMME DE RÉ b

Three staves of musical notation for the scale of D-flat major. The first staff shows the ascending scale with fingerings: 3^a, 2^a, 1^a, 2^a, 3^a. The second and third staves show the descending scale with various fingerings and slurs.

EXERCICES.

Adagio. **N^o. 1.**

Exercise 1, Adagio. The first staff shows a series of slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) across the scale.

Second and third staves of Exercise 1, Adagio, continuing the scale with slurs and fingerings.

Moderato. **N^o. 2.**

Exercise 2, Moderato. The first staff shows a series of slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) across the scale.

Second and third staves of Exercise 2, Moderato, continuing the scale with slurs and fingerings.

Adagio. **N^o. 3.**


Exercise 3, Adagio. The first staff shows a series of slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) across the scale.

Second and third staves of Exercise 3, Adagio, continuing the scale with slurs and fingerings.

N^o. 2. 

Andantino...
N^o. 3. 

Allegretto.
N^o. 4. *staccato.* 

TIERCES. 

GAMME DE SOL b MAJEUR.



EXERCICES.

№. 1.

First system of Exercise 1, featuring a bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The notation includes a series of eighth notes with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *mf*.

№. 2.

Adagio.

First system of Exercise 2, marked *Adagio*. It features a bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The notation includes a series of eighth notes with various fingering numbers and a dynamic marking of *mf*.

№. 3.

Moderato.

First system of Exercise 3, marked *Moderato*. It features a bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The notation includes a series of eighth notes with various fingering numbers and a dynamic marking of *mf*.

TIERGES.

Notation for the Tierces exercise, featuring a bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The notation includes a series of eighth notes with various fingering numbers and a dynamic marking of *mf*.

GAMME DE MI b MINEUR.

Notation for the scale of Mi b mineur (E-flat minor), featuring a bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The notation includes a series of eighth notes with various fingering numbers and a dynamic marking of *mf*.

EXERCICES.

Adagio.

N^o 1.

Moderato.

N^o 2.

Moderato.

N^o 3.

Audantino.

N^o. 4.

TIERCES

ACCORD.

GAMME DE SI MAJEUR.

EXERCICES.

N^o. 1.

Maestoso.

Allegrett

№ 2.

Andantin

№ 3.

Molto molto

№ 4.

TIERCES.

ACCORD.

GAMME DE SOL # MINEUR.

EXERCICES.

N^o. 1. Adagio.

N^o. 2. Andante.

DES EMBELLISSEMENTS DU CHANT.

LE TRILLE, L'APPOGGIATURE, LE MORDANT, LE GRUPETTO.

Le caprice de l'artiste a tellement augmenté le nombre des façons dont on embellit le chant, qu'il n'est plus facile de les énumérer. Aussi nous bornerons-nous aux suivantes, qui sont généralement plus en usage.

L'*Appoggiature* se fait lorsqu'au lieu de prendre tout de suite la note principale, on prend celle qui précède ou *vice versa* pour passer sur la principale. Elle se divise en deux

1^o *simple*, quand elle ne porte que sur une seule note.

APPOGG: EXÉCUTION. APPOGG: EXÉC: APPOGG: EXÉC:

EXEMPLE.

Elle partage, comme on le voit, la valeur de la note en deux parties égales; les suivantes, au contraire, ne prennent aucune valeur à la note qu'elles *appuyent* et par cela même elles sont représentées par des croches doubles croches et triples croches.

EXEMPLE.

2^o *Double Appoggiature*; quand on prend deux notes de suite.

APPOGG: EXÉCUTION. APPOGG: EXÉCUTION.

EXEMPLE.

3^o *Triple Appoggiature*, quand on prend trois notes. On peut l'appeler aussi *grupetto* quand entre la première et la troisième note on met la note principale.

APPOGG: EXÉCUTION. APPOGG: EXÉCUTION.

EXEMPLE.


L'*Appoggiature* s'écrit avec des petites notes placées avant la note sur laquelle on s'arrête. Ces notes se divisent en groupes de deux ou de trois, qui correspondent invariablement à la moitié de la valeur de la note suivante, d'où elles tirent précisément leur valeur. Toutefois quand la note n'est pas divisible, l'*Appoggiature* ne vaudra que la moitié de cette note.

Le *Trille* est un alternement rapide de la note du chant avec une petite note écrite au dessus ou au dessous. On l'appelle aussi *Cadence*, parce qu'on l'employait autrefois dans les *Cadences harmoniques*; mais on ne l'emploie plus ainsi.

Le *Trille plein* ne doit être commencé qu'après avoir appuyé une note supérieure, et terminé en ajoutant une petite note supérieure d'un demi-ton à la note principale. On indique le *Trille* avec ces deux lettres *tr* sur la note qu'on veut triller.

EXEMPLE.

2^e Le *demi-Trille* a lieu par une note d'une valeur moindre, et on l'indique par le signe \sim .

EXEMPLE. 

Le *Mordant* est une espèce d'enjolivement qu'on fait en appuyant presque insensiblement une note à la deuxième mineure pour accentuer plus sensiblement la première.

Le *Mordant* a lieu, d'ordinaire, dans les progressions ascendantes par demi-tons. On l'indique par le signe Ψ sur la note.

EXEMPLE. 

Le *Grupetto* composé de trois notes qui reviennent sur la note principale est indiqué par le signe ∞ .

EXEMPLE. 

Le *Trille* doit être commencé lentement, pour que la progression accélérée soit plus sensible. Il faut que le doigt tombe exactement sur la même place et précisément sur la première majeure ou mineure. Le *Trille* est toujours mauvais quand il embrasse plus d'un ton,

Bien que dans les autres instruments, le *Trille* soit un d'agilité plutôt que de force, dans la Contrebasse il faut cependant les deux qualités. Aussi exige-t-il un grand exercice.

TRILLE SIMPLE. 

Une note de plus ou de moins ne gêne pas le *Trille*. Il faut surtout l'accélérer par degrés et le plus vite possible.

FA MAJEUR. Moderato.

Op. 2.

RE MINEUR.

Molto mod^{to}

Op. 5.

SI b MAJEUR.

Moderato.

Op. 4.

And^{te} cantabile.

SOL MINEUR.

N^o 5. Musical score for Sol Mineur, *And^{te} cantabile*. It consists of five staves of music. The first staff is the treble clef, and the following four are bass clefs. The music features a melodic line with various ornaments and fingerings, and a supporting bass line. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

MIB MAJEUR.

Maestoso.

N^o 6. Musical score for MiB Majeur, *Maestoso*. It consists of three staves of music. The first staff is the treble clef, and the following two are bass clefs. The music is characterized by a slower tempo and includes complex rhythmic patterns and fingerings. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

SOL MAJEUR.

Moderato.

N^o 7. Musical score for Sol Majeur, *Moderato*. It consists of six staves of music. The first staff is the treble clef, and the following five are bass clefs. The piece features a steady, moderate tempo with intricate melodic and harmonic textures. The key signature has no sharps or flats (C major), and the time signature is 3/4.

Assai moderato.
BÉ MAJEUR.

Op. 8. 6/8

This musical score is for Op. 8, 6/8, Assai moderato, Bé majeur. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music is written in a single line. The second and third staves are in bass clef and contain two lines of music each. The fourth staff is also in bass clef and contains one line of music. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs and accents.

Adagio e molto legato.
SI MINEUR.

Op. 9. 9/8

This musical score is for Op. 9, 9/8, Adagio e molto legato, Si mineur. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 9/8 time signature. The music is written in a single line. The second through seventh staves are in bass clef and contain two lines of music each. The score includes extensive fingering numbers (1-5) and slurs throughout, indicating a very legato style.

Moderato.

LA MAJEUR.

N^o. 10.

Allegretto.

EA# MINEUR.

N^o. 11.

UT MAJEUR. Mod^{to}.

N^o. 12.

DEUXIÈME PARTIE.

DE LA CONTREBASSE CONSIDÉRÉE COMME INSTRUMENT DE SOLISTE.

Ainsi que nous l'avons dit, nous écrirons, dans cette seconde partie, les notes sans faire de transpositions à l'octave supérieure. On évitera par là, un grave inconvénient: celui de se servir de plusieurs clefs, qui si on les emploie mal à propos, compliquent les difficultés, embarrassent le musicien et occasionnent des équivoques. Ainsi quoique nous donnions une très grande étendue à la Contrebasse-Soliste, nous n'aurons besoin que de deux clefs, en écrivant la note à sa place réelle: la clef de Sol et la clef de Fa.

Et maintenant donnons l'étendue que nous avons pu obtenir de la Contrebasse, au point de vue de Soliste.

ÉTENDUE DE LA CONTREBASSE.

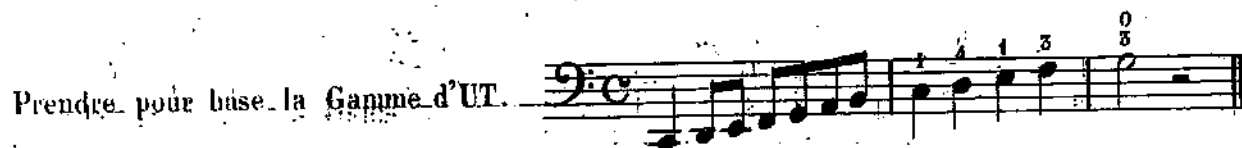


SONS HARMONIQUES.



Les *Harmoniques* se prêtant sur une bonne Contrebasse à une vigoureuse pression de l'archet produisent un excellent effet, car ils s'adaptent au caractère de l'instrument et d'une façon égale. Pour obtenir cette égalité il faut que le musicien ait le tact de choisir la musique qui s'y prête le plus. La plus grande difficulté pour le Soliste est celle d'égaliser les sons qui constituent la grande étendue de la Contrebasse, instrument qui malgré ses imperfections, peut donner d'excellents résultats. En laissant de côté les *Harmoniques*, dont on a dit que j'abusais, on ne pourra nier que la Contrebasse a fait un grand pas, si elle exécute la partie de Violoncelle, exactement comme elle est écrite dans un Quatuor de Beethoven, en employant parfois quelque *harmonique*, qui par son caractère sensible soutient la comparaison avec tout autre instrument.

Commençons donc à donner une foule d'exemples, qui d'accord avec ceux que l'on a pu voir dans la Première Partie de cette *Méthode* faciliteront le perfectionnement de l'élève.



La petite croix sur le *Sol* indique que le pouce doit servir de Sillet; les autres doigts seront représentés par les chiffres 1, 2, 3, 4; la corde vide par un 0: (Voir Fig: N. 6.

EXEMPLES.



Sur la corde de RE.

Sur la corde de LA.

Il résulte de ces Exemples qu'on peut faire toute la Gamme d'UT avec la position du ponce faisant Sill.

EXEMPLE.

La main bien arrondie et également sur les trois cordes. — Bien travailler cette position.

Quand l'élève se sera rendu maître de cette position, il pourra commencer les Exercices suivants.

1.

2.

3.


4.

5.

6.

7.

8.

Pour arriver au SOL  il faut mettre le pouce sur le RE comme Sillet en montant; en descendant se sert du 3^{me} doigt.

EXEMPLE.

N^o 1.

avec le Sillet sur le RE en descendant.

N^o 3.

Dans la Gamme de RE majeur, il est très utile, quoique difficile de se servir du Sillet sur le LA.

EXEMPLE.

LA MINEUR.

EXERCICE DU SILLET SUR LE RE DE LA 2^{me} CORDE.

Autre Exercice à travailler sur la 9^{me} Corde.

N^o. 1.

Il est absolument nécessaire de mettre le Silet sur le SOL #, comme dans le passage suivant.

Legato.

Plus facile pour les doigts, mais moins robuste.

EXERCICES FACILES SELON LES INDICATIONS PRÉCÉDENTES.

N^o. 1. Mod^{to} con forza.

N^o. 2. Marcato.

SOL MAJEUR.

Exercise 1 (No. 1) in G major, bass clef, 4/4 time. It consists of two staves of music. The first staff contains a series of eighth-note runs with various fingering numbers (0-5) above the notes. The second staff continues the exercise with similar patterns and includes some slurs and accents.

Exercise 2 (No. 2) in G major, bass clef, 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff features eighth-note runs with fingering numbers and includes markings for first and second endings (1^a, 2^a). The second and third staves continue the exercise with more complex rhythmic patterns and slurs.

Exercise 3 (No. 3) in G major, bass clef, 4/4 time. It consists of a single staff of music featuring eighth-note runs with fingering numbers.

MI MINEUR.

Travailler beaucoup les Exercices suivants.

Exercise 4 (No. 1) in E minor, bass clef, 4/4 time. It consists of a single staff of music with eighth-note runs and fingering numbers.

Exercise 5 (No. 2) in E minor, bass clef, 4/4 time. It consists of a single staff of music with eighth-note runs and fingering numbers.

Exercise 6 (No. 3) in E minor, bass clef, 4/4 time. It consists of a single staff of music with eighth-note runs and fingering numbers.

Measures 20-23 of the musical score. The music is written on four staves. It features a complex melodic line with many slurs and intricate fingering patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Allro

Measures 24-25 of the musical score. The music is written on two staves. It continues the melodic and rhythmic patterns from the previous section, with clear fingering and slurs.

Measures 26-27 of the musical score. The music is written on two staves. It continues the melodic and rhythmic patterns from the previous section, with clear fingering and slurs.

RE MAJOR.

Measures 28-31 of the musical score. The music is written on four staves. It features a complex melodic line with many slurs and intricate fingering patterns, including triplets and sixteenth notes. A 'V' marking is present in measure 28. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Andante.

Measures 32-33 of the musical score. The music is written on two staves. It continues the melodic and rhythmic patterns from the previous section, with clear fingering and slurs.

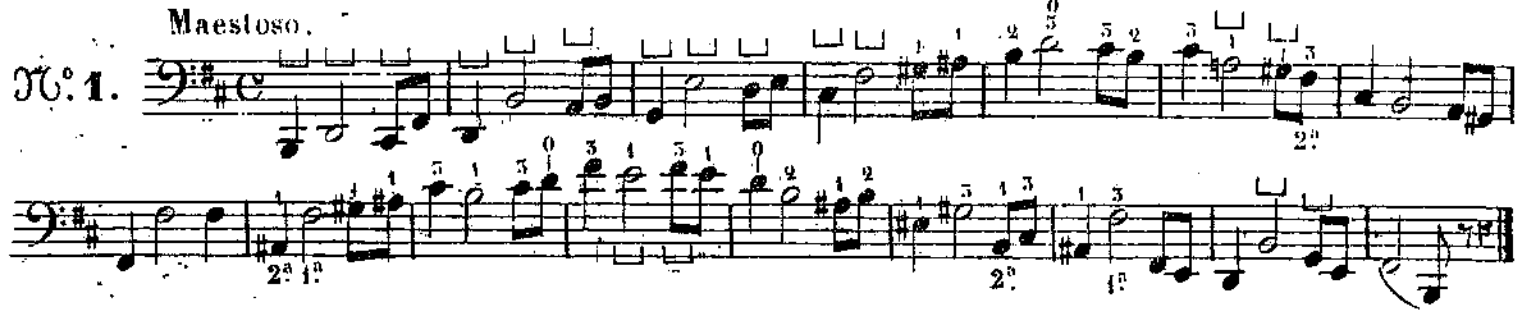
Measures 34-35 of the musical score. The music is written on two staves. It continues the melodic and rhythmic patterns from the previous section, with clear fingering and slurs.

No. 2. 

SI MINEUR.



Maestoso.

No. 1. 

Moderato.

No. 2. 

LA MAJEUR.



Andante.

№. 1.

№. 2.

Mod^o

FA # MINEUR.

№. 1.

All^o mod^o

№. 2.

Brillante.

MI MAJEUR.

Musical notation for MI MAJEUR, single staff with bass clef and key signature of two sharps.

Sostenuto.

N^o 1.

Musical notation for N° 1, Sostenuto, three staves with bass clef and key signature of two sharps.

Moderato.

N^o 2.

Musical notation for N° 2, Moderato, three staves with bass clef and key signature of two sharps.

DO # MINEUR.

Musical notation for DO # MINEUR, single staff with bass clef and key signature of three sharps.

Allagio.

N^o 1.

Musical notation for N° 1, Allagio, two staves with bass clef and key signature of three sharps.

Audante.

N^o 2.

Musical notation for N° 2, Audante, three staves with bass clef and key signature of three sharps.

Adagio

Tous ces doigts sont bien difficiles.

N^o 1.

Three staves of musical notation in bass clef, key of F# major, and common time. The first staff contains the main melodic line with various fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs). The second and third staves provide harmonic accompaniment with similar fingering and articulation instructions.

Moderato.

N^o 2.

Three staves of musical notation in bass clef, key of F# major, and 4/4 time. The first staff contains the main melodic line with various fingering numbers and articulation marks. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

FA # MAJEUR.

Two staves of musical notation in bass clef, key of F# major, and common time. The first staff contains the main melodic line with various fingering numbers and articulation marks. The second staff provides harmonic accompaniment.

Allegretto.

N^o 1.

Three staves of musical notation in bass clef, key of F# major, and common time. The first staff contains the main melodic line with various fingering numbers and articulation marks. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

SOL b MAJEUR.

One staff of musical notation in bass clef, key of Gb major, and common time. The staff contains the main melodic line with various fingering numbers and articulation marks.

Andantino.

№. 1.

MIB MINEUR.

Adagio.

№. 1.

Andantino.

№. 2.

FA MAJEUR.

Allegretto.

№. 1.

Moderato.

№. 2.

RÉ MINEUR.

Allegro.

No. 1.

Allegretto.

No. 2.

SIB MAJEUR.

Andantino.

Op. 1.

All^{to} mod^{to}.

Op. 2.

SOL MINEUR.



Cantabile.

Op. 1.

Appassionato.

N° 2.

Five staves of musical notation for 'Appassionato' exercise N° 2. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings and accents.

GAMME DE MI b MAJEUR.

Two staves of musical notation for the 'GAMME DE MI b MAJEUR' exercise. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It shows a scale with fingerings and accents.

Sostenuto.

N° 1.

Three staves of musical notation for 'Sostenuto' exercise N° 1. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings and accents.

Moderato.

N° 2.

Three staves of musical notation for 'Moderato' exercise N° 2. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings and accents.

GAMME DE DO MINEUR.

1 + 1 + 1 5 + 1 2 3 5 1 + 0 5 1 + 1:

Adagio.

N° 1.

This section contains the first exercise for the D minor scale. It begins with a scale run in bass clef, D minor, 2/4 time, with fingerings: 1 + 1 + 1 5 + 1 2 3 5 1 + 0 5 1 + 1. Below this is a four-staff exercise labeled 'N° 1.' in bass clef, D minor, 2/4 time, marked 'Adagio.' The exercise features a mix of eighth and sixteenth notes with various fingerings and slurs.

Allégretto moderato.

N° 2.

This section contains the second exercise for the D minor scale, marked 'Allégretto moderato.' It consists of four staves of music in bass clef, D minor, 2/4 time. The exercise is more technically demanding, featuring many sixteenth-note passages and complex fingerings.

GAMME DE LA b MAJEUR.

0 1 3 + 1 5 5 1 + 3 1 0 5 1

Allégretto.

N° 1.

This section contains the first exercise for the B-flat major scale. It starts with a scale run in bass clef, B-flat major, 2/4 time, with fingerings: 0 1 3 + 1 5 5 1 + 3 1 0 5 1. Below this is a four-staff exercise labeled 'N° 1.' in bass clef, B-flat major, 2/4 time, marked 'Allégretto.' The exercise features eighth-note patterns with various fingerings and slurs.

Allégretto.

N° 1.

This section contains the second exercise for the B-flat major scale, marked 'Allégretto.' It consists of four staves of music in bass clef, B-flat major, 2/4 time. The exercise features eighth-note patterns with various fingerings and slurs.

Musical notation for the scale of Ré ♭ Majeur, showing the ascending and descending lines with fingerings.

N° 1. Adagio.

Musical notation for exercise N° 1 in Ré ♭ Majeur, marked Adagio.

N° 2. Moderato.

Musical notation for exercise N° 2 in Ré ♭ Majeur, marked Moderato.

GAMME DE SI ♭ MINEUR.

Musical notation for the scale of Si ♭ Mineur, showing the ascending and descending lines with fingerings.

Tous ces doigtés sont très difficiles, aussi faut il les travailler avec beaucoup de patience.

N° 1. Allegretto.

Musical notation for exercise N° 1 in Si ♭ Mineur, marked Allegretto.

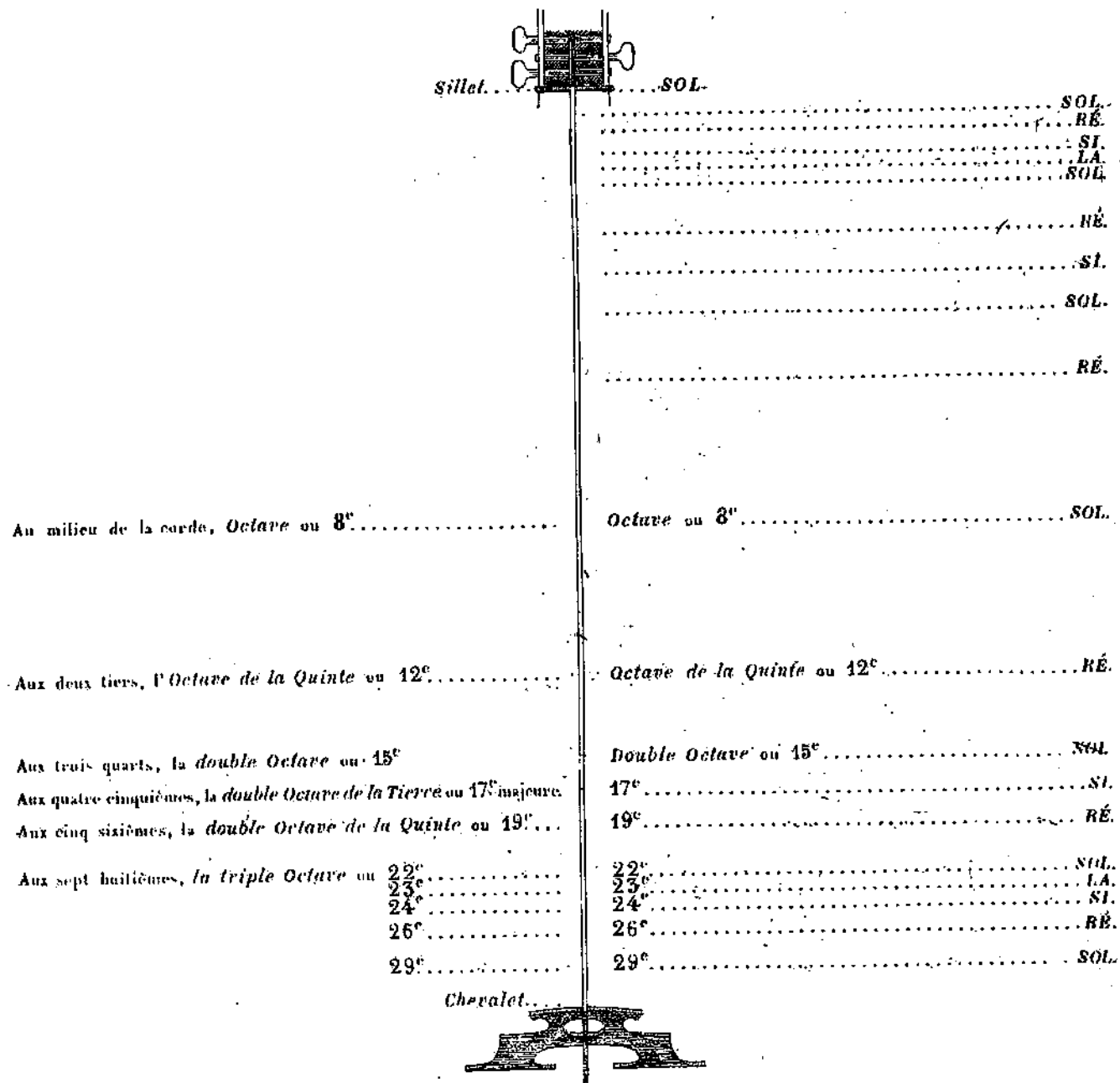
N° 2. Allegretto.

Musical notation for exercise N° 2 in Si ♭ Mineur, marked Allegretto.

DES SONS HARMONIQUES.

Voici la figure d'une corde tendue, laquelle, on le sait, donne à son milieu l'octave, son point central, à partir duquel soit en montant, soit en descendant, la corde rend toujours les mêmes sons harmoniques.

CORDE DE SOL.



Nous jugeons inutile de mentionner la 21^e octave correspondant au *fa*, par cette raison qu'étant septième de *sol* et par cela même défectueuse, on ne l'emploie qu'exceptionnellement et comme note de passage. Les exemples suivants le démontreront suffisamment.

Position de la main pour faire les sons harmoniques (Voir figure N° 7).

DOIGTÉS DIVERS

Nous ne mettrons pas le signe (o), car la clef de *sol* indique les sons harmoniques.

Sur la corde de *sol*.

Sur la corde de *ré*.

Sur la corde de *la*.

PETITS EXERCICES.

En sautant du *mi* au *sol* l'archet ne doit pas toucher à la corde *ré*.

N° 1.

N° 2.

N° 3.

N° 4.

Nº 5.

Nº 6.

Nº 7.

Nº 8.

Nº 9.

Nº 10.

Exercise Nº 10 consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings.

Nº 11.

Exercise Nº 11 consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with numerous fingerings and accents. The second, third, and fourth staves continue the piece with intricate melodic and rhythmic developments.

Nº 12.

Exercise Nº 12 consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with numerous fingerings and accents. The second and third staves continue the piece with intricate melodic and rhythmic developments.

Nº 13.

Exercise Nº 13 consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with numerous fingerings and accents. The second and third staves continue the piece with intricate melodic and rhythmic developments.

On peut d'après les exercices précédents comprendre les ressources des sons harmoniques. La difficulté consiste à unir les notes fermées de l'octave au-dessous ou plutôt de tout l'instrument avec les sons harmoniques. Nous donnons quelques exemples afin que l'élève puisse en avoir une idée plus précise.

This section contains seven staves of musical notation. Each staff shows a sequence of notes, primarily in the bass clef, with various fingerings and techniques indicated by numbers (1, 2, 3, 4, 5) and symbols (+, 0) above the notes. The exercises focus on combining closed notes from the octave below with harmonics.

Allegro.
Con forza.

N° 1.

This section contains six staves of musical notation for exercise N° 1. It is marked 'Allegro' and 'Con forza'. The notation is more complex, featuring many slurs and dynamic markings. The exercises focus on playing harmonics with a strong, fast character.

Allegro moderato.

Nº 2.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C), followed by a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves use bass clefs. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings (1-5) and slurs are used extensively throughout. Dynamic markings such as '2º' and '1º' are present. The piece ends with a double bar line and a fermata on the final note of the tenth staff.

Moderato.

Nº 3.

2ª 1ª

Impetuoso.

Nº 4.

2ª 1ª

Nº 5.

This exercise consists of seven staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by a bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and articulations (accents, slurs). The second staff continues the pattern with similar rhythmic values and fingerings. The third staff introduces some triplet-like groupings. The fourth and fifth staves show more complex rhythmic patterns with slurs and accents. The sixth and seventh staves conclude the exercise with a final cadence.

Nº 6.

This exercise consists of seven staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by a bass clef. The music is characterized by a continuous flow of slurred eighth and sixteenth notes. Fingerings (1-5) are indicated throughout. The second staff continues the slurred pattern. The third and fourth staves show some variation in the rhythmic flow. The fifth and sixth staves feature more complex rhythmic patterns with slurs and accents. The seventh staff concludes the exercise with a final cadence.

Allegretto.

Nº 10.

This musical score for No. 10, marked *Allegretto*, is written for two staves (bass and treble clef) in 3/8 time and D major. The piece consists of five systems. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with occasional sixteenth-note patterns. Fingerings (1, 2, 3) and accents (+) are indicated throughout the score.

Allegro.

Nº 11.

This musical score for No. 11, marked *Allegro*, is written for two staves (bass and treble clef) in 3/4 time and D major. The piece consists of eight systems. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with occasional sixteenth-note patterns. Fingerings (1, 2, 3) and accents (+) are indicated throughout the score.

MANIÈRE DE SE SERVIR DU PETIT NOMBRE DE NOTES DOUBLES

QUE L'INSTRUMENT PEUT DONNER AVEC LE MOINS DE DIFFICULTÉ.

Andante.

N° 12.

Arpeggio.

EXEMPLE D'UN PASSAGE D'UN DE MES CONCERTOS.

Dans la gamme de *ré* avec harmonique il faut bien appuyer sur le *do* ♯ avec le deuxième doigt.

Le *la* ♯ sur la chanterelle s'obtient en prenant vigoureusement la corde avec le pouce et le premier doigt.

Adagio.

ÉTUDES MÉLODIQUES

avec accompagnement de Piano.

ÉLÉGIE.

BOTTESINI.

Andante sostenuto.

N° 1.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line in the upper staff, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment is shown in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p* and *f*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/8. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

cresc.

p

cresc.

cresc.

cresc.

poco rall.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a bass line starting with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves form a grand staff, with the top staff in treble clef and the bottom in bass clef. The grand staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a forte (*sf*) dynamic marking. The music concludes with a trill (*tr.*) in the bass line.

FINAL DE LA SOMNAMBULE.

BELLINI.

The second system is labeled "No 2." and consists of three staves. The top staff is a bass line starting with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves form a grand staff, with the top staff in treble clef and the bottom in bass clef. The grand staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes another piano (*p*) dynamic marking.

The third system consists of three staves. The top staff is a bass line. The middle and bottom staves form a grand staff. The music continues with various melodic and harmonic developments.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single bass clef line with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, containing a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

The second system continues the musical notation. The top staff has a melodic line with a *cresc.* marking. The grand staff below it continues the piano accompaniment. At the end of the system, the instruction *presto ed elegante* is written.

The third system shows the continuation of the piano accompaniment in the grand staff, with the top staff still containing the melodic line. The piano part features a steady rhythmic pattern of chords and arpeggios.

The fourth system concludes the piece. The top staff features a melodic line that ends with a final cadence. The grand staff below it provides the piano accompaniment, ending with a final chord in the bass clef.

SÉRÉNADE DU BARBIER DE SÉVILLE.

ROSSINI.

Andantino.

animando.

3.

f più animato. *rall.* *p*

colla parte.

The musical score is written for a single melodic line (likely a flute or violin) and a piano accompaniment. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo is marked 'Andantino' and 'animando'. The score is divided into six systems, with a measure number '3.' at the beginning of the second system. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

AIR DEL TROVATORE.

VERDI.

Largo

N^o 4.

p

dim

This musical score is arranged in three systems, each consisting of a single bass staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The first system features a melodic line in the bass staff with slurs and a triplet of eighth notes. The grand staff contains a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The second system continues this pattern, with a 'dim.' (diminuendo) marking in the bass staff and a triplet of eighth notes. The third system concludes the piece with a final cadence in the grand staff and a melodic flourish in the bass staff.

ROMANCE DE L'ÉLIXIRE D'AMORE.

DONIZETTI.

Andantino.

N° 5.

The musical score is written in 6/8 time and consists of five systems. The first system shows the vocal line starting with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The second system includes a crescendo (*sf*) and a decrescendo (*dim.*) marking. The third system continues the piano accompaniment with various articulations. The fourth system features a triplet in the vocal line and a forte (*f*) dynamic. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo (*decresc.*) marking.

This page of musical notation, numbered 125, contains six systems of music. Each system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below it. The music is written in a minor key, indicated by a flat sign on the F line of the bass clef. The notation is highly detailed, featuring a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Many notes are beamed together, and there are numerous slurs and ties throughout. The piece includes several triplet markings and sixteenth-note runs, particularly in the right hand of the grand staff. The overall texture is dense and technically demanding.

First system of musical notation. The top staff is a single bass clef line with a melodic line. The bottom part is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The first measure of the top staff has a fermata. The first measure of the grand staff has a fermata. The text *cresc. molto.* is written below the grand staff, and *sf* is written below the top staff.

Second system of musical notation. The top staff is a single bass clef line. The bottom part is a grand staff. The music continues with various rhythmic patterns and articulations.

Third system of musical notation. The top staff is a single bass clef line. The bottom part is a grand staff. The music continues with various rhythmic patterns and articulations.

Fourth system of musical notation. The top staff is a single bass clef line. The bottom part is a grand staff. The music continues with various rhythmic patterns and articulations.

CARNAVAL DE VENISE.

BOTTESINI.

Allegretto.

N° 6.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single bass clef line with a treble clef sign above it, containing a melodic line. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left and contain a piano accompaniment with a treble clef on the middle staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

The second system of music consists of three staves, identical in layout to the first system, continuing the melodic and accompanimental lines.

The third system of music consists of three staves, continuing the melodic and accompanimental lines.

VARIAZIONE.

The variation section consists of three staves. The top staff features a more complex melodic line with some slurs and accents. The middle and bottom staves continue with the piano accompaniment. The notation includes some dynamic markings and phrasing slurs.

First system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a bass clef and a treble clef, and a grand staff below it with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The top staff features a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The grand staff below it has a simple, rhythmic accompaniment with eighth notes.

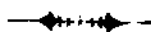
Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same three-staff structure as the first system. The melodic line in the top staff continues with similar rhythmic patterns and slurs. The accompaniment in the grand staff remains consistent with eighth-note patterns.

Third system of musical notation. The top staff continues with a melodic line that includes some chromatic movement. The grand staff accompaniment continues with its rhythmic pattern. A circular stamp is partially visible on the left side of this system.

Fourth system of musical notation. The top staff features a more intricate melodic passage with many beamed notes. The word "etc." is written at the end of the staff. The grand staff accompaniment continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a final melodic phrase in the top staff and a corresponding accompaniment in the grand staff. The piece ends with a double bar line.

TABLE DES MATIÈRES.



PREMIÈRE PARTIE.

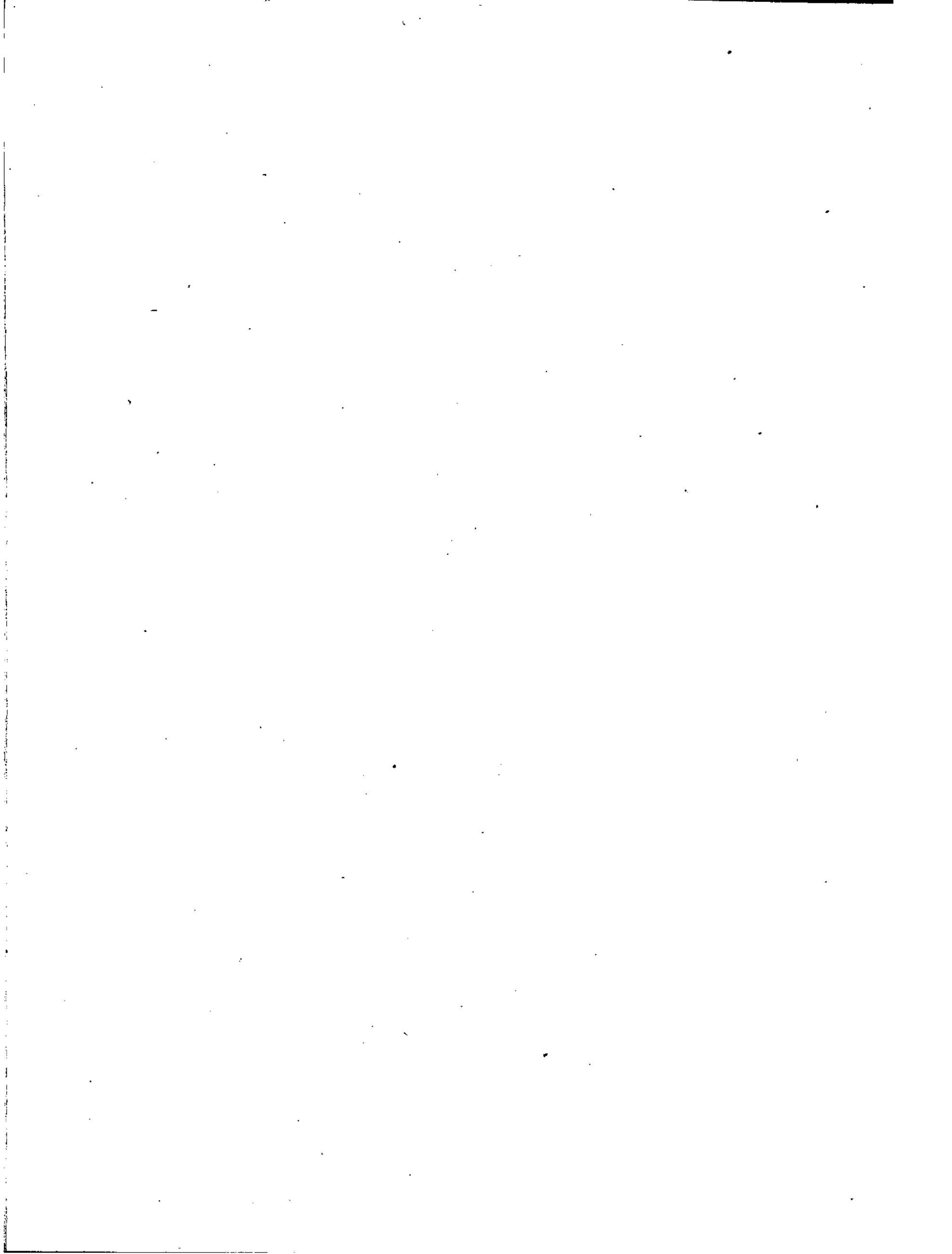
Préface	page. 1.
Considérations préliminaires sur la nature de la Contre-Basse	— 2.
De l'archet.....	— 3.
Résumé élémentaire du Solfège	— 4.
Caractère de la Contre-Basse	— 20.
Manière de tenir la Contre-Basse	— '.
Manière de tenir l'archet.....	— '.
Etendue — Accord de la Contre-Basse.....	— 24.
Exercices pour le maniement de l'archet sur les cordes vides.....	— 22.
Premier exercice pour la main gauche.....	— '.
Exercices sur tous les tons.....	— 25.
Gammes et exercices dans tous les tons.....	— 29.
Intervalles.....	— '.
Des embellissements du chant	— 79.
Du Portamento — Du Pizzicato	— 81.
Exercices variés.....	— '.

DEUXIÈME PARTIE.

De la Contre-Basse considérée comme instrument de soliste.....	— 86.
Etendue de l'instrument.....	— '.
Position du pouce faisant sillet.....	— '.
Exercices.....	— 87.
Des sons harmoniques.....	— 106.
Exercices doigtés.....	— 107.
Exercices sur toute l'étendue de l'instrument.....	— 110.
Manière de se servir du petit nombre de notes doubles que l'instrument peut donner avec le moins de difficulté possible.....	— 116.
De l'Arpège	— '.
Études mélodiques avec accompagnement de Piano.....	— 117.







LÉON ESCUDIER, ÉDITEUR DE MUSIQUE, 21, RUE DE CHOISEUL, A PARIS.

ARBAN

Professeur au Conservatoire Impérial de Musique.

**GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE
DE CORNET A PISTONS ET DE SAXHORN**

Prix net : 20 francs

EXTRAIT DE LA GRANDE MÉTHODE DE CORNET A PISTONS ET DE SAXHORN

Prix net : 8 francs

GRAN METHODO COMPLETO DE CORNETIN DE PISTONES Y DE SAXHORN

Precio fijo : 25 francos

EXTRACTO DEL GRAN METODO DE CORNETIN DE PISTONES Y DE SAXHORN

Precio fijo : 12 francos

COMPLETE METHOD OF INSTRUCTION FOR THE CORNET A PISTON AND SAXHORN

Price net : £ 4-4/

EXTRACT OF THE COMPLETE METHOD OF INSTRUCTION FOR THE CORNET A PISTONS AND SAXHORN

Price net 10/6

BOTTESINI

GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE DE CONTRE - BASSE

Prix net : 20 francs

MOHR

Professeur au Conservatoire Impérial de Musique.

GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE DE COR

Prix : net 20 francs

V. BRETONNIÈRE

MÉTHODE DE VIOLON

In-8°. — Prix net : 3 francs

MÉTHODE DE FLUTE

In-8°. — Prix net : 3 francs

MÉTHODE D'HARMONIFLUTE

A DEUX MAINS. — Prix net : 6 francs
