

GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE

DE

CONTRE-BASSE

PAR

BOTTESINI



Prix net : 15 francs

France et Etranger

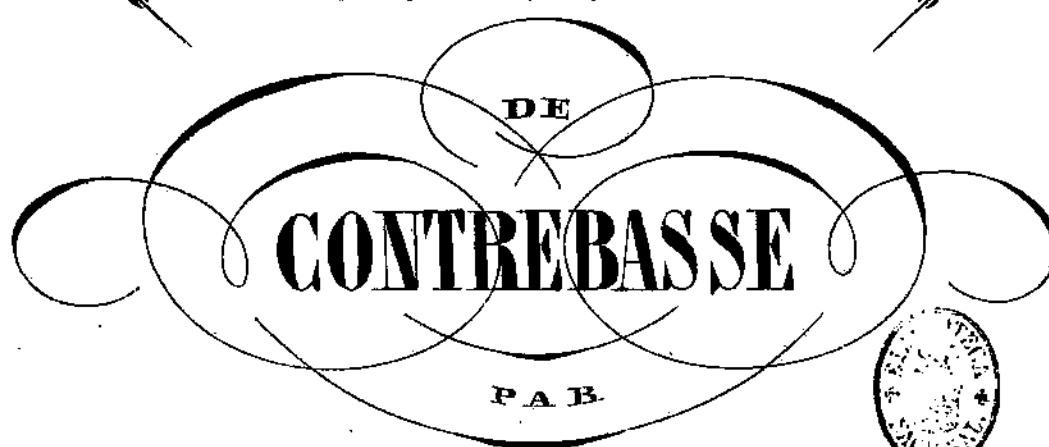
PARIS. — LÉON ESCUDIER, ÉDITEUR

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

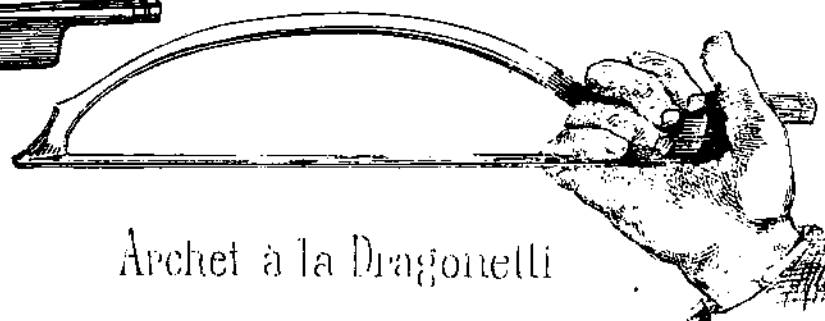
Traductions réservées

N° 5

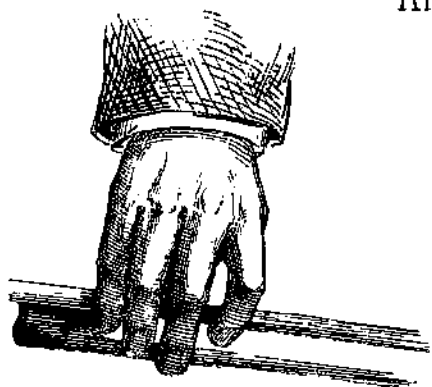
N° 2



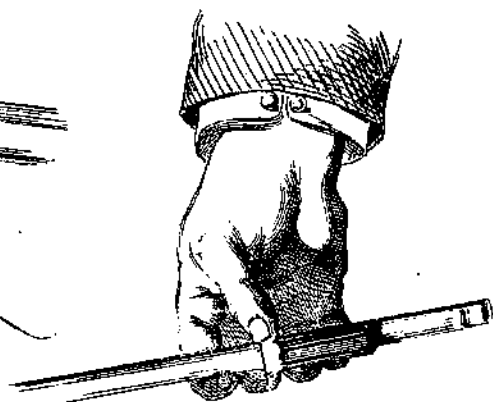
Archet ordinaire



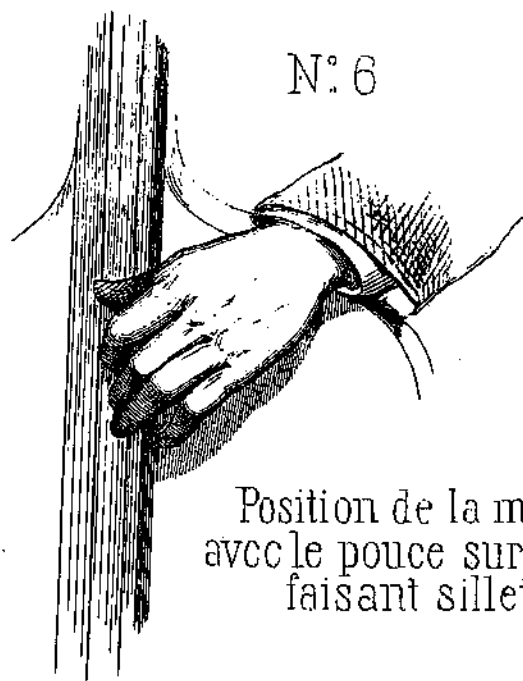
Archet à la Dragonetti



N° 4



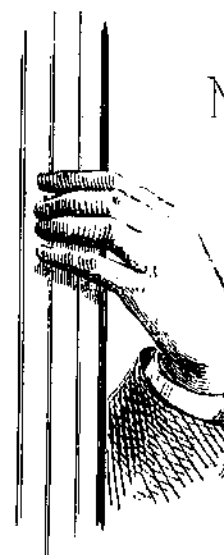
Manière de tenir l'Archet



N° 6

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

N° 1

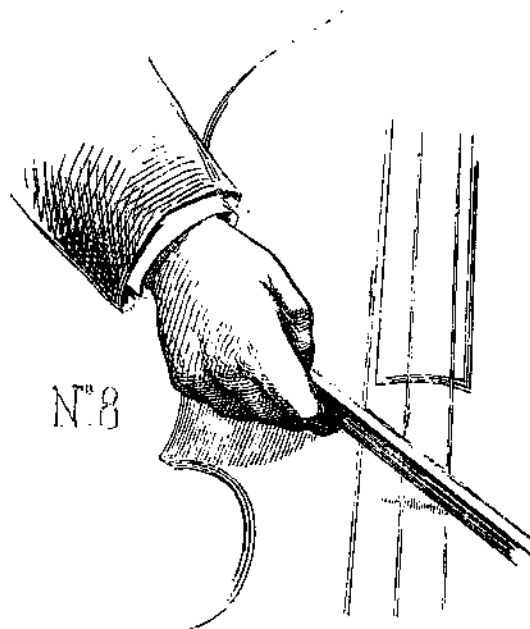


N° 3

Position de la r
sur la cord

EXPLICATION DES SIGNES INDIQUÉS DANS CETTE METHODE

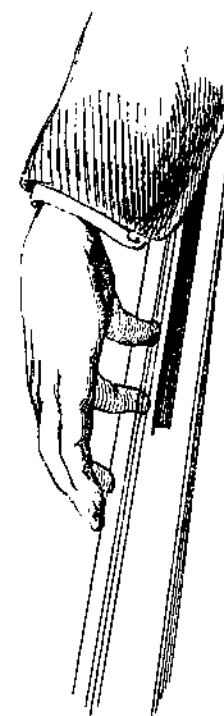
- └.....Tirez.....
- V.....Poussez.....
- P.....Piano.....
- PP.....Pianissimo
- F.....Forté.....
- FF.....Fortissimo
- MF.....Mezzo-Forte.



N° 8

Position de l'Archet
sur la Corde

N° 7

Position de la ma
sur les sons harmo

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 Salò, 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.

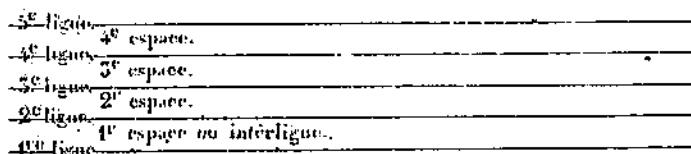
Tout en supposant que l'élève sache lire la musique, je ne crois pas inutile de donner ici les notions élémentaires de l'étude du solfège pour celui qui n'aurait aucune connaissance de l'écriture musicale.

RÉSUMÉ ÉLÉMENTAIRE DU SOLFÈGE.

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

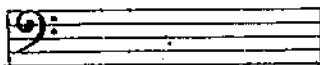
Ces notes ainsi disposées forment la *gamme*. Il y a vingt-quatre gammes.

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:



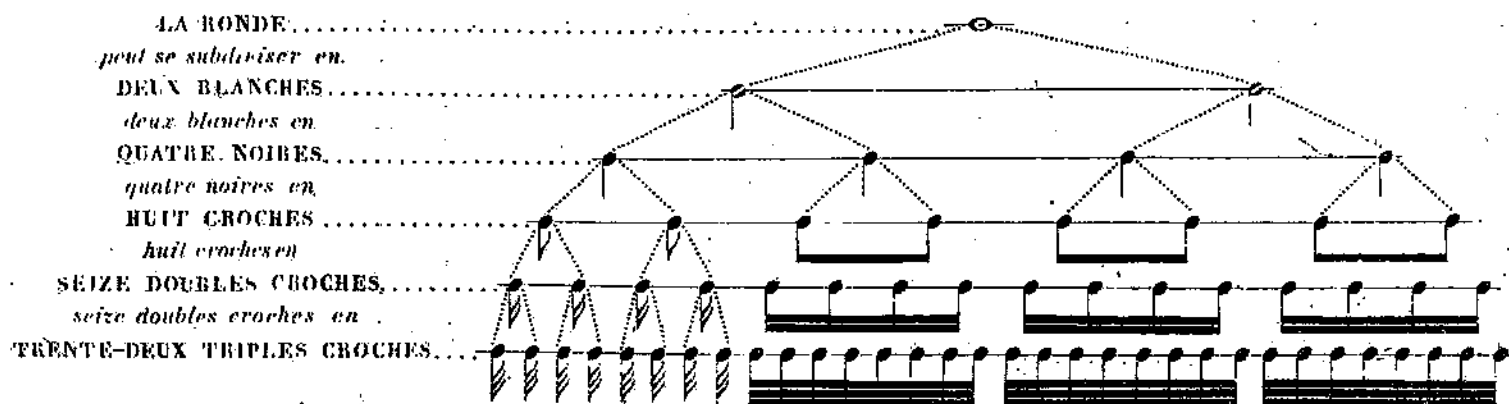
La durée plus longue ou plus courte des sons, constitue la *valeur des notes*. De même qu'une période a besoin pour être lue des points, virgules, etc., de même la musique exige des temps d'arrêt plus ou moins longs et équivalents à la différente valeur des notes.

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.

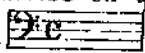
Ronde.	Blanche.	Noire.	Croche.	Double croche.	Triple croche.

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.

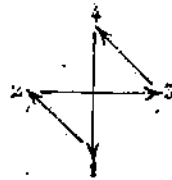
Il résulte du tableau précédent que la *ronde* doit être considérée comme la note la plus longue. Sa seule durée constitue une *mesure*. La mesure se divise en quatre parties et se marque par le signe (C) en tête de la portée et immédiatement après la clef: .

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:

fort faible fort faible
 1 2 3 4

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*.

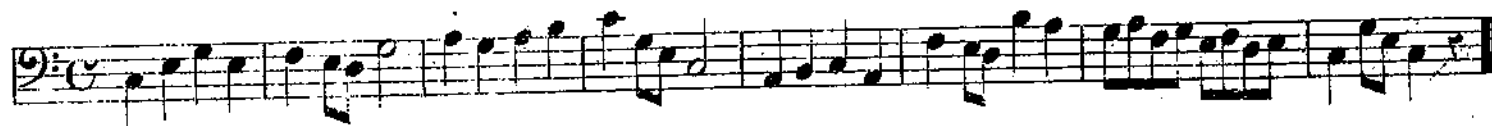
La distance qui sépare deux notes constitue ce qu'on appelle en harmonie *intervalle*.

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.

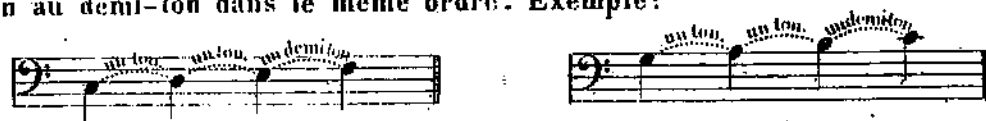


Lorsque l'on ajoute deux points à une note, le second vaut la moitié du premier. Ainsi, par exemple, une blanche suivie de deux points (♫♫) vaut sept croches ou bien une blanche, une noire et une croche (♩ ♫ ♪).



DU MODE MAJEUR.

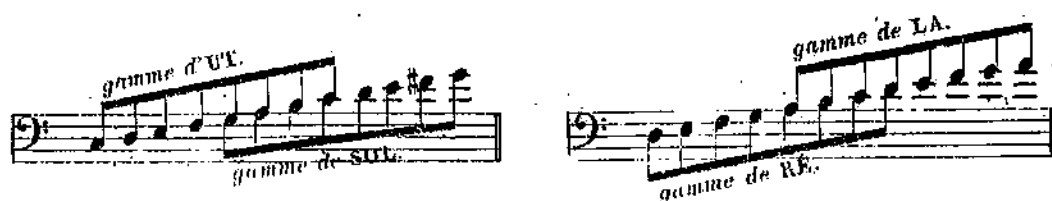
Ainsi que nous venons de le voir, toutes les gammes qui ont l'intervalle d'un demi-ton entre le troisième et le quatrième degré et entre le septième et le huitième, sont du mode majeur. Divisées par moitié, elles passent du ton au demi-ton dans le même ordre. Exemple:



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 (♯) appelé *dièse*.

Quand on veut au contraire la baisser d'un demi-ton, on la fait précéder du signe (♭) 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 (♮) 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 (♯♯) double dièse. De même, si l'on veut la baisser d'un ton, on met devant un double-bémol (♭♭).

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

GAMMES MAJEURES.

Gamme en UT.

en SOL.	en FA.
en RÉ.	en SI ♭.
en LA.	en MI ♭.
en MI.	en LA ♭.
en SI.	en RÉ ♭.

en SOL ♭.

Les gammes de *sol* ♭ et de *fa* ♯ sont homologues, de même que celles de *ut* ♯ et de *ré* ♭.

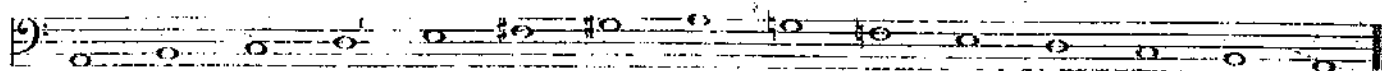
DU MODE MINEUR.

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.



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

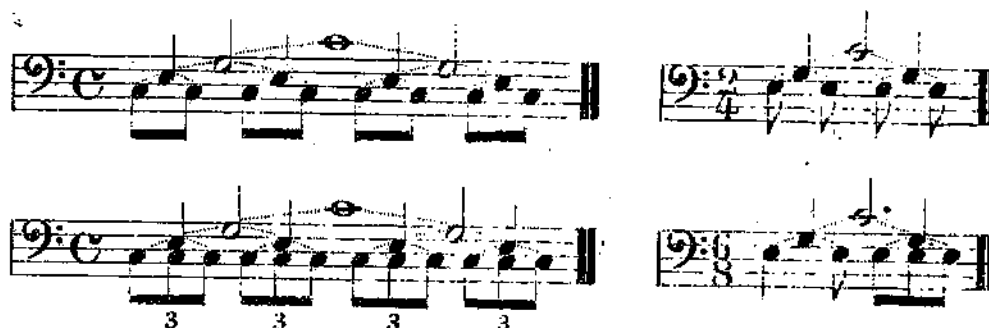
Il est superflu de donner la traduction de ces mots qui du reste pourrait manquer de précision.

Quand il faut qu'une phrase toute entière soit graduellement rallentie ou accélérée, on écrit au-dessus les mots : *ral - len - 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 : — *cresc.* *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.



TEMPS À 4.

Moderato.



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.



Allegretto.



TEMPS À $\frac{12}{8}$.

QUI VAUT DOUZE CROCHES.

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

Andante.

TEMPS À $\frac{6}{8}$.

QUI VAUT SIX CROCHES.

Allegretto.

TEMPS À $\frac{3}{4}$.

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 3.

Adagio.



Moderato.

en LA
min.

DES TRIOLETS ET DES SEXTOLETS.

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 *triolet* ou *sextolet*. 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.



Moderato.



DE LA SYNCOPE.

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

Allegro.



Allegretto.

en LA min.

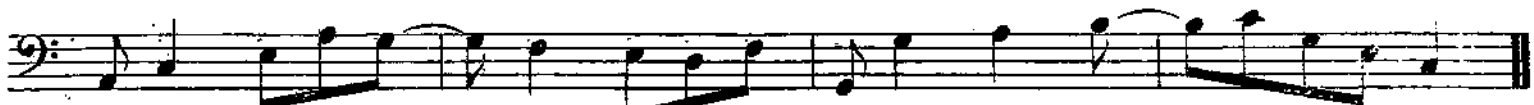


Quand la syncope achève une mesure et en commence une autre, il faut mettre le signe — appelé *liaison*, qui réunit les notes dans la même tenue d'archet.

Adagio.




Moderato.

EXERCICES SUR LES NOTES POINTÉES.

Andantino.




Moderato.




RÉSUMÉ.

Moderato.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with the tempo marking "Moderato." The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a sextuplet (indicated by a '6' over a group of notes). The piece concludes with a final cadence on the 12th staff.

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.

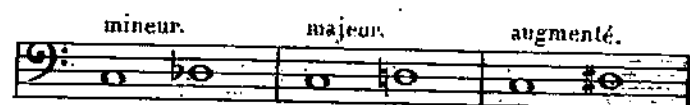
L'harmonie est l'art qui apprend à connaître les accords et à les combiner de façons à les rendre agréables à l'oreille; ces accords, pris isolément, n'étant à la musique que ce que les mots sont au discours.

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.

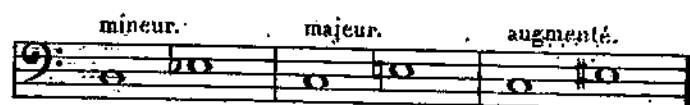
DE L'ALTÉRATION DES INTERVALLES.

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 $\sharp$ ou d'un $\flat$ qui l'augmente ou le diminue.

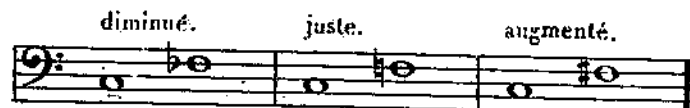
L'intervalle de 2^{de} peut être *mineur*, *majeur* ou *augmenté*.



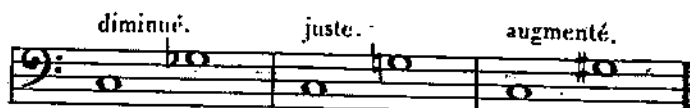
— 3^{de} — *mineur*, *majeur* ou *augmenté*.



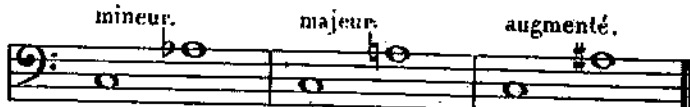
— 4^{te} — *diminué*, *juste* ou *augmenté*.



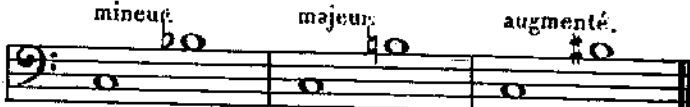
— 5^{te} — *diminué*, *juste* ou *augmenté*.



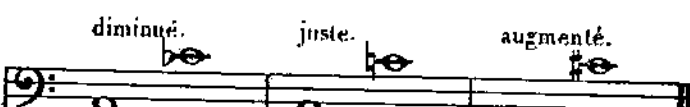
— 6^{te} — *mineur*, *majeur* ou *augmenté*.



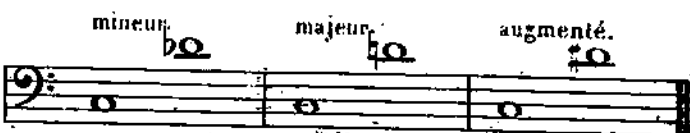
— 7^e — *mineur*, *majeur* ou *augmenté*.



— 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:

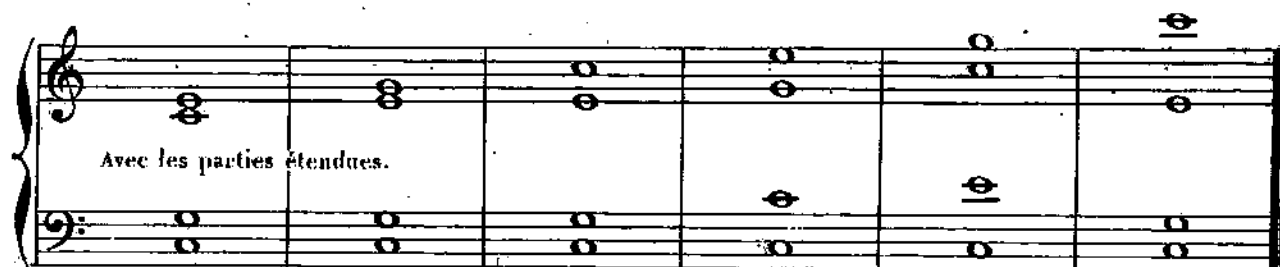
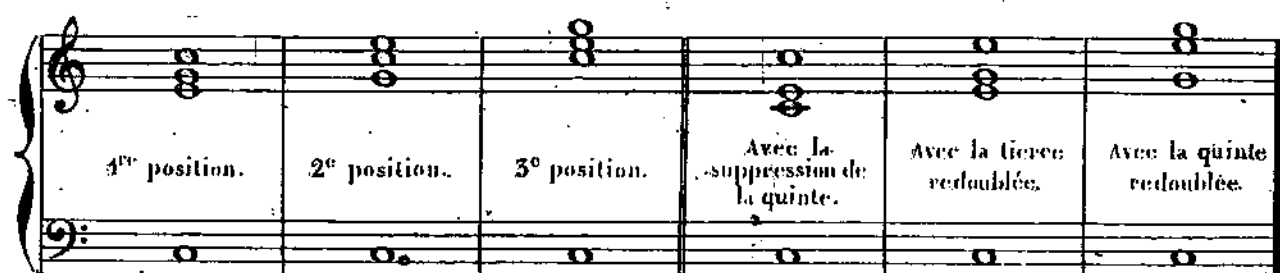


Le *mouvt* oblique est celui où l'une des parties reste immobile pendant que l'autre monte ou descend. Ex:

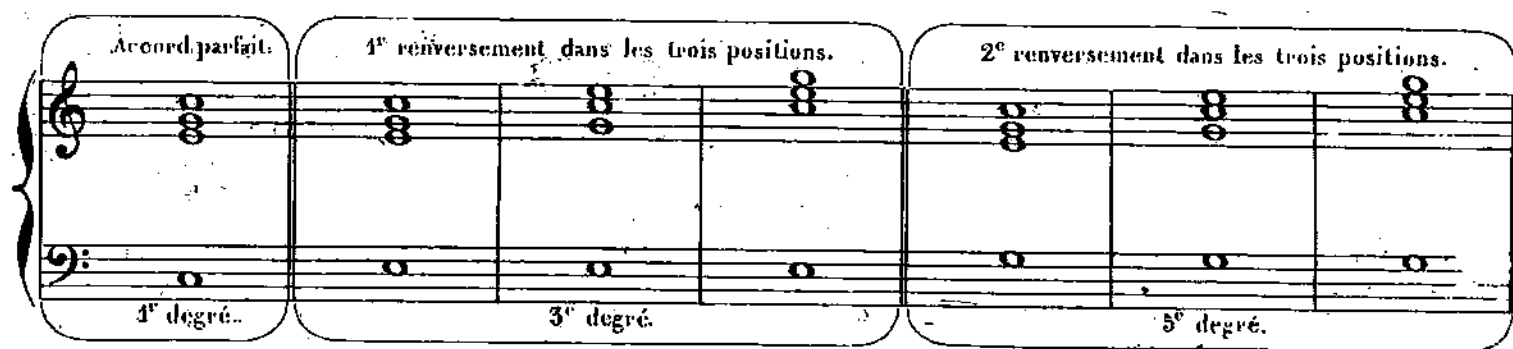


DU PREMIER ACCORD FONDAMENTAL.

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 aigues, on obtient pour cet accord un grand nombre de positions. Exemples:



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:



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 $\frac{6}{4}$.

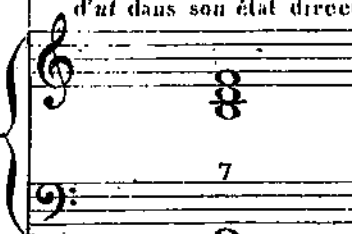
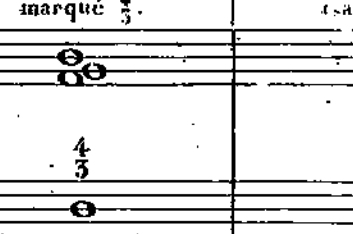
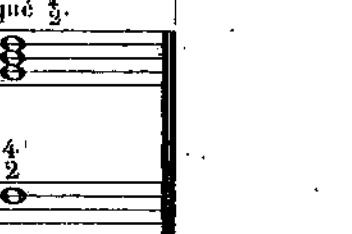
L'accord de tonique est le seul qu'on puisse appeler parfait, car tous les degrés de la gamme comportent un accord de tierce et de quinte, mais l'idée de la perfection résulte seulement de cet accord fait sur le 1^{er} degré.

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.

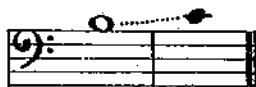
Accord de <i>septième dominante</i> d'ut dans son état direct.	son 1 ^{er} renversement Accord de quinte et sixte. marqué $\frac{6}{5}$.	son 2 ^e renversement Accord de tierce et quart. marqué $\frac{4}{3}$.	son 3 ^e renversement Accord de seconde et quart. marqué $\frac{4}{2}$.
			
7	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$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

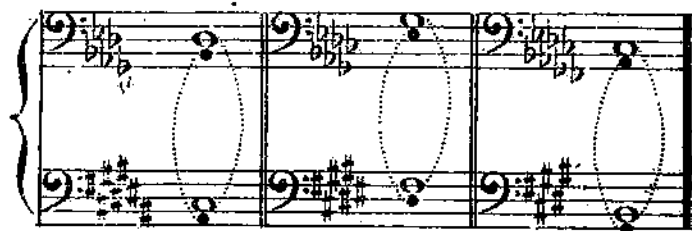
Une gamme majeure ou mineure est appelée *diatonique* quand ses degrés se succèdent par tons et demi-tons. Un morceau appartient au *genre diatonique* toutes les fois qu'il porte presque entièrement sur les notes de la gamme diatonique.

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 ça 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.

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.

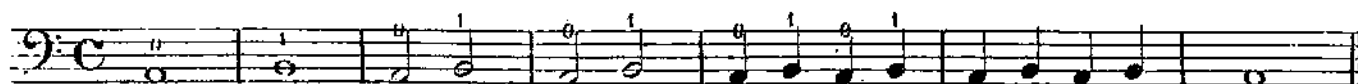
Après chaque note l'élève s'arrêtera, afin que le professeur puisse rectifier la position du bras, de la main et des doigts.

Lento.

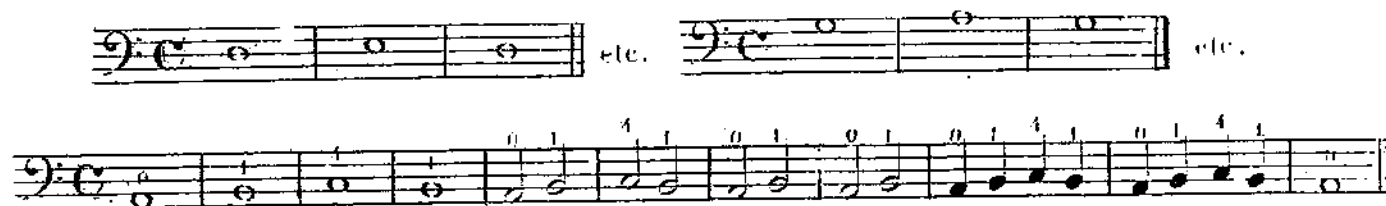


PREMIERS EXERCICES POUR LA MAIN GAUCHE.

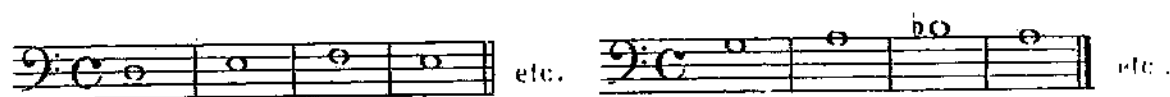
Les doigts ne doivent être ni trop près ni trop loin de la corde qu'ils doivent presser. Celle-ci doit avoir l'espace libre pour pouvoir vibrer et donner la note avec facilité et précision. Voir fig. N° 7.



LE MÊME EXERCICE SUR LES DEUX AUTRES CORDES.



AUTRE EXERCICE.



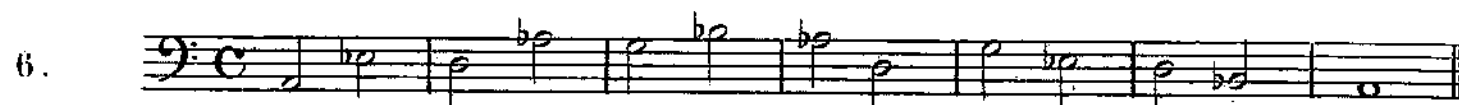
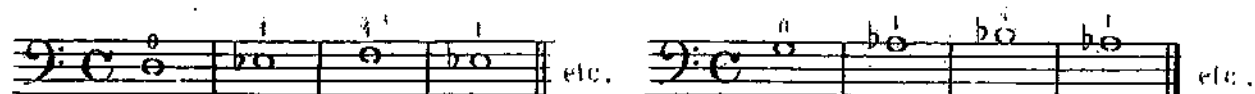
Chaque fois que l'élève voit le signe  sur une note, il devra l'attaquer en tirant l'archet, quand il y voit le signe V, il poussera l'archet.



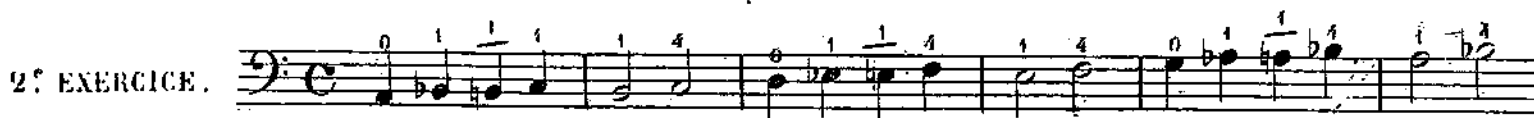
Et maintenant, il est nécessaire d'habituer la main gauche à la position au premier degré.



MÊME EXERCICE SUR LES DEUX AUTRES CORDES.



Comme l'instrument présente de lui-même de nombreux inconvénients, entre autres celui de changer souvent de position, voici des exemples qui facilitent le passage du 1^{er} au 2^{me} degré.



Avec ces exercices on arrivera insensiblement à toutes les positions nécessaires au maniement de la contrebasse.

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.

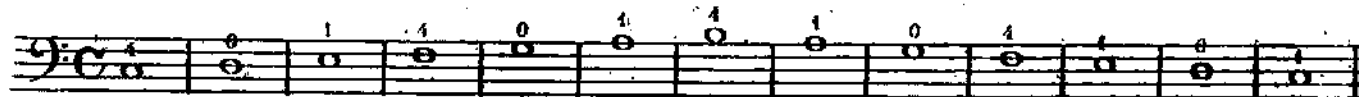


POSITION DE L'UT.

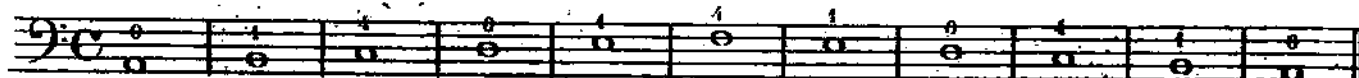
Ces exercices préliminaires doivent être exécutés très-lentement, en soutenant la note sans jamais lever l'archet, si ce n'est pas indiqué.

EXERCICES SUR TOUS LES TONS.

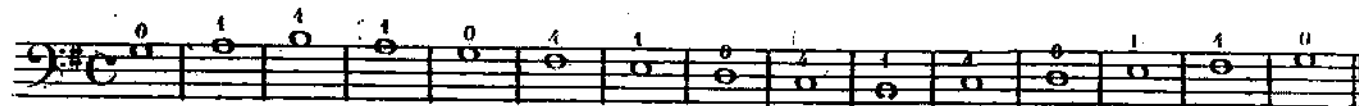
DO Majeur.



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.

The image displays three systems of musical exercises, each consisting of three staves. The first system is for the Sol string, the second for the Ré string, and the third for the La string. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 0-4 above them. The exercises are designed to develop hand flexibility and familiarity with the fretboard.

System 1: sur le SOL.

- Staff 1 (Sol): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
- Staff 2 (Ré): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
- Staff 3 (La): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

System 2: sur le RÉ.

- Staff 1 (Sol): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
- Staff 2 (Ré): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
- Staff 3 (La): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

System 3: sur le LA.

- Staff 1 (Sol): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
- Staff 2 (Ré): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
- Staff 3 (La): 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

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 TIÈRES.

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.INTERVALLES
DE SIXTES.INTERVALLES
D' OCTAVES.

GAMME EN UT MAJEUR.

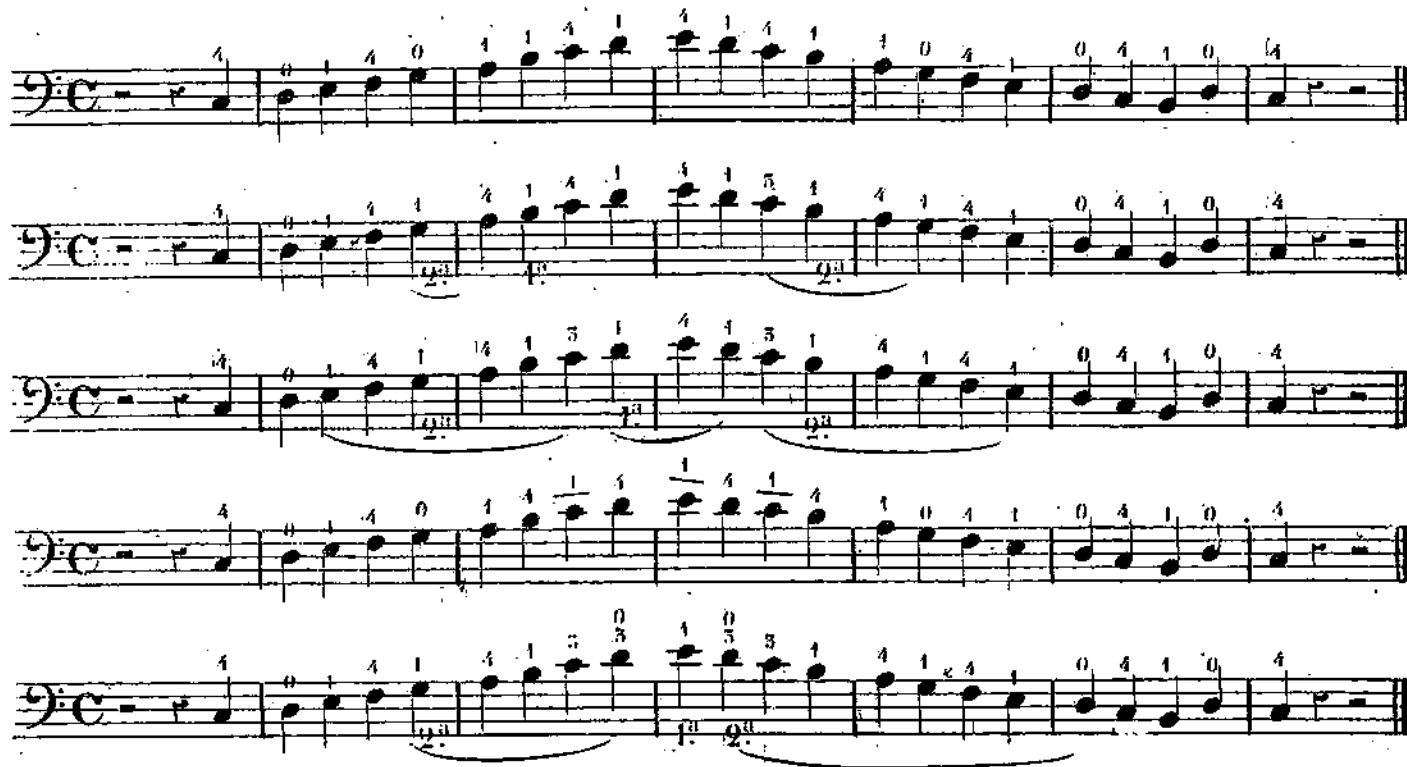
Où verra des gammes suivantes en Noires; c'est pour tenir moins d'espace. L'élève pourra les exécuter à volonté, donnant aux notes la valeur qu'il préférera.



POUR ARRIVER AU RE.



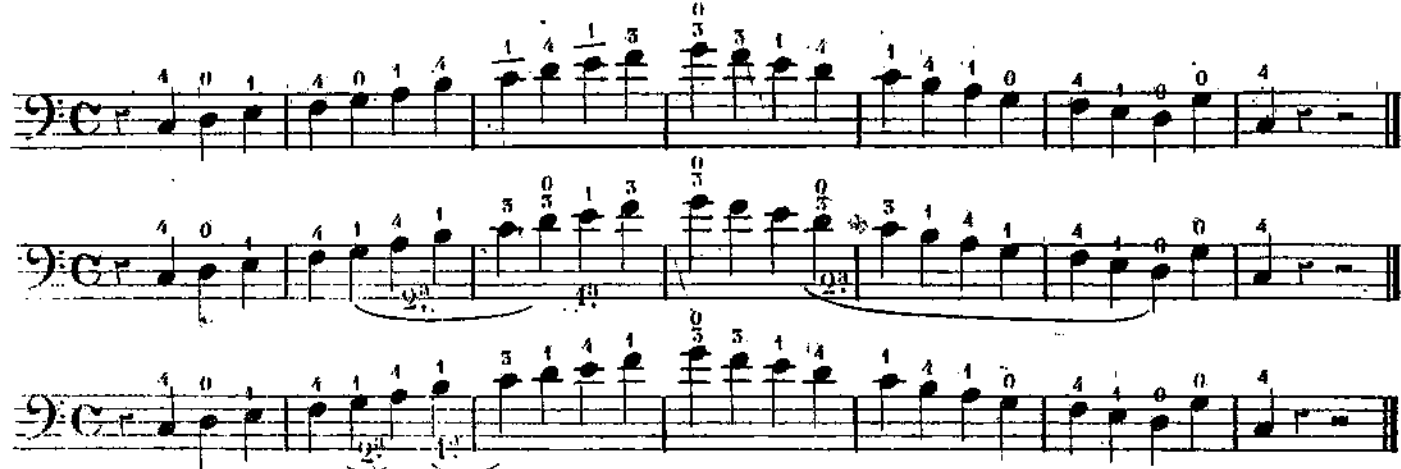
POUR ARRIVER AU MI.



POUR ARRIVER AU FA.



POUR ARRIVER AU SOL.



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 proportionnés 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.

[illegible]

Andantino.

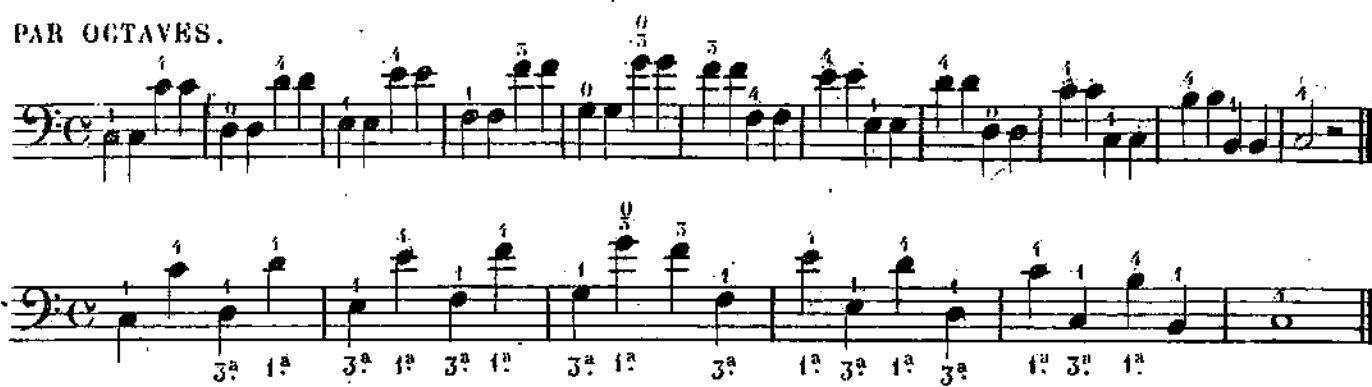
No. 6.

The musical score for No. 6 consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes marked with '0' and '3'. The third staff concludes the piece with a final cadence.

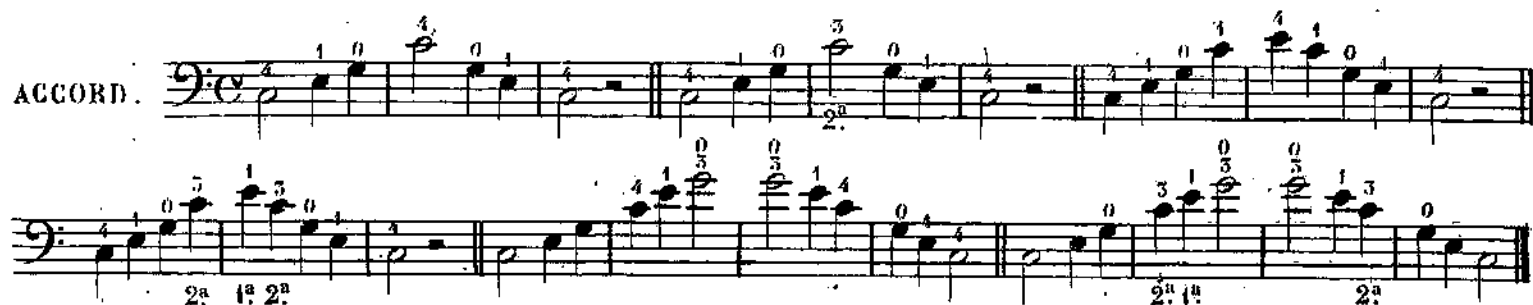
INTERVALLES PAR TIERCES.

The first system of musical notation for 'The Bird Song' is written on a single staff in bass clef with a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, many of which are beamed together. The notes are mostly on the middle lines of the staff, with some higher notes in the treble clef range. The system ends with a double bar line.

PAR OCTAVES.



ACCORD.



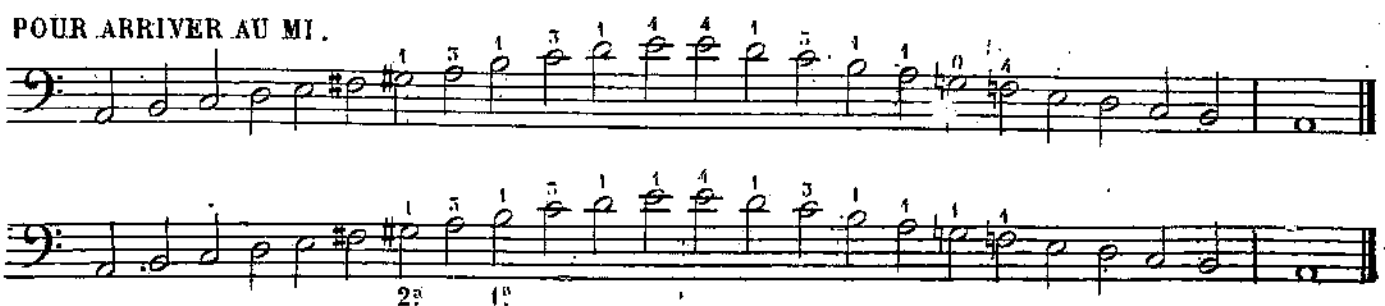
GAMME DE LA MINEUR.



POUR ARRIVER A L'UT.



POUR ARRIVER AU MI.



EXERCICES.

35

Sostenuto.

Nº 1.



Modérato.

Nº 2.



Lento.

Nº 3.



Andante.

Nº 4.



Allegretto.

Nº 5.



Moderato.

No. 6.

TIERCES.

TIERCES.

QUARTES.

QUARTES.

2nd 1st 2nd 1st 2nd 1st - 2nd 1st 2nd 1st 2nd 1st

QUINTES.

[illegible]

SIXTES.

[illegible]

OCTAVES.

OCTAVES.

Two staves of music in bass clef, 6/8 time. The first staff contains a melodic line with various fingerings (1, 4, 1, 4, 1, 0, 1, 4, 1, 0, 4, 1, 0) and a final measure with a 3rd fingered note. The second staff contains a similar melodic line with fingerings (4, 1, 4, 1, 1, 0, 1, 4, 1, 0, 4, 1, 0, 4, 1, 0, 1, 0) and a final measure with a 3rd fingered note. The piece concludes with a double bar line.

ACCORD.

ACCORD.

2nd

2nd 1st 3rd

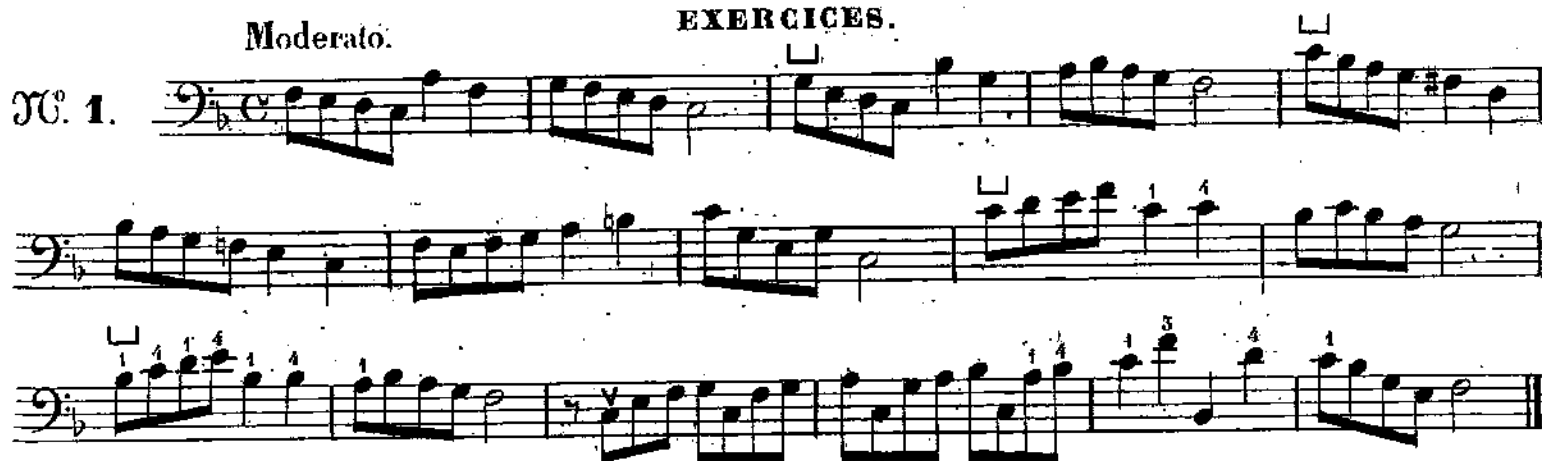
2nd 1st 3rd

GAMME DE FA.



Moderato.

EXERCICES.

N^o 1.

Allegretto.

N^o 2.

Moderato.

N^o 3.

Andante..

No. 4.

Allegretto..

No. 5.

TIERCES

POUR ARRIVER AU MI.

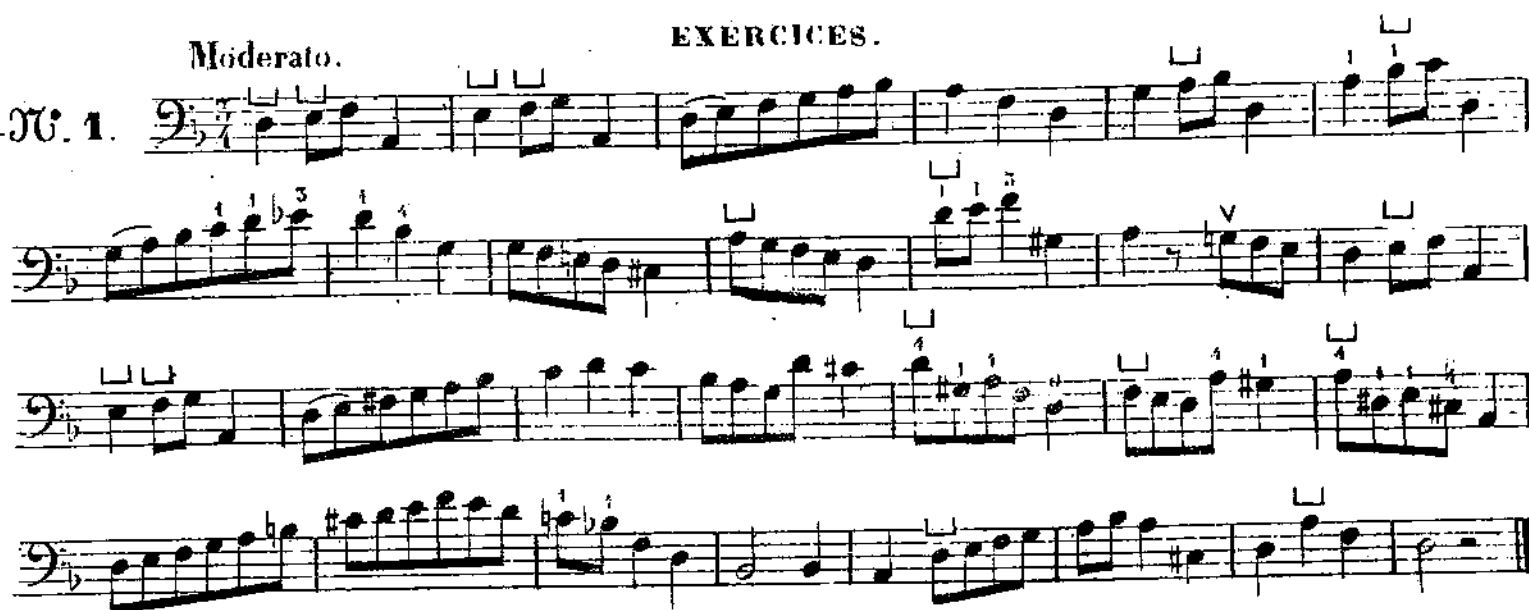


POUR ARRIVER AU FA.

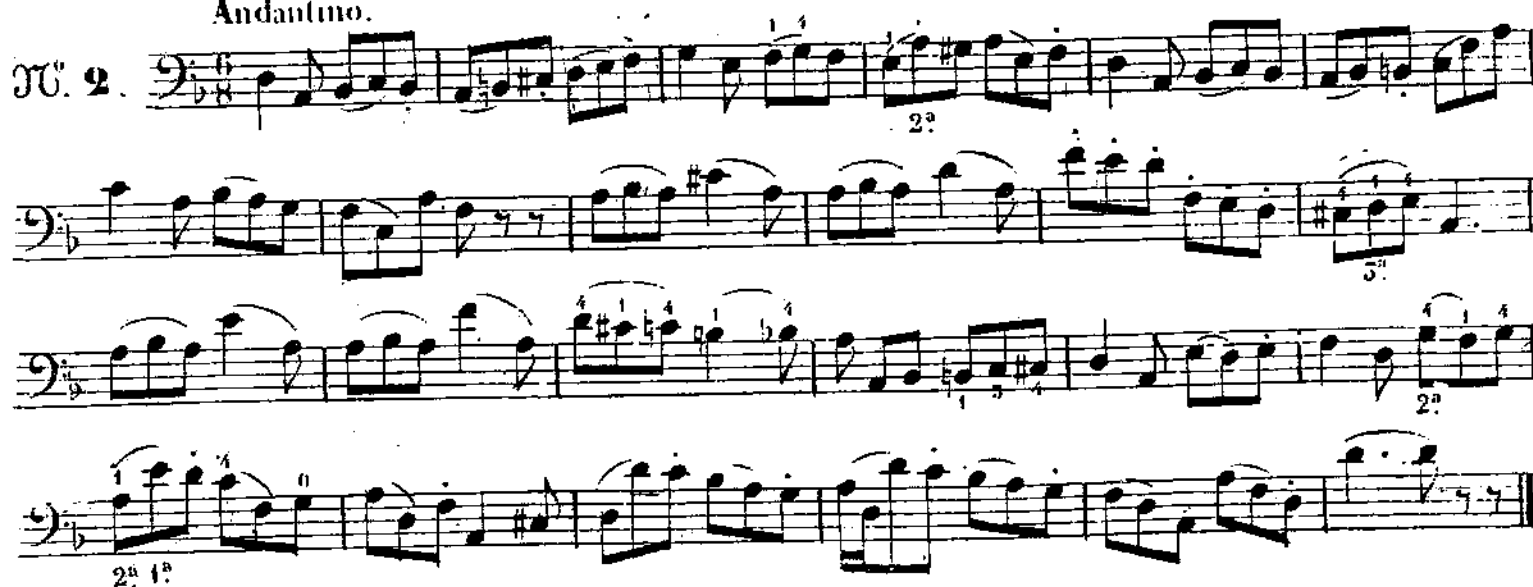


Moderato.

EXERCICES.

N^o. 1.

Andantino.

N^o. 2.

Moderato

N^o 3.

N^o 4.

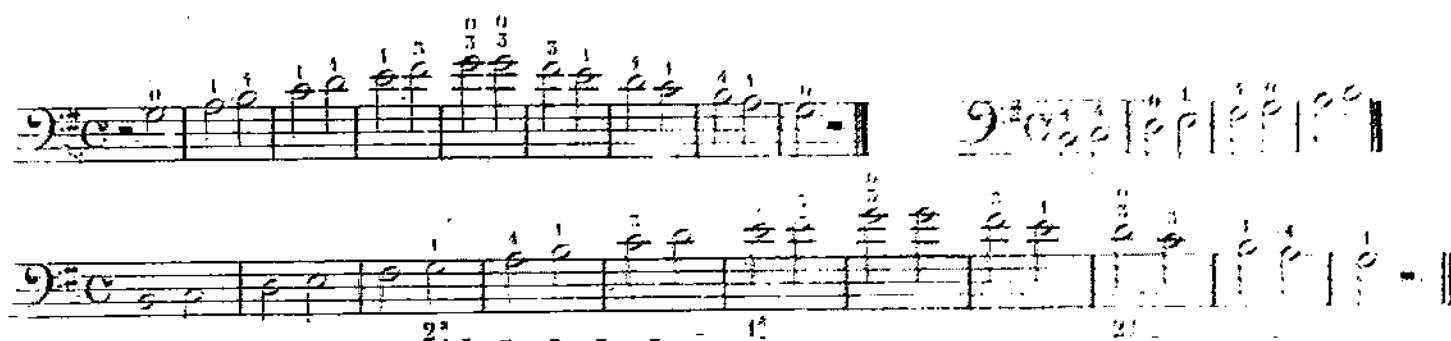
TIERCES.

et cetera.

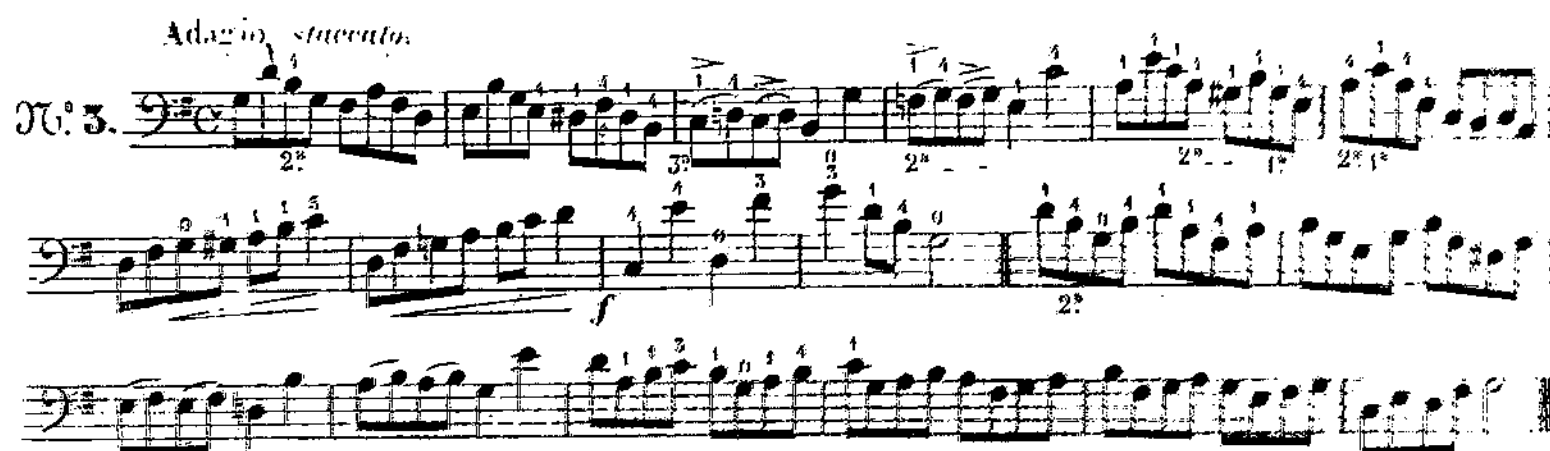
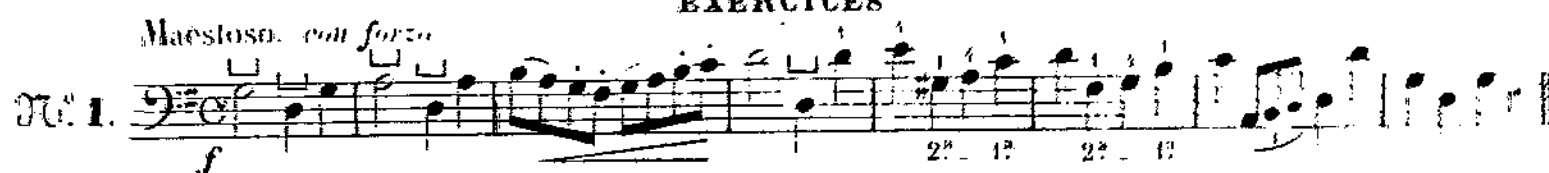
et cetera.

ACCORD.

GAMME DE SOL.



EXERCICES



TIERCES.

TIERCES.

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

gross list

QUARTES.

[illegible]

QUINTES.

[illegible]

SIXTES.

SIXTES.

A musical staff in bass clef with one sharp (F#) and common time signature (C). The melody consists of eighth notes. Above the staff are fingerings: 4, 0, 1, 4, 3, 1, 3, 4, 3, 4. Below the staff are articulation marks: 2^a, 1^a, 2^a, 1^a, 2^a, 1^a, 2^a.

OCTAVES.

[illegible]

ACCORD.

ACCORD.

The 'ACCORD.' section consists of two staves of music. The top staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several chords with fingerings: a C major chord (0, 4, 1), a D major chord (0, 4, 1), and a G major chord (0, 3, 4). The bottom staff also begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains several chords with fingerings: a C major chord (1, 4, 0), a D major chord (1, 4, 0), and a G major chord (1, 4, 0). The notation includes various chord symbols and fingerings throughout the section.

GAMME DE MI MINEUR.

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

2^a 1^a 2^a

POUR ARRIVER AU SOL.

Maestoso.

EXERCICES.

Molto moderato.

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

Adagio

N^o. 3.

Moderato.

N^o. 4.

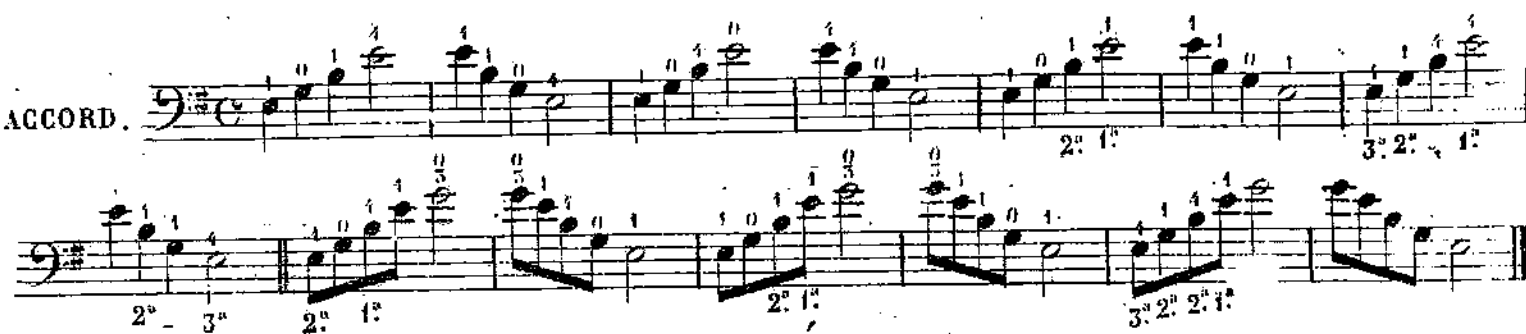
TIERCES

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.



GAMME DE RÉ MAJEUR.



POUR ARRIVER AU FA.



EXERCICES.

Moderato, con molto arco.

pg. 1.

922



36.2.

2

J



Lentamente.

Nº 3.

con forza.

Nº 4.

TIERCES.

QUARTES.

EXERCICES.

Adagio.

N^o 1.

N^o 2.

N^o 3.

Ben legato.

TIERCES.

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

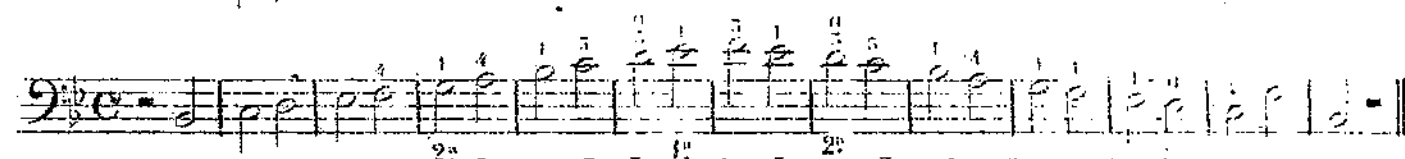
ACCORD.

GAMME DE SI $\flat$.

POUR ARRIVER AU RÉ.



POUR ARRIVER AU FA.



EXERCICES.

*Moderato, ben marcato e staccato.**Allegretto, con energia.*

Allegretto, leggiero.

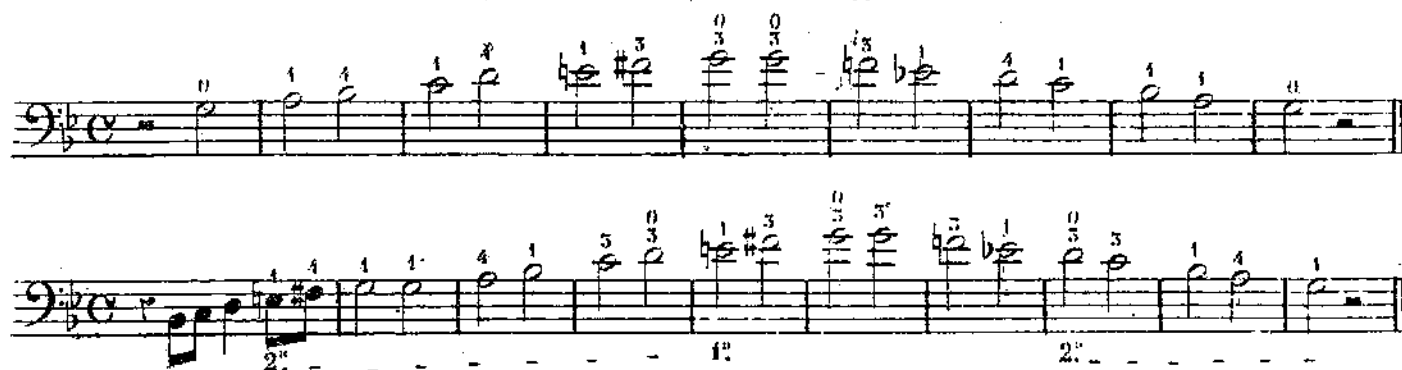
NO. 4. *p* *crescendo.*

TIERCES.

QUARTES.

ACCORD.

GAMME DE SOL MINEUR.



EXERCICES.



Le même Exercice en coulant de 3 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 3 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.

[illegible]

GAMME DE MI b.

POUR ARRIVER AU FA.

POUR ARRIVER AU SOL.

A musical exercise on a single staff in bass clef, 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody starts on G2, moves to A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A1[illegible]

Adagio... pesante.

EXERCICES:

Adagio... pesante. EXERCICES.

N^o. 1.

Moderato:

Moderato.

2. 2.

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

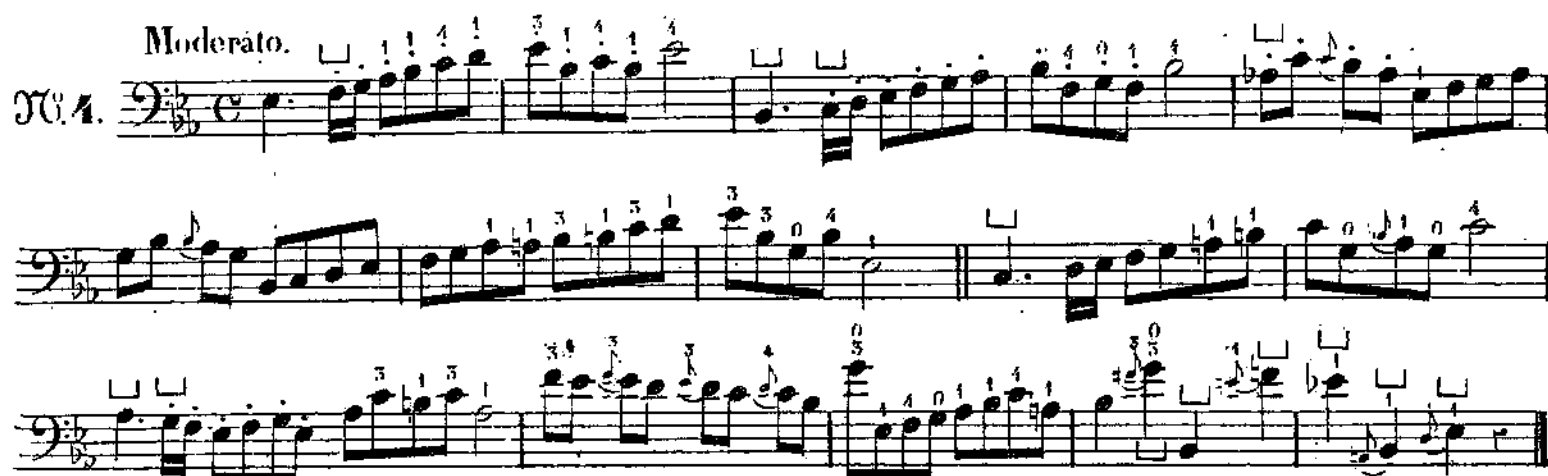
Adagio.

№ 3.



Moderato.

№ 4.



Allegretto leggermente.

№ 5.



Adagio.

p

TIERCES

QUARTES

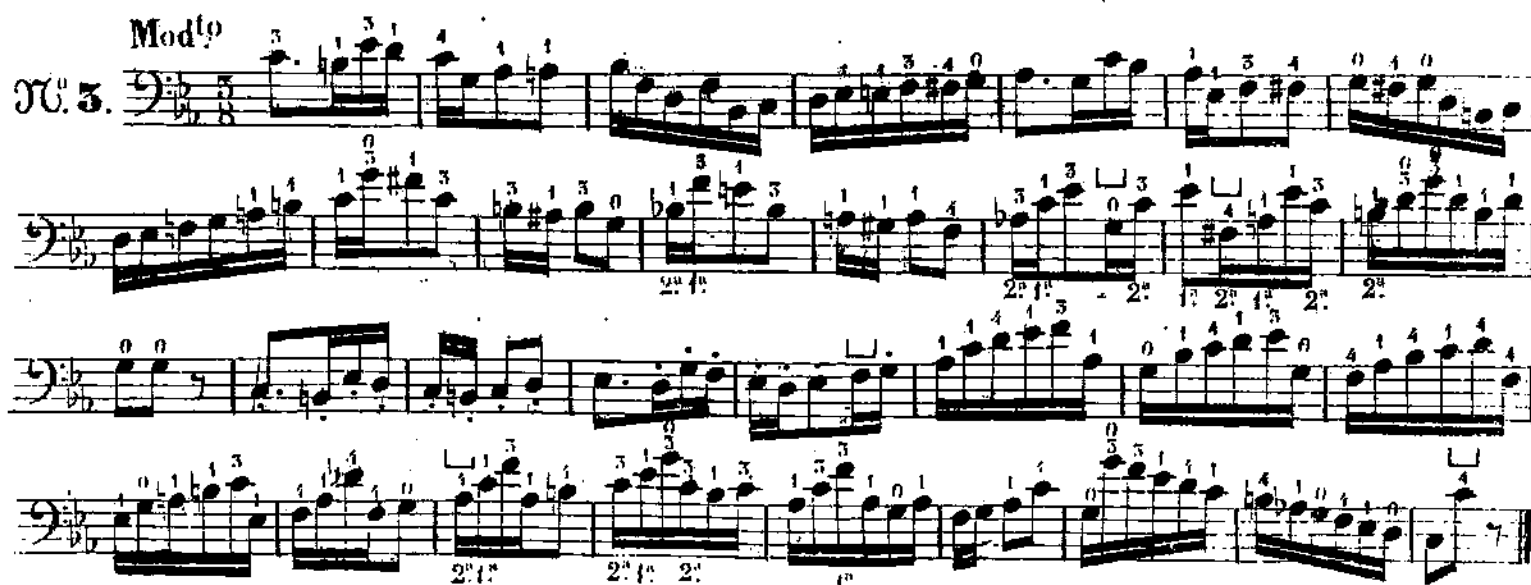
ACCORD.

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It consists of four systems of staves. The first system has three staves, the second and third have two staves each, and the fourth has one staff. The music features complex fingerings and articulations, including slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The first system is marked 'Adagio.' and 'p'. The second system is marked 'TIERCES'. The third system is marked 'QUARTES'. The fourth system is marked 'ACCORD.'

GAMME DE UT MINEUR.



EXERCICES.



Adagio

№. 4. *p*

Maestoso.

№. 5. *f*

Moderato

№. 6.

TIERCES.



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

GAMME DE LA MAJEUR.



Allegro energia.

EXERCICES.



Moderato.

No. 2.

The musical score is written on three staves in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato.' and the number 'No. 2.' is at the beginning. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are numerous fingering numbers (1-5) and breath marks (curved lines) throughout the piece. The score ends with a double bar line and a final note.

Adagio.

Adagio.

No. 3.

The musical score is written for three staves in bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Adagio.' and the piece is numbered 'No. 3.' The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. There are also some markings that look like 'X' or '0' above certain notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Mod to

Mod^{to}

3/4

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs). The second and third staves continue the melody, also featuring fingerings and articulations. The score concludes with a double bar line.

TIERCES.

[illegible]

QUARTES.

QUARTES. 3.^a 2.^a

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

GAMME DE FA# MINEUR.

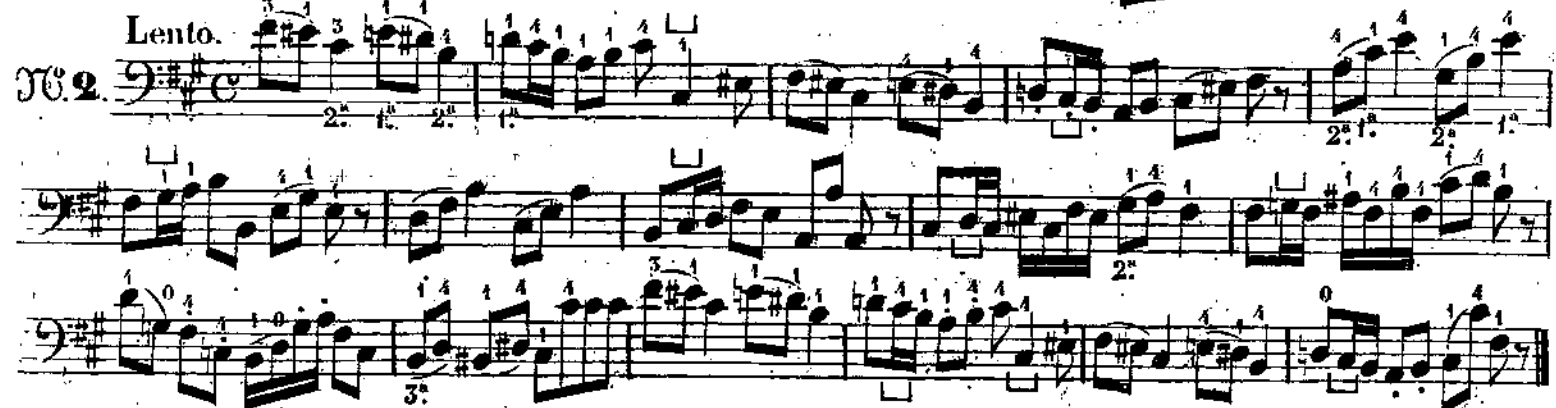


Adagio.

EXERCICES.



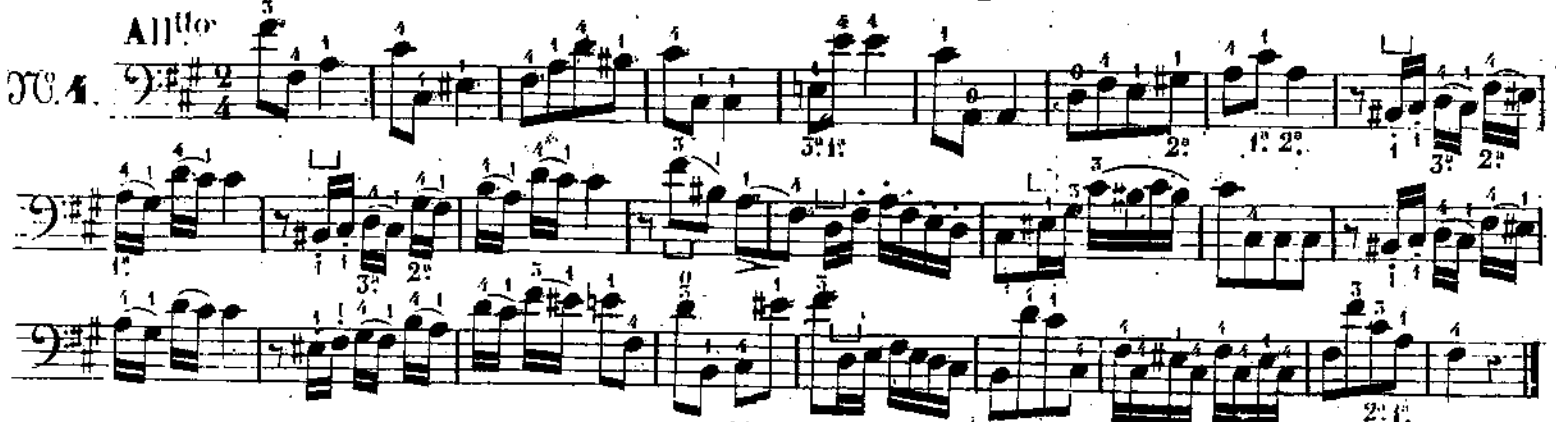
Lento.



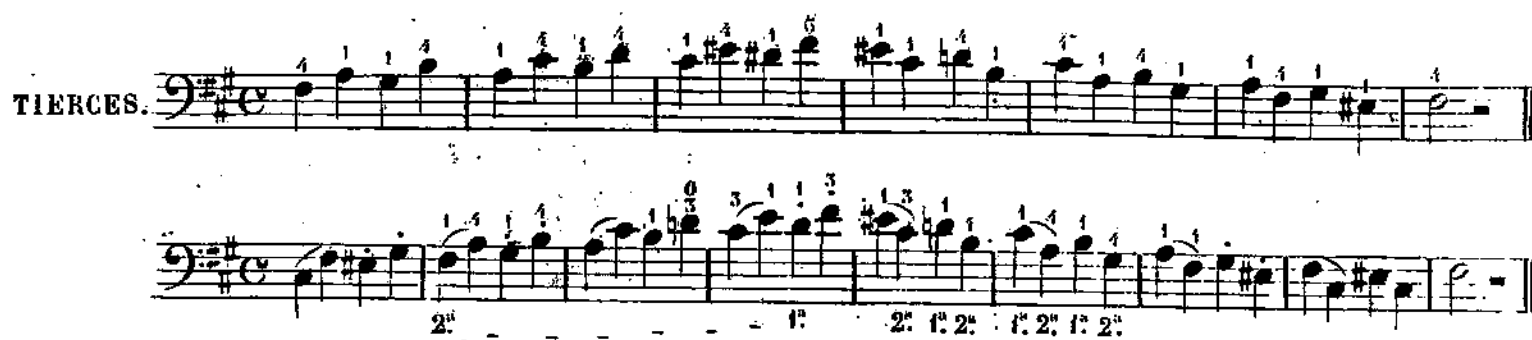
Moderato.



Allegro.



TIERCES.



QUARTES.



ACCORD.



GAMME DE LA b.



EXERCICES .

Andante.



Moderato..



Allegretto.

N^o 3.

Mod^{to}

N^o 4.

TIERCES

QUARTES.

ACCORD.

GAMME DE FA MINEUR.

EXERCICES.

Maestoso.

Nº 1.

Allegretto.

Nº 2.

staccato.

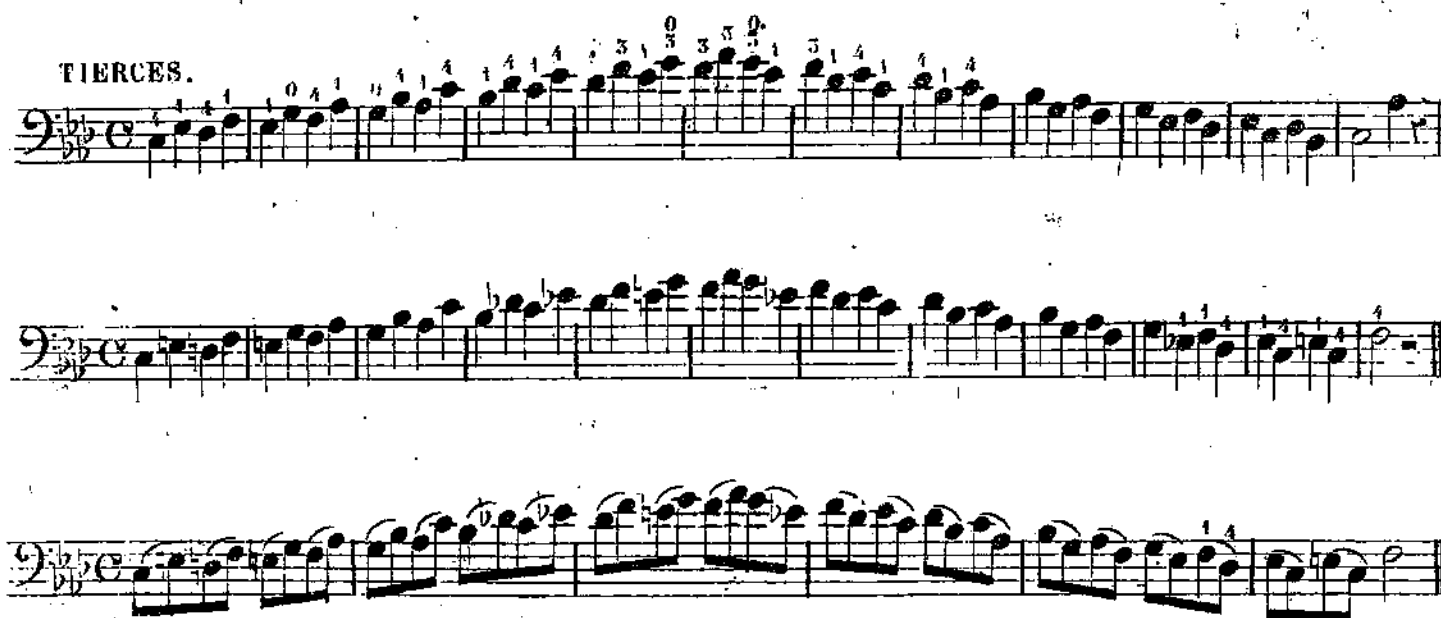
Andantino.



Moderato.



TIERCES.



QUARTES.



Moderato.

№. 4.

Moderato.

№. 5.

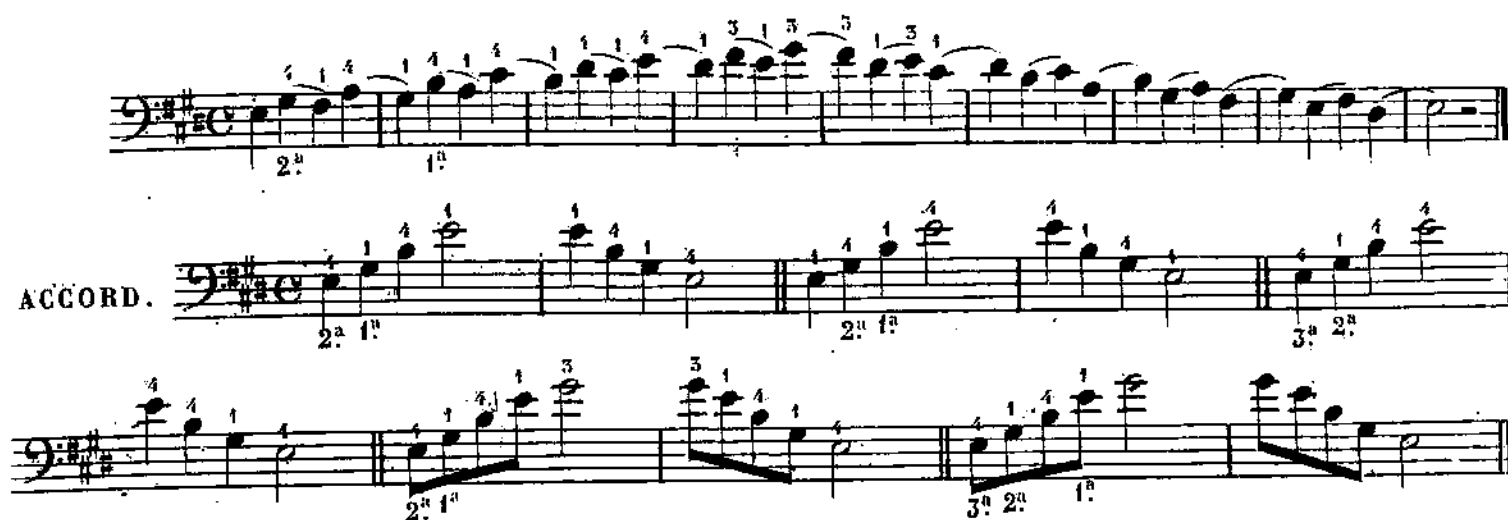
Moderato.

№. 6.

Adagio.

№. 7.

TIERCES



GAMME FE UT # MINEUR.

The image displays a page of musical notation for a bassoon part, consisting of five staves. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Some notes are marked with '1a', '2a', and '3a', indicating specific fingerings or techniques. The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation is clear and legible, with a focus on the bassoon's range and fingering.

EXERCICES.

EXERCICES.

No. 1.

The musical score consists of three staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first staff contains measures 1 through 6, ending with a repeat sign. The second staff continues from measure 7 to 10, also ending with a repeat sign. The third staff concludes the exercise with measures 11 through 14. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above specific notes throughout the piece.

Allegretto.

N^o. 2.

Moderato.

N^o. 3.

staccato.

Adagio.

N^o. 4.

TIERCES.

ACCORD.

GAMME DE RÉ $\flat$ 

EXERCICES.



N^o. 2.

Two staves of music in bass clef, key of B-flat major (two flats). The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and slurs. The second staff continues the pattern with similar note values and fingerings.

Andantino...

N^o. 3.

Two staves of music in bass clef, key of B-flat major. The tempo is marked 'Andantino'. The notation includes eighth and sixteenth notes with intricate fingerings and slurs across both staves.

Allegretto.

N^o. 4.

staccato.

Four staves of music in bass clef, key of B-flat major. The tempo is marked 'Allegretto' and the articulation is 'staccato'. The notation consists of rapid eighth and sixteenth notes with fingerings and slurs.

TIERCES.

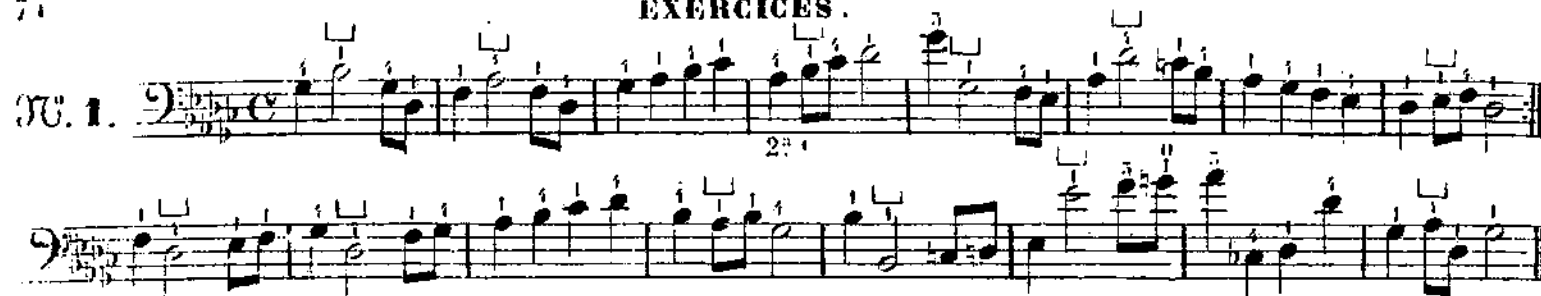
A single staff of music in bass clef, key of B-flat major. It features a triplet pattern of eighth notes, with fingerings and slurs indicated.

GAMME DE SOL b MAJEUR.

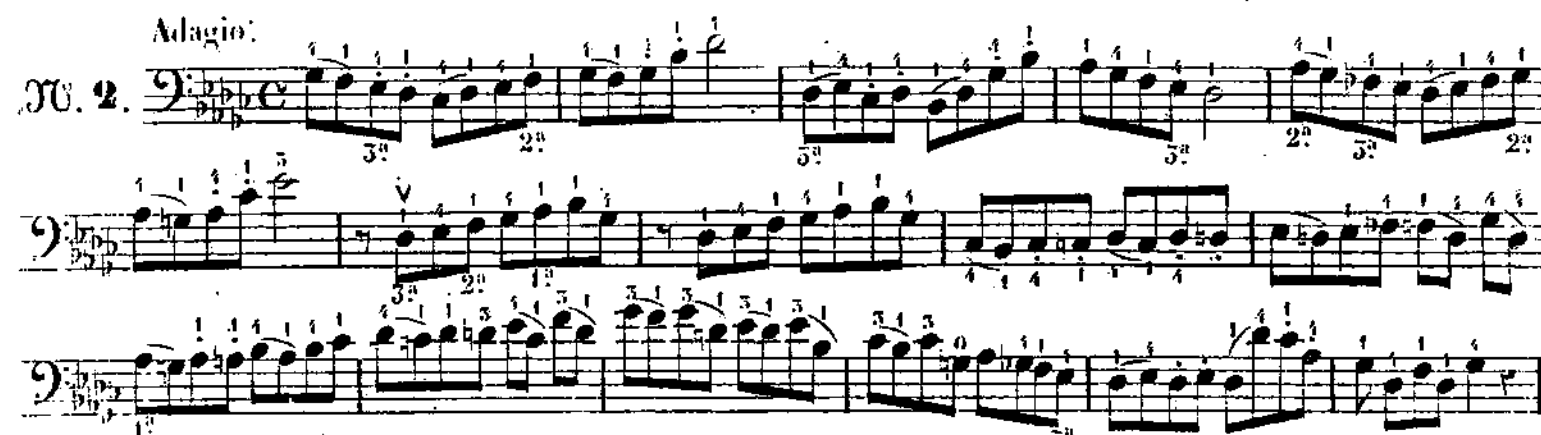
Two staves of music in bass clef, key of B-flat major. The first staff shows the ascending scale with fingerings, and the second staff shows the descending scale with fingerings.

EXERCICES.

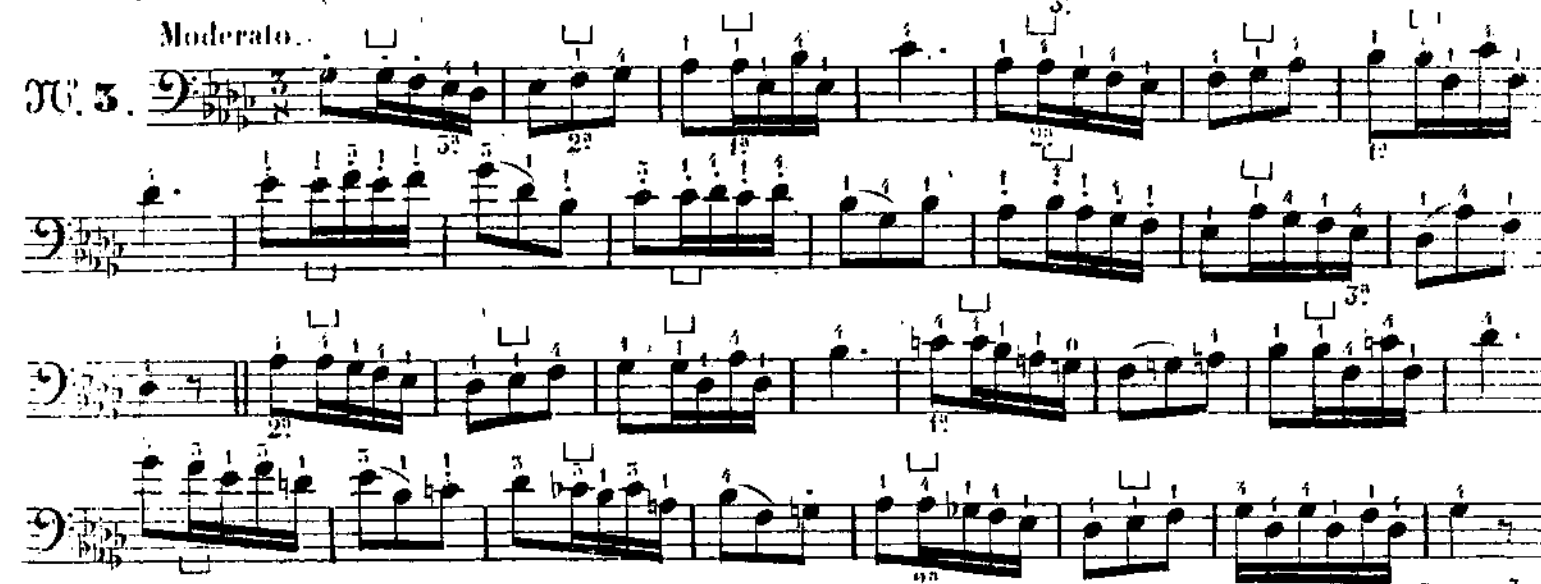
No. 1.



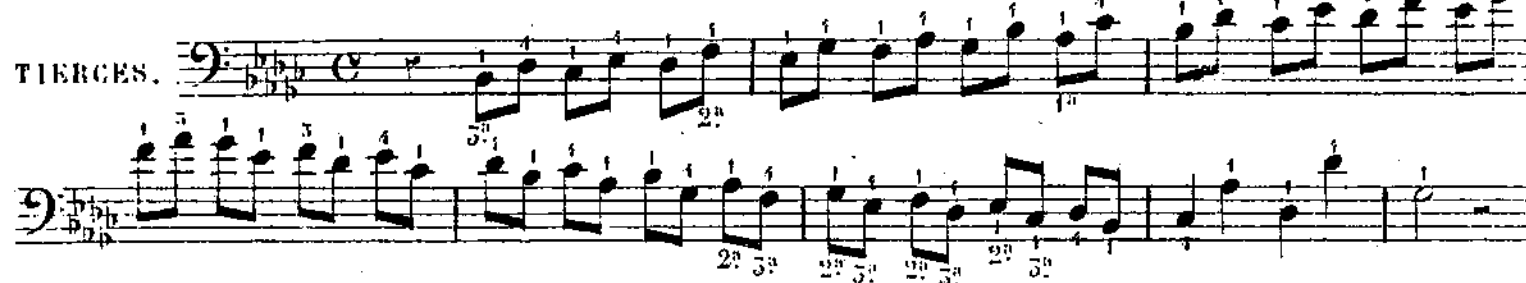
No. 2.



No. 3.



TIERCES.



GAMME DE MIb MINEUR.



EXERCICES.

75

Adagio.

№ 1.

Moderato.

№ 2.

Moderato.

№ 3.

Andantino.

N. 4.

TIERCES

ACCORD.

GAMME DE SI MAJEUR.

EXERCICES.

N. 1.

Maestoso.

Allegrett

№ 2. 

Andantin

№ 3. 

Molto molto

№ 4. 

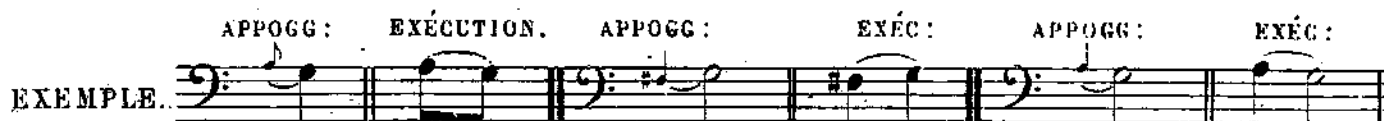
DES EMBELLISSEMENTS DU CHANT.

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.



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.



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



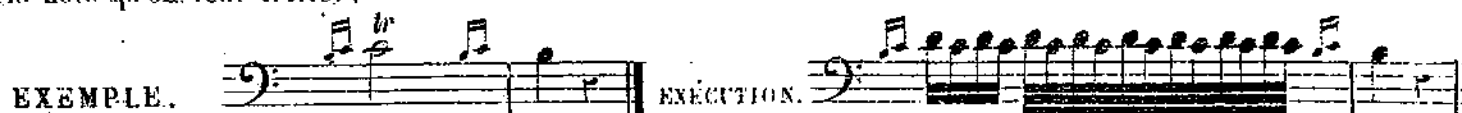
3^o *Triple Appoggiature*, quand on prend trois notes. On peut l'appeler aussi *grupetto* quand entre la première et la troisième note on met la note principale.



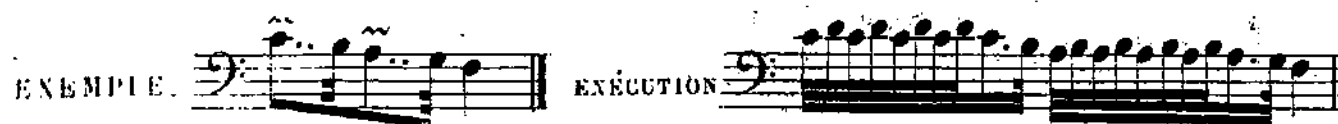
L'*Appoggiature* s'écrit avec des petites notes placées avant la note sur laquelle on s'arrête. Ces notes se divisent en groupes de deux ou de trois, qui correspondent invariablement à la moitié de la valeur de la note suivante, d'où elles tirent précisément leur valeur. Toutefois quand la note n'est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



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



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 ♣ sur la note.



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



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.

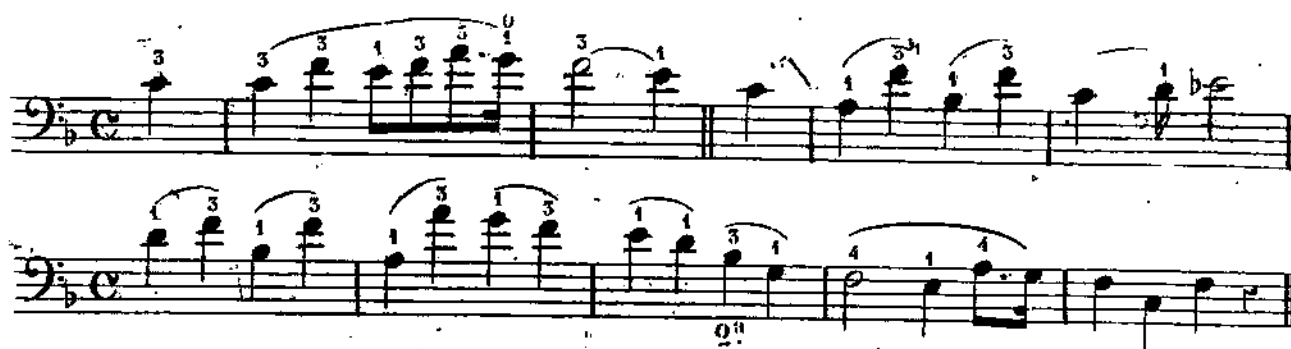


Une note de plus ou de moins ne gâte pas le Trille. Il faut surtout l'accélérer par degrés et le plus vite possible.

DU PORTAMENTO.

On comprend par *portamento* le passage d'une note liée à une autre, quelque soit l'intervalle, en *portant* le son sans que la main quitte la corde. Ce passage doit se faire avec une certaine rapidité, afin d'éviter de tomber dans un traînement ou un glissé exagéré qui serait toujours de mauvais goût.

EXEMPLES.



DU PIZZICATO.

Par le *Pizzicato* on fait vibrer la corde en la pincant, comme on fait de la Harpe. Il faut pincer la corde en biais avec le bout de l'index afin qu'elle ait une forte vibration. Le ponce sur la touche servira de point d'appui à l'index. Les autres trois doigts tiendront l'archet de façon à ce qu'il ne touche pas à la corde.

Avant de passer à la seconde partie de cette Méthode, c'est à dire à celle du *Soliste*, nous donnons ici des Exercices variés et dans les tons qui conviennent le plus à la Contrebasse.

UT MAJEUR. Andante.



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.

MIB MAJEUR.

Maestoso.
N^o 6.

SOL MAJEUR.

Moderato.
N^o 7.

Assai moderato.
BÉ MAJEUR.

Op. 8.



Adagio e molto legato.
SI MINEUR.

Op. 9.



Moderato.

85

LA MAJEUR.

N^o. 10.

Allegretto.

FA# MINEUR.

N^o. 11.

UT MAJEUR. Mod^{to}.

N^o. 12.

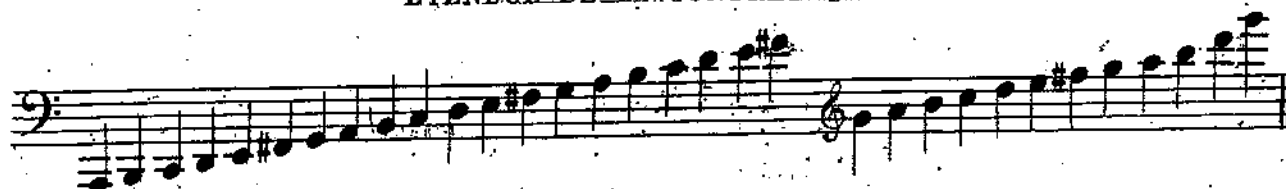
DEUXIÈME PARTIE.

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.

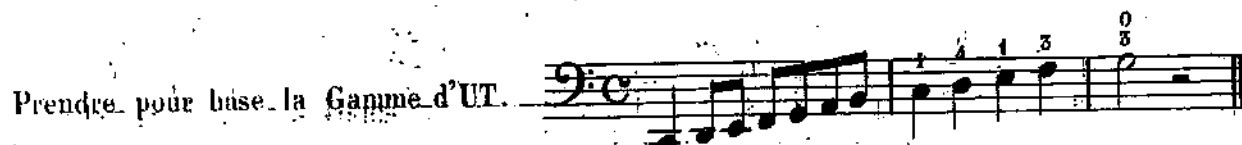


SONS HARMONIQUES.



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.



Prendre pour base la Gamme d'UT.

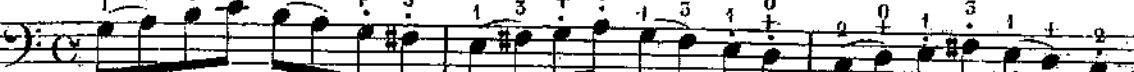
La petite croix sur le *Sol* indique que le pouce doit servir de Sillet; les autres doigts seront représentés par les chiffres 1, 2, 3, 4; la corde vide par un 0: (Voir Fig. N° 6).

EXEMPLES.



9. 

10. 

11. 

Pour unir les deux Octaves.

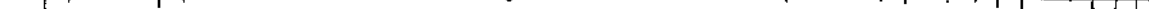
12.

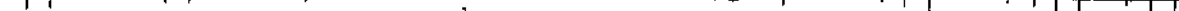
Pour arriver au **RÉ** on se sert du même doigt 3 en le faisant tomber sur le **RÉ** harmonique.

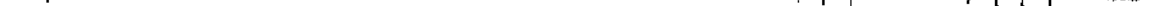
1. 

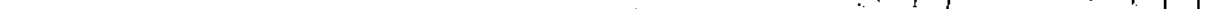
2. 

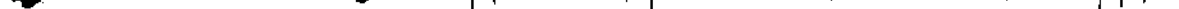
[illegible]

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

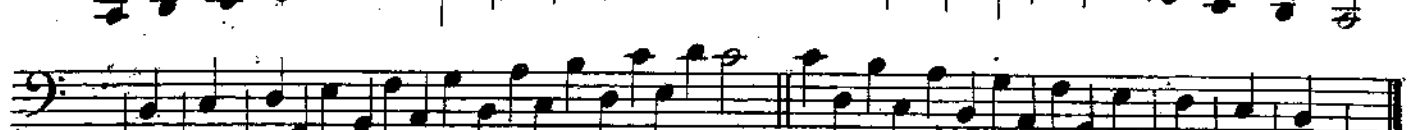
A single staff of music in bass clef, showing a continuous melodic line for the bass part. The melody starts on a high note, descends, and then ascends again, ending with a final note and a double bar line.

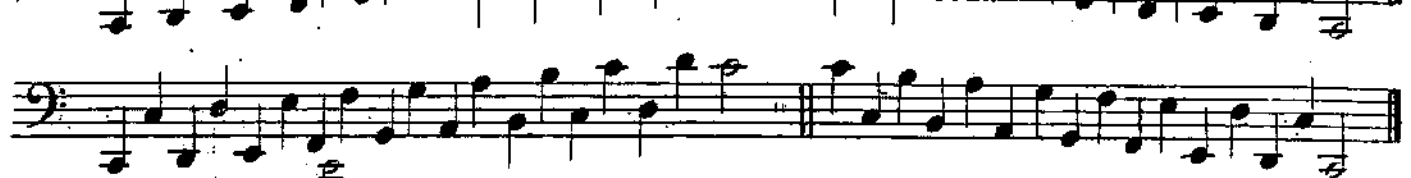
1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

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

EXEMPLE.

N^o 1.



avec le Silet
sur le RE en
descendant.

N^o 2. 

N^o 3.



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

EXEMPLE.



LA MINEUR.



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



Autre Exercice à travailler sur la 2^{me} Corde.



30

No. 1.

1^a 2^a 3^a

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

Legato.

1a

Plus facile pour les doigts, mais moins robuste.

EXERCICES FACILES SELON LES INDICATIONS PRÉCÉDENTES.

EXERCICES FACILES SELON LES INDICATIONS PRÉCÉDENTES.

Mod^{to} con forza.

26. 1.

The musical score for exercise 26.1 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (0-4) and slurs. The second staff continues the melody with similar notation, including trills marked 'tr'. The third staff features more complex rhythmic patterns with slurs and fingerings. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence, including a trill and a fermata. The overall style is that of a technical exercise for a single melodic line.

Marcato.

No. 2.

2^a

1^a

2^a

SOL MAJEUR.

SOL MAJEUR.

06. 1.

The image shows a musical score for a piece titled 'SOL MAJEUR.' The score consists of four staves of music, each with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is written in a style that includes many slurs and fingerings, suggesting it is a technical exercise or a piece for a specific instrument like the organ. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The third and fourth staves also have bass clefs and a key signature of one sharp. The music is written in a style that includes many slurs and fingerings, suggesting it is a technical exercise or a piece for a specific instrument like the organ. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a '2.' marking. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 0 through 5 above the notes. There are also markings for '2^a' and '3^a' below the staff. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings. The third staff shows a continuation of the piece, with some notes marked with '1^a' and '2^a'. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, marked with '1^a' and '2^a'.

MI MINEUR.

Travailler beaucoup les Exercices suivants.

№ 1.

№ 2.

№ 3.

Allegro

Measures 20-23: Four staves of music in 6/8 time, key of D major. The music features a continuous eighth-note melody in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves. Measure numbers 20, 21, 22, and 23 are indicated at the end of each staff.

Measure 24: A single staff of music in 6/8 time, key of D major, continuing the eighth-note melody.

ME MAJOR

Measure 25: A single staff of music in 6/8 time, key of D major, continuing the eighth-note melody.

Andante

Measures 26-29: Four staves of music in 6/8 time, key of D major. The tempo is marked 'Andante'. The melody continues with eighth notes, and the bass line provides harmonic support. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated at the end of each staff.

Measures 30-31: Two staves of music in 6/8 time, key of D major. The melody continues with eighth notes. Measure numbers 30 and 31 are indicated at the end of each staff.

N^o 2.

SI MINEUR.

Maestoso.

N^o 1.

N^o 2.

LA MAJEUR.

Andante.

N^o 1.

Mod^{le}

N^o 2.

FA # MINEUR.

All^o mod^{le}

N^o 1.

Brillante.

N^o 2.

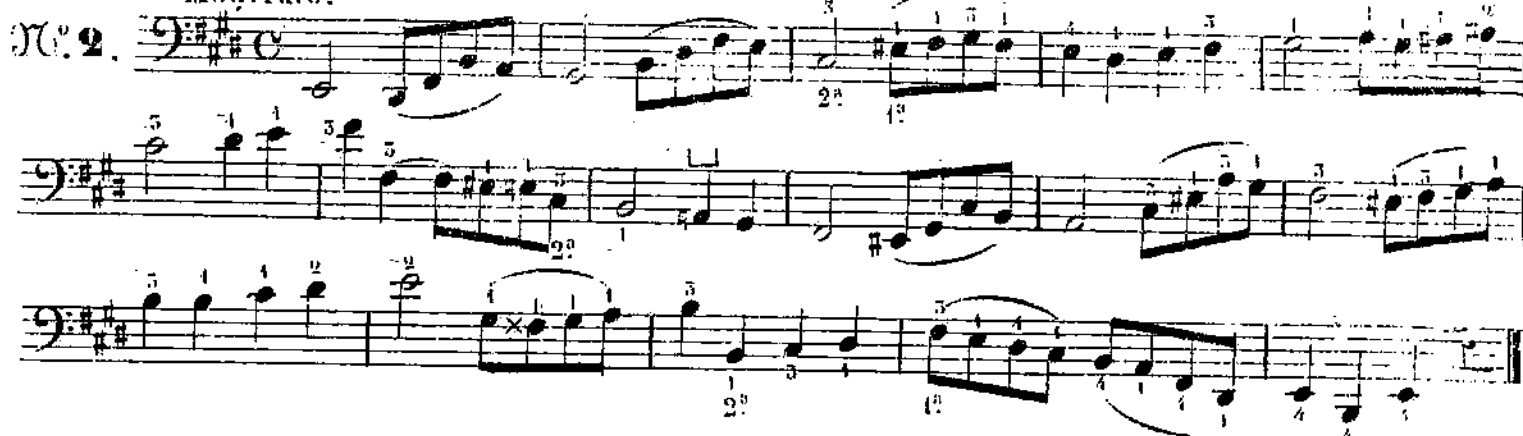
MI MAJEUR.



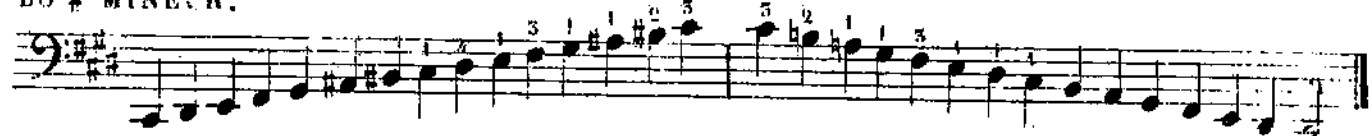
Sostenuto.



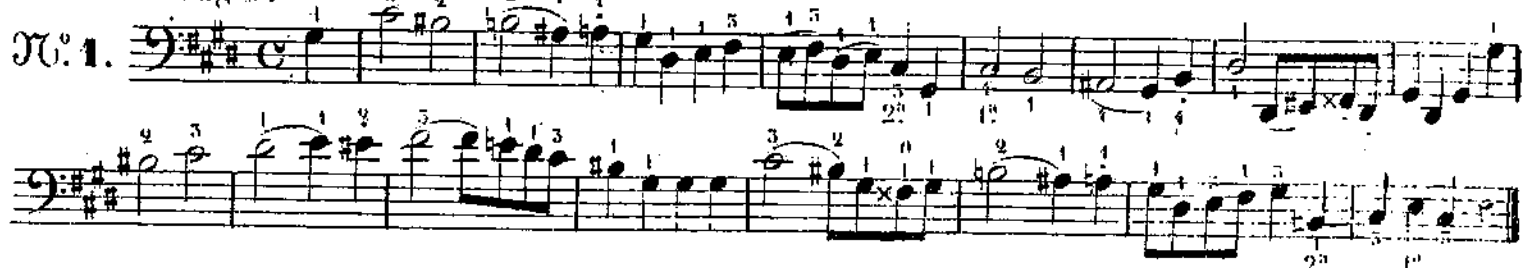
Moderato.



DO # MINEUR.



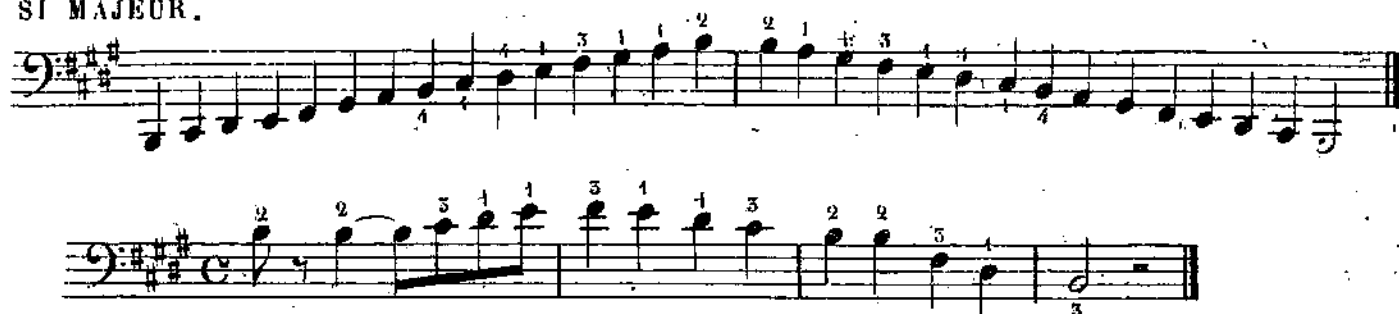
Allegro.



Andante.



SI MAJEUR.



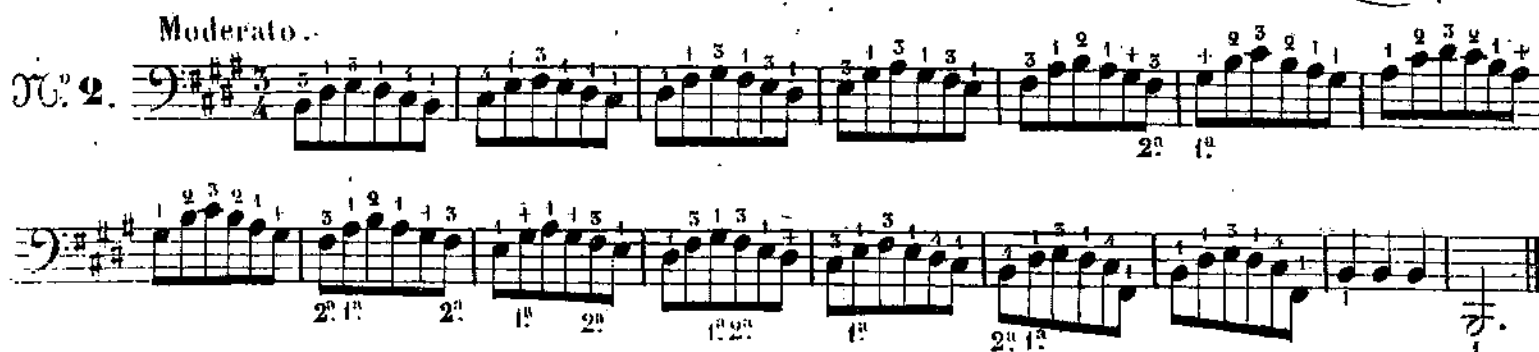
Allegretto.

Pl. 1.



Moderato .-

Pl. 2.



SOL # MINEUR.



Adagio Tous ces doigts sont bien difficiles.

N^o 1.

Moderato.

N^o 2.

FA # MAJEUR.

Allegretto.

N^o 1.

SOL b MAJEUR.

Andantino.

Op. 1.

MI b MINEUR.

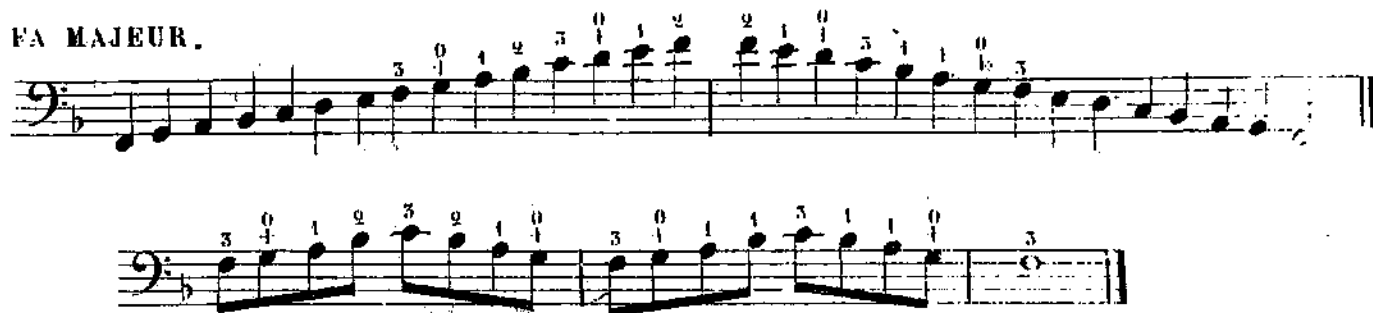
Adagio.

Op. 1.

Andantino.

Op. 2.

FA MAJEUR.



Allegretto.

N^o. 1.

Moderato.

N^o. 2.

RÉ MINEUR.



Allegro.

N^o 1.

Allegretto.

N^o 2.

SIB MAJEUR.

Andantino.

№. 1.

All^{to} mod^{to}.

№. 2.

SOL MINEUR.



Cantabile.

№. 1.

Appassionato.

N° 2.

This exercise consists of five staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a bass clef. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece concludes with a double bar line.

GAMME DE MI b MAJEUR.

This exercise consists of two staves of music in bass clef, showing an ascending and descending scale in the key of E-flat major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece concludes with a double bar line.

Sostenuto.

N° 1.

This exercise consists of three staves of music in bass clef. The tempo is marked 'Sostenuto'. The music features wide intervals and a slower, more spacious feel than the previous exercises. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece concludes with a double bar line.

Moderato.

N° 2.

This exercise consists of three staves of music in bass clef. The tempo is marked 'Moderato'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various fingerings. The piece concludes with a double bar line.

GAMME DE DO MINEUR.

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

Adagio.

N° 1.

Alléretto moderato.

N° 2.

GAMME DE LA b MAJEUR.

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

Alléretto.

N° 1.

Andante.

N° 2.

GAMME DE FA MINEUR.

Moderato.

N° 1.

Allegretto.

N° 2.

N° 1. Adagio.

N° 2. Moderato.

GAMME DE SI ♭ Mineur.

N° 1. Allegretto.

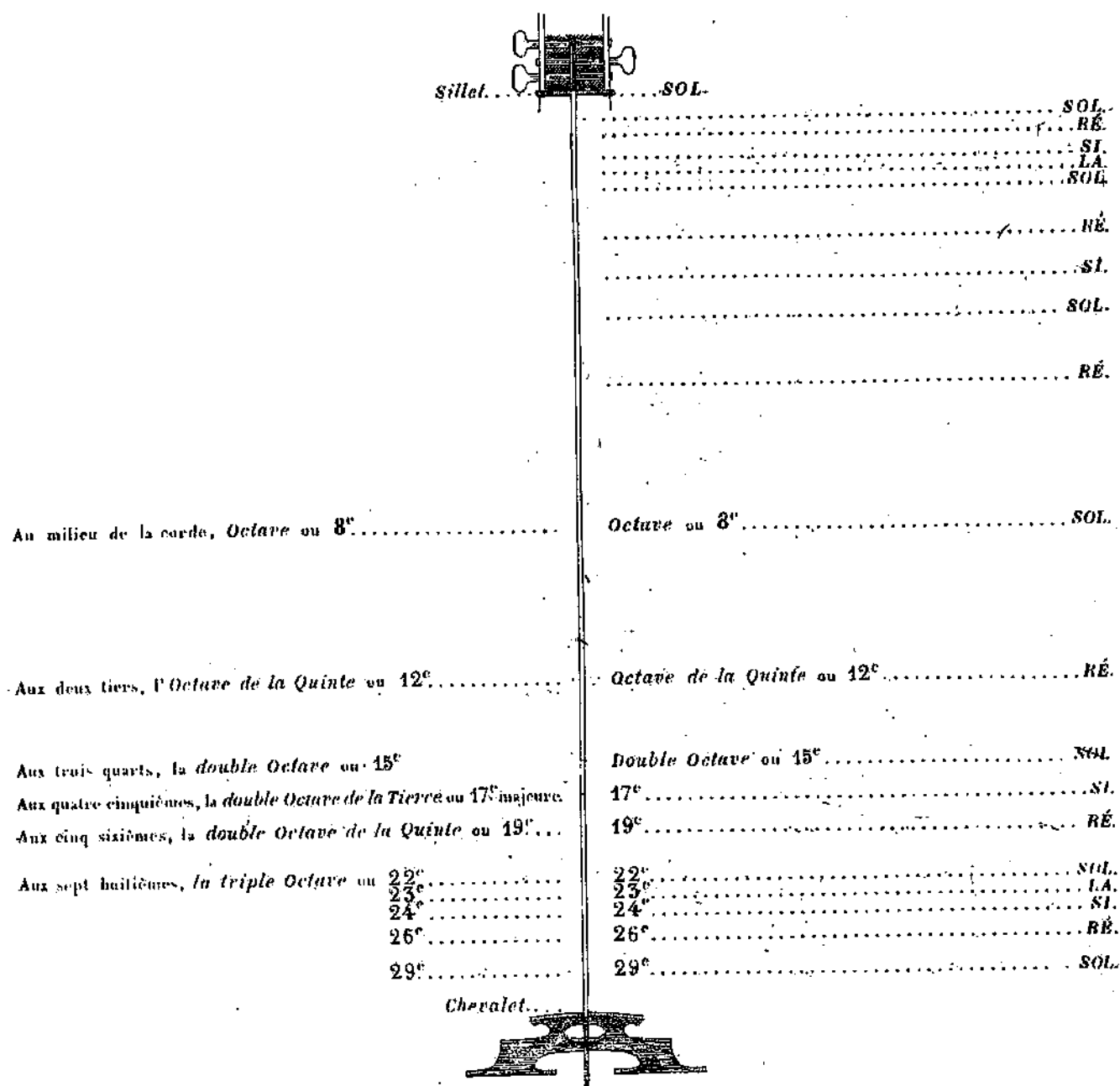
N° 2. Allegretto.

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

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*.

Nº 5.

Two staves of musical notation for exercise Nº 5. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3) and accents. The second staff continues the sequence with similar note values and fingerings, ending with a double bar line.

Nº 6.

Two staves of musical notation for exercise Nº 6. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The second staff continues the sequence with similar note values and fingerings, ending with a double bar line.

Nº 7.

Three staves of musical notation for exercise Nº 7. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The second and third staves continue the sequence with similar note values and fingerings, ending with a double bar line.

Nº 8.

Three staves of musical notation for exercise Nº 8. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The second and third staves continue the sequence with similar note values and fingerings, ending with a double bar line.

Nº 9.

Three staves of musical notation for exercise Nº 9. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The second and third staves continue the sequence with similar note values and fingerings, ending with a double bar line.

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#). It contains several measures of eighth and sixteenth notes, with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs indicating phrasing. The second and third staves continue the piece, maintaining the same time signature and key signature, with further melodic and rhythmic development.

Nº 11.

Exercise Nº 11 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#). It contains several measures of eighth and sixteenth notes, with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs indicating phrasing. The second and third staves continue the piece, maintaining the same time signature and key signature, with further melodic and rhythmic development.

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#). It contains several measures of eighth and sixteenth notes, with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs indicating phrasing. The second and third staves continue the piece, maintaining the same time signature and key signature, with further melodic and rhythmic development.

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#). It contains several measures of eighth and sixteenth notes, with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs indicating phrasing. The second and third staves continue the piece, maintaining the same time signature and key signature, with further melodic and rhythmic development.

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 eight staves of musical notation. The first four staves are in bass clef, and the last four are in treble clef. Each staff shows a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and plus signs (+) indicating the placement of harmonics. The exercises are designed to show how to combine closed octave notes with harmonics.

Allegro.

N° 1.

Con forza.

This section contains six staves of musical notation for exercise N° 1. The first two staves are in bass clef, and the last four are in treble clef. The exercise is marked 'Allegro' and 'Con forza'. It features various note values and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and plus signs (+) indicating the placement of harmonics. The exercise is designed to show how to combine closed octave notes with harmonics.

Allegro moderato.

Nº 2.

The musical score is written for a single melodic line in bass clef. It begins with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato.' The score is numbered 'Nº 2.' and contains 11 staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingering numbers (1-5) are placed above the notes to indicate fingerings. Breath marks (+) are also present. The piece ends with a double bar line and a final note on the 11th staff.

Moderato.

Nº 3.

2º 1º

Impetuoso.

Nº 4.

2º 1º

Nº 5.

This exercise consists of seven staves of music in bass clef. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Some notes have accents or slurs. The exercise concludes with a double bar line.

Nº 6.

This exercise consists of seven staves of music in bass clef. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Some notes have accents or slurs. The exercise concludes with a double bar line.

N° 7.

Moderato.

N° 8.

EXERCICES DE TOUTE L'ÉTENDUE DE L'INSTRUMENT.

Moderato.

N° 9.

Allegretto.

N° 10.



Allegro.

N° 11.



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 a single melodic line in the bass clef and a piano accompaniment in the treble and bass staves. The tempo is 'Andante sostenuto'. The score is marked with 'p' (piano) and 'f' (forte) dynamics. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of 12 measures, with the first measure starting with a treble clef and a key signature change to B-flat.

This page of musical notation consists of eight systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a *cresc.* marking. The second system includes a *p* (piano) marking. The third system features a *cresc.* marking. The fourth system includes a *cresc.* marking. The fifth system includes a *cresc.* marking. The sixth system includes a *cresc.* marking. The seventh system includes a *poco rall.* (poco rallentando) marking. The eighth system includes a *poco rall.* marking. The notation is complex, with many notes and rests, and includes various musical symbols such as slurs, ties, and accidentals.

First system of musical notation. The vocal line (top staff) begins with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment (bottom staff) features a forte (*sf*) dynamic and includes a trill (*tr.*) in the right hand. The system concludes with a *morendo.* (diminuendo) marking.

FINAL DE LA SOMNAMBULE.

BELLINI.

N^o 2.

Second system of musical notation, labeled "N^o 2.". The vocal line (top staff) begins with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment (bottom staff) also features a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a *morendo.* (diminuendo) marking.

This musical score is arranged in six systems, each consisting of a single bass staff and a grand staff (treble and bass staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks. The first system shows a complex rhythmic pattern in the bass line and a more melodic line in the grand staff. The second system introduces a crescendo marking (*cresc.*) and a tempo/style change to *presto ed elegante*. The third system continues the development of the themes. The fourth system features a prominent melodic line in the bass staff. The fifth system shows a continuation of the melodic and harmonic material. The sixth system concludes the piece with a final cadence in the bass staff and a sustained chord in the grand staff.

cresc.
presto ed elegante.

SÉRÉNADE DU BARBIER DE SÉVILLE.

ROSSINI.

Andantino.

animando.

N. 3.

f più animato. rall. *p*

colla parte.

f

p

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The first system includes a bass staff with a treble clef and a key signature of one flat, and a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The tempo is marked 'Andantino.' and the dynamics include 'p' (piano) and 'animando.' (increasing speed). The second system is marked 'N. 3.' and features a grand staff with a key signature of one flat. The third system includes a bass staff with a treble clef and a key signature of one flat, and a grand staff with a key signature of one flat. The tempo is marked 'più animato.' and the dynamics include 'f' (forte), 'rall.' (rallentando), and 'p' (piano). The fourth system includes a bass staff with a treble clef and a key signature of one flat, and a grand staff with a key signature of one flat. The tempo is marked 'colla parte.' (in part). The fifth system includes a bass staff with a treble clef and a key signature of one flat, and a grand staff with a key signature of one flat. The tempo is marked 'f' (forte). The sixth system includes a bass staff with a treble clef and a key signature of one flat, and a grand staff with a key signature of one flat. The tempo is marked 'p' (piano). The seventh system includes a bass staff with a treble clef and a key signature of one flat, and a grand staff with a key signature of one flat. The tempo is marked 'f' (forte). The eighth system includes a bass staff with a treble clef and a key signature of one flat, and a grand staff with a key signature of one flat. The tempo is marked 'p' (piano). The score concludes with a double bar line.

AIR DEL TROVATORE.

VERDI.

Largo

Nº 4.

p

dim

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "dim." and "3".

The first system shows a melodic line in the bass staff and a rhythmic accompaniment in the treble staff. The second system continues the melodic line in the bass staff and the rhythmic accompaniment in the treble staff. The third system features a melodic line in the bass staff and a rhythmic accompaniment in the treble staff. The fourth system shows a melodic line in the bass staff and a rhythmic accompaniment in the treble staff. The fifth system features a melodic line in the bass staff and a rhythmic accompaniment in the treble staff. The sixth system shows a melodic line in the bass staff and a rhythmic accompaniment in the treble staff.

ROMANCE DE L'ÉLIXIRE D'AMORE.

DONIZETTI.

Andantino.

N° 5.

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andantino'. The score is labeled 'N° 5.' and 'DONIZETTI.' The tempo 'Andantino.' is written above the first system. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal line is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is more melodic and expressive. Dynamics include *p* (piano), *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clef). The vocal line is written in a single staff (bass clef). The score is a single page from a larger work.

This page of musical notation, numbered 125, contains three systems of piano accompaniment. Each system is composed of a single bass staff and a grand staff (treble and bass staves). The music is written in a minor key, as indicated by the flat sign on the F line of the bass staff in each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The first system shows a melodic line in the bass staff and a more complex, rhythmic accompaniment in the grand staff. The second system continues this pattern with similar melodic and accompanimental lines. The third system features a more active bass staff with frequent sixteenth-note patterns and a grand staff with dense, flowing accompaniment. The page is numbered 125 in the top right corner.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is arranged in three pairs of staves, with the upper staff of each pair in treble clef and the lower in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The first system includes the instruction *cresc molto.* and a fortissimo (*sf*) dynamic marking. The second system features a trill (*tr*) in the upper right. The third system includes a trill (*tr*) in the upper right. The fourth system includes a trill (*tr*) in the upper right. The fifth system includes a trill (*tr*) in the upper right. The sixth system includes a trill (*tr*) in the upper right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex and expressive piece.

CARNAVAL DE VENISE.

Allegretto.

BOTTESINI.

N° 6.

The musical score is written for a single instrument, likely a violin or flute, and is divided into five systems. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The first four systems are the main piece, and the fifth is a variation. The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also slurs and ties used throughout the piece. The variation section is marked 'VARIAZIONE.' and shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs.

This musical score is for a piano and voice piece, spanning six systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment is written for both hands, with the right hand often playing a melody of eighth and sixteenth notes, and the left hand providing a steady bass line with eighth notes. The voice part is written in a single staff, featuring a melodic line with various ornaments and trills. The score concludes with a double bar line and the word "etc." indicating the piece continues.

etc.

TABLE DES MATIÈRES.

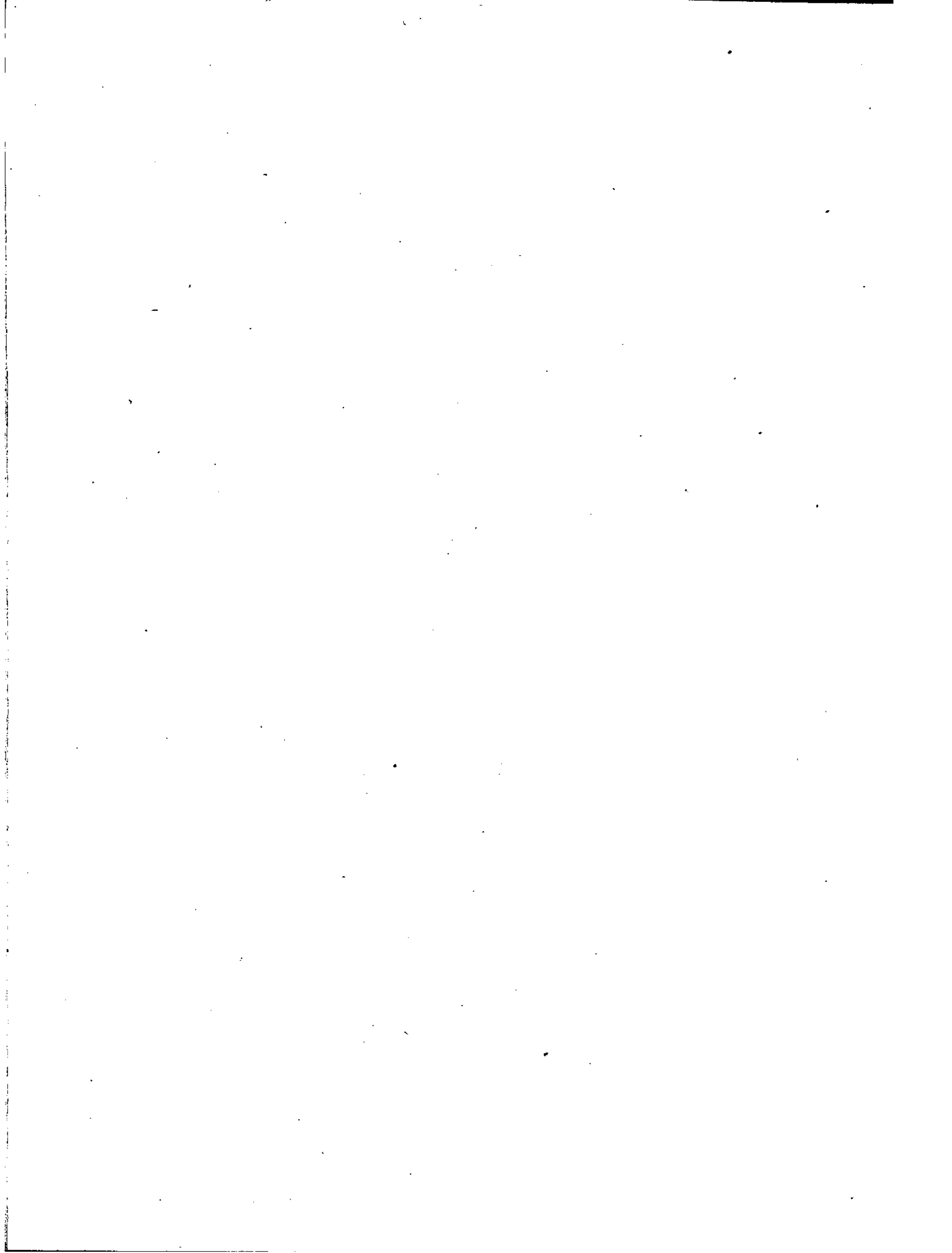
PREMIÈRE PARTIE.

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.....	— 21.
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 : £ 1-1/

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