Évolution de la Guitare

DOUZE PIÈCES
et trois Études

Composées par

JACQUES TESSARECH

Fête au village.
- (a) Chant de fête.
- (b) Fabliau.

Menuet.

Chant Corse I.

Chant Corse II.

Hymne Corse.

Crépuscule.

Rêverie.

Boléro.

Printemps.
- (a) Sous la feuillée.
- (b) Chant d'allégresse.

Sonate.

Trois Études

Prix majoré : 12 francs

HENRY LEMOINE & Cie

17, rue Pigalle, PARIS IXe – BRUXELLES, 13, rue de la Madeleine

Droits de reproduction, exécution et traduction réservés pour tous pays
Copyright 1923 by Henry Lemoine et Cie
H. 21.595

LA GUITARE À TRAVERS LES ÂGES

La guitare est, avec la harpe et la lyre, l'ancêtre des instruments à cordes pincées, antérieurs à l'archet. On la trouve figurée dans des bas-reliefs et des peintures à fresque de monuments assyriens et anciens égyptiens. Je me demande souvent quels chants mystérieux elle murmurait à l'oreille de ces énigmatiques et légendaires Pharaons. Les Hébreux l'appelaient "Machul", ils la transmirent aux Persans, aux Arabes et aux Maures. Ce fut sur la guitare que ces peuples chantèrent leurs vagues poésies. On la voit apparaître en France au Ve Siècle au baptême de Clovis, d'après ce témoignage de Grégoire de Tours: dans l'église de St Rémy de Reims, la musique exécutée devant le Roi lui causa tant d'admiration, que dans un traité de paix qu'il fit avec Théodore Roi des Ostrogoths, figurait un article qui obligeait ce prince à envoyer un bon joueur de guitare avec un corps de musique d'Italie.

Au VIIIe Siècle les Arabes introduisirent avec leur brillante civilisation, la guitare en Europe, par Cordoue (la Cité la plus éclairée de l'ancien monde).

Au moyen âge, la guitare s'appelait en France "Guiterne". Elle supplante tous les instruments à cordes et à manche: le luth, la théorbe, la sixte, la mandore, etc.

A la Renaissance, la guitare est devenue un instrument populaire. Ronsard, le chef de la Pléïade, voulant exprimer la résolution extrême prise par un amoureux transi à cause des rigueurs de sa Belle, lui fait jeter ce cri désespéré: "Je n'irai plus à ton huis sonner de ma guiterne".

De la rue, où elle se fait complice de jeunes clercs férus d'amour, elle conquiert au XVIIe Siècle la Cour brillante du Roi Soleil. Le grand Roi a pour maître de guitare Robert de Visée. Toutes les Dames de la Cour veulent en jouer, et Hamilton, ce conteur exquis, qui médit comme personne, mais dont la raillerie est si fine, l'ironie si légère, de noter dans les "Mémoires de Gramont": "Toute la guitarerie de la Cour se mit à apprendre cette sarabande et Dieu sait la râclerie universelle que c'était".

Les filles de Louis XV ont pour maître de guitare Beaumarchais.....

Mais la Société raffinée de la fin du XVIIIe Siècle n'allait pas tarder à être emportée par la tourmente révolutionnaire: la guitare se tut pendant cette période terrible, telle une cigale au fort de l'orage. Quand le 1er Consul, vêtu de gloire neuve, eut restauré l'ordre dans le pays, la guitare reprend sa faveur auprès de beaucoup de dames de la haute Société qui la préfèrent à la harpe, alors dans tout son éclat.

Paganini s'éprend de la guitare, mais il n'a pas le temps, semble-t-il d'en tirer un grand parti, si l'on en juge d'après quelques petites pièces qu'il appelle "Sonates", pour violon et guitare qu'il a laissées.

Berlioz n'a joué que de la guitare, pas du tout du piano et un peu de la flûte. C'est sur la guitare qu'il a su puiser ces œuvres scéniques et ces inspirations sublimes d'une facture si originale, qui font de lui un des plus grands maîtres de l'école française. Ces deux génies ont donc aimé la guitare, c'est par le timbre surtout qu'elle les passionna et par la volupté peut-être de l'émission des sons produits par les doigts en contact direct avec les cordes, et la faculté de lier ces sons, c'est là le charme de la guitare, son pouvoir de séduction dans l'intimité.

Gounod aimait beaucoup la guitare. Il a même écrit une petite pièce "Passacaille" pour cet instrument en collaboration avec J. Bosch. Chaque fois que St Saëns rencontrait dans un salon un guitariste, il le prenait à part et lui demandait de lui faire quelques suites d'accords. Massenet disait que la guitare était le plus complet des instruments à cordes. Debussy a dit un jour qu'elle était le plus beau des instruments, mais très difficile à jouer. Naturellement il ne faudrait pas prendre ces témoignages qui ne sont basés que sur des impressions fugitives, au pied de la lettre et je me permettrai de revenir sur la question. Les musiciens modernes apprécient tous la guitare et personnellement j'ai pu recueillir pour mon art, des encouragements précieux auprès des maîtres qui sont la gloire et l'espoir de l'école française moderne.

21,595 H.

BIBLIOTHECA REGIA HAFNIENSIS

ÉVOLUTION

Après Carulli qui connut les beaux jours du romantisme, Sor, Coste, Aguado les plus fameux des guitaristes, qui vivaient il y a trois quarts de siècle, ont demandé à la guitare le minimum d'harmonie, et sont muets sur ses ressources polyphoniques. Les artistes modernes, leurs adeptes, produisent, souvent avec une belle virtuosité et une sonorité très pure, un effet vraiment séduisant: c'est un art léger et charmant qui vit surtout de la vivacité des dessins mélodiques, mais ses ressources sont forcement limitées.

J'ai l'honneur de soumettre, aux maîtres et amateurs de cet instrument, ce premier recueil de pièces comportant une technique plus complète, capable de réaliser une adaptation plus fidèle et plus étendue du classique, et dont la complexité répondra mieux aux exigences de l'oreille moderne. C'est dans le but de donner une forme concrête à mes conceptions d'une technique nouvelle, que j'ai écrit ces œuvres. Elles sont pour ainsi dire la synthèse de mon art, et remplacent la méthode toujours volumineuse et abstraite et dont on se lasse vite. Les guitaristes y trouveront, condensés dans un petit volume, différents aspects d'un art qui veut évoluer; d'ailleurs tout progrès est tributaire de cette technique parce qu'elle est basée sur la méthode scientifique. L'art en sortira plus robuste, plus developpé; elle ouvre à la guitare des horizons nouveaux.

Je désigne, au cours de cet ouvrage, certains effets de timbres au hazard des morceaux. Mais je tiens à insister sur celui tout à fait prédominant du *portamento* et du *vibrato* sur les 4e et 5e cordes, en imitation d'un petit archet soutenu par un léger accompagnement. Il convient d'ajouter que ces deux cordes sont assez puissantes pour dégager la mélodie à travers une écriture qui, à l'œil, peut paraître confuse, car l'accompagnement, tout en restant neutre comme timbre, doit être suffisamment nourri. Combien de pages du classique, en exploitant avec mesure ce procédé, pourront être heureusement transcrites pour la guitare!

Prenons par exemple l'adagio de la *Pathétique*; au lieu d'attaquer dans le médium le motif du début, pour le répéter tout de suite après, à la même octave avec l'accompagnement réduit de moitié comme font certains artistes, respectons le texte en le jouant à la basse avec les harmonies convenables, mais neutres, c'est-à-dire effacées. A la reprise, passons au médium, mais renforçons l'accompagnement qui sera fait par les basses et en doubles notes cette fois; la suite à l'avenant, en respectant jusqu'au bout le texte.

Dans la *Rêverie* de Schumann en Ré, renforcez le chant par la 4e corde; vous pourrez ainsi tenir les deux temps du ré, ce qui serait impossible avec la chanterelle seule, votre 4e corde en cessant de doubler le chant bientôt après s'en détachera pour suivre un dessin qui semble être écrit pour elle, puis, dans la modulation en sol et en si mineur, le chant sera fait par cette même 4e corde. Ne pas hésiter pour conserver le vibrato et l'homogénéité de son, à monter jusqu'à la 17e case. Je pourrais multiplier les exemples similaires. Je conclurai en ajoutant que vous pourrez faire plaisir et briller par la vivacité de votre jeu et la pureté de votre timbre, mais vous ne pourrez aller jusqu'à l'émotion que par le vibrato.

Pour le chant à l'aigu il est utile de ne pas oublier que, dans les mouvements lents, les chanterelles ne pouvant tenir le son; il faut avoir recours à des harmonies assez nourries et variées pour faire accepter à l'oreille une mélodie écrite en adagio ou en andante; mais cela n'est pas toujours possible car il faut tenir compte du caractère et du style du thême. Ainsi les deux chants corses ne sont pas aussi heureux à l'aigu qu'à la basse; mais on accepte le moderato de la Sonate à cause des doubles croches et des modulations. D'ailleurs ce moderato qui revient, en rappel à la basse, me donne l'occasion de montrer un mode d'accompagnement qui ne se fond pas avec le chant, mais qui constitue toute une partie indépendante, et l'on a l'impression de deux instruments distincts.

Supprimez le contrepoint du Menuet pour le remplacer par un simple accompagnement, vous ne le reconnaîtrez plus. Donc son emploi, très praticable à la guitare, doit être recherché.

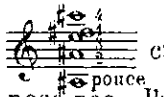
Dans l'allegretto de la Sonate, l'aigu n'accuse t'il pas une telle velléité d'indépendance que l'on croirait entendre deux chants distincts? Dans tout le dialogue qui suit, même souci d'indépendance marqué par des mouvements contraires, etc.

Je citerai parmi les nombreuses pages du classique qui comportent l'emploi de la basse chantante, la marche du Tannhaüser (au rappel du 1er motif).

Dans la *Sérénade* de Don Juan en Ré, les basses sur les 5e et 6e cordes, le chant sur les 4e et 5e bien vibré en imitation de la voix, le petit ricanement en contrepoint à l'aigu (je dirais volontiers au suraigu puisqu'il monte jusqu'à la 20e case) l'antithèse qu'a voulue Mozart est obtenue grâce à l'opposition des timbres. Je dirai aussi que la guitare est le seul instrument qui puisse indiquer l'opposition des parties, à cause de la

variété des timbres. Mais je me hâte d'ajouter que ces différents effets ne portent que dans l'intimité, ou dans des conditions exceptionnellement favorables d'acoustique.

Plus brillantes sont, par exemple les trois ouvertures de Rossini: Guillaume Tell en La mineur, le Barbier de Séville en La et Sémiramis en Ré. Toutes leurs complexités et leurs harmonies seront suffisamment indiquées; dans les deux premières surtout qui sont émaillées de passages en contrepoint on se gardera de trop élaguer, pour ne pas altérer le caractère de ces œuvres symphoniques. Voyez dans le Bolero ces quelques mesures de la deuxième partie présentées sous forme de chant en "imitation". Mais les sons harmoniques (imitant la flûte) simultanément avec les notes naturelles obtenues en jouant avec les ongles et près du chevalet (imitation du clavecin) dans un motif écrit en contrepoint ou en duo comme Fabliau, produisent un effet inattendu allant jusqu'à la surprise. Le trémolo doit être obtenu par la répétition de la note ou des notes de la mélodie à l'aigu, l'annulaire, le médium et l'index faisant un ou plusieurs triolets par chaque croche de l'accompagement. Evitez le "saccadé". Il faut arriver à une indépendance complète entre les trois doigts qui font le trémolo, et le pouce qui fait les harmonies pour réaliser les mouvements contraires, ou présentant quelque complexité, comme dans la "Rêverie".

Je preconise l'emploi du pouce de la main gauche. Je donne cet accord 

cueilli dans le Beethoven; supprimerait-on la basse pour éviter son emploi? La question ne se pose pas. J'aurai prochainement l'occasion en publiant un second recueil de mes œuvres, dont quelques-unes sont d'une écriture facile, de m'étendre plus longuement sur d'autres moyens de technique. En résumé, par cette technique, la guitare peut devenir un art plus complet, complexe et quelque peu polyphonique. Je pourrais ajouter plus puissant aussi par cette technique, et par le perfectionnement de l'instrument même. En effet le grand reproche que Berlioz et d'autres musicographes adressaient à la guitare, la mièvrerie, dont j'ai souffert au cours de ma carrière d'artiste, est près de s'évanouir. Depuis Berlioz, quelques luthiers espagnols avaient bien réussi un petit nombre d'instruments supérieurs dont la sonorité était vraiment puissante et très pure, mais il était difficile de s'en procurer, et l'art en souffrait. Personnellement, j'ai dû renoncer à me faire entendre en public, et les rares fois que j'ai cédé, j'ai eu à le regretter, mon instrument ne portant pas. Depuis quelques mois seulement je suis en possession d'une guitare de Julian Gomez Ramirez, un luthier parisien qui a trouvé le moyen de donner à ses instruments des qualités de timbre et de puissance qui les rendent comparables, en sortant de l'atelier, aux guitares déjà éprouvées des meilleures marques.

Un autre reproche que l'on adresse un peu à la légère à cet art intime et charmant serait sa difficulté. C'est un paradoxe au même titre que celui qui lui fait symboliser la mononie: comment, en effet, l'instrument qui, tout en réalisant les harmonies les plus subtiles et complexes du classique, peut évoquer (oh, bien faiblement) les principaux timbres de l'orchestre, comment peut-il donner l'idée de monotonie, si ce n'est par la faute de certains guitaristes, dont les moyens sont par trop rudimentaires et qui jouent toujours dans les mêmes tonalités. Quant à la difficulté, je ne crois pas davantage ce reproche justifié, alors qu'il s'agit précisément d'un instrument qui permet, au bout de quelques mois, de se faire plaisir à soi-même. Que les dernières étapes soient pour la guitare très difficiles à franchir, cela est vrai comme pour tous les autres arts. Mais, par la méthode scientifique, combien d'hésitations seront vaincues, et une fois en possession de la technique complète, que restera t'il, sinon à méditer sur ce précepte d'Ingres qui peut s'appliquer à toutes les branches de l'art: "Et quand vous auriez pour cent mille francs de métier achetez-en encore pour deux sous".

Enfin, qu'il me soit permis de dire à certains guitaristes qui affrontent cet art sans souci de dégager le principe qui se rapporte à chaque effet, qu'au lieu de se cristalliser dans l'étude de morceaux au-dessus de leurs moyens, celle de l'harmonie pratique s'impose à eux surtout, impérieuse et triomphante. D'ailleurs, la guitare se prête admirablement à la généralisation des accords et aux modulations, et, au risque d'être taxé d'exagération, j'ajouterai que la pratique par mes élèves de cette branche de l'art m'a permis de faire acquérir à des pianistes et à des violonistes une puissance et une souplesse sur leur instrument, auxquels ils ne s'attendaient certainement pas en jouant de la guitare; et cela en très peu de temps.

En résumé, la diffusion de cet art pourra développer chez tous les musiciens et les chanteurs (on sait que la guitare accompagne admirablement la voix) leurs qualités particulières; et je ne crois pas me tromper en prophétisant les meilleures destinées à cet art si prestigieux, intime et gracieux.

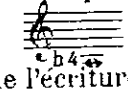
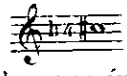
Pour finir, j'adresse mes remerciements à Messieurs Henry Lemoine, les aimables et distingués directeurs de la maison "Lemoine" universellement connue et appréciée, pour l'accueil qu'ils ont bien voulu réserver à mon travail.

Jacques Tessarech
Paris, Fév. 1923

21,595 H.

8. rue Littré
VIe Arrt

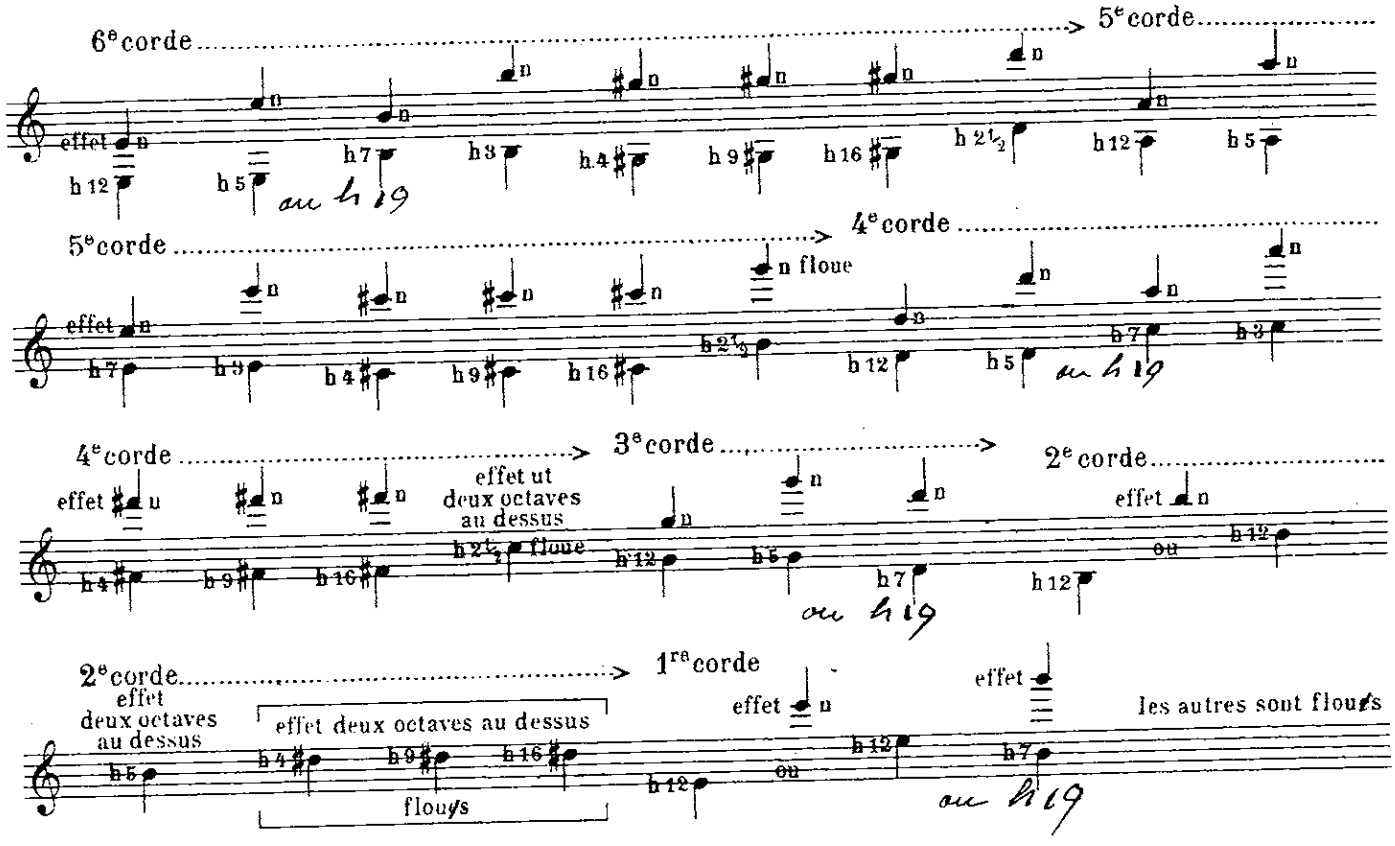
HARMONIQUES ET ABRÉVIATIONS

L'emploi simultané des harmoniques et des notes naturelles m'oblige à recourir à un mode nouveau de désignation de ces sons. Jusqu'ici les guitaristes se sont contentés de désigner, non la note même que l'harmonique doit rendre, mais la note de la corde à vide sur laquelle ce son est produit, avec le numéro de la case que le doigt doit effleurer. Ainsi, pour désigner DO♯ ils écrivent  ce qui fausse l'écriture. Il est plus logique d'écrire  ou selon les commodités de l'écriture, mais je néglige d'indiquer le numéro de la corde pour éviter encore la confusion, ayant toujours la latitude de le faire par le petit rond comme d'habitude. On sait que ces sons (ou ces notes) sont, par rapport aux cordes à vide sur lesquelles ils sont produits: *l'octave* à la 12e case, *deux octaves au dessus* à la 5e case, *la quinte de l'octave au dessus* à la 7e et à la 19e cases, *la tierce majeure de deux octaves au dessus* à la 4e, à la 9e et à la 16e cases, *la quinte de deux octaves au dessus* à la 3e case, *la septième mineure de deux octaves au dessus* à la 2e case et demie, etc, car les autres sont floues.

Rappelons que la musique de guitare s'écrit sur une seule portée et une octave au dessus. Si nous rapprochons de cette particularité, le cas des harmoniques qui sont le plus souvent écrites deux octaves au dessous par rapport aux autres notes de guitare, le musicien qui suivra une audition de Fabliau par exemple, le texte sous les yeux, ne sera plus étonné de constater que l'ordre des parties sera renversé, les harmoniques formeront l'aigu et l'ensemble une octave au dessous.

Rappelons ici que le chiffre dans un rond en regard d'une note ou d'une suite de notes, indique le numéro de la ~~case~~ corde, le **B** qui suit un nombre en chiffres romains, au dessus d'une ou de plusieurs mesures, indique le quantième barré ou case, le **p** indique le pouce.

TABLEAU DES HARMONIQUES



N.B – Les accidents comptent pour toutes les octaves d'une même note dans la mesure.

DOUZE PIÈCES ET TROIS ÉTUDES

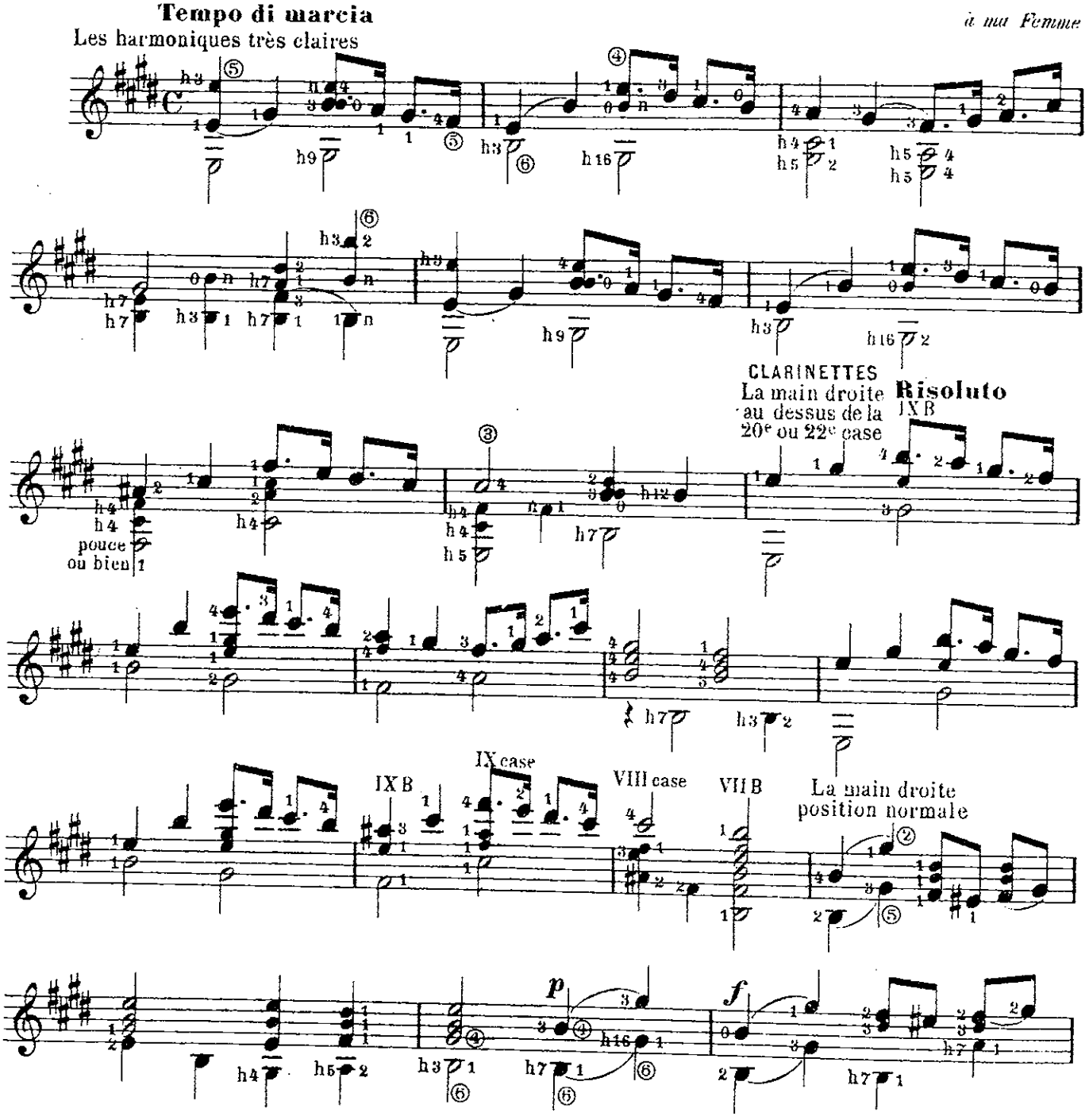
Composées pour la Guitare

par Jacques TESSARECH

FÊTE AU VILLAGE

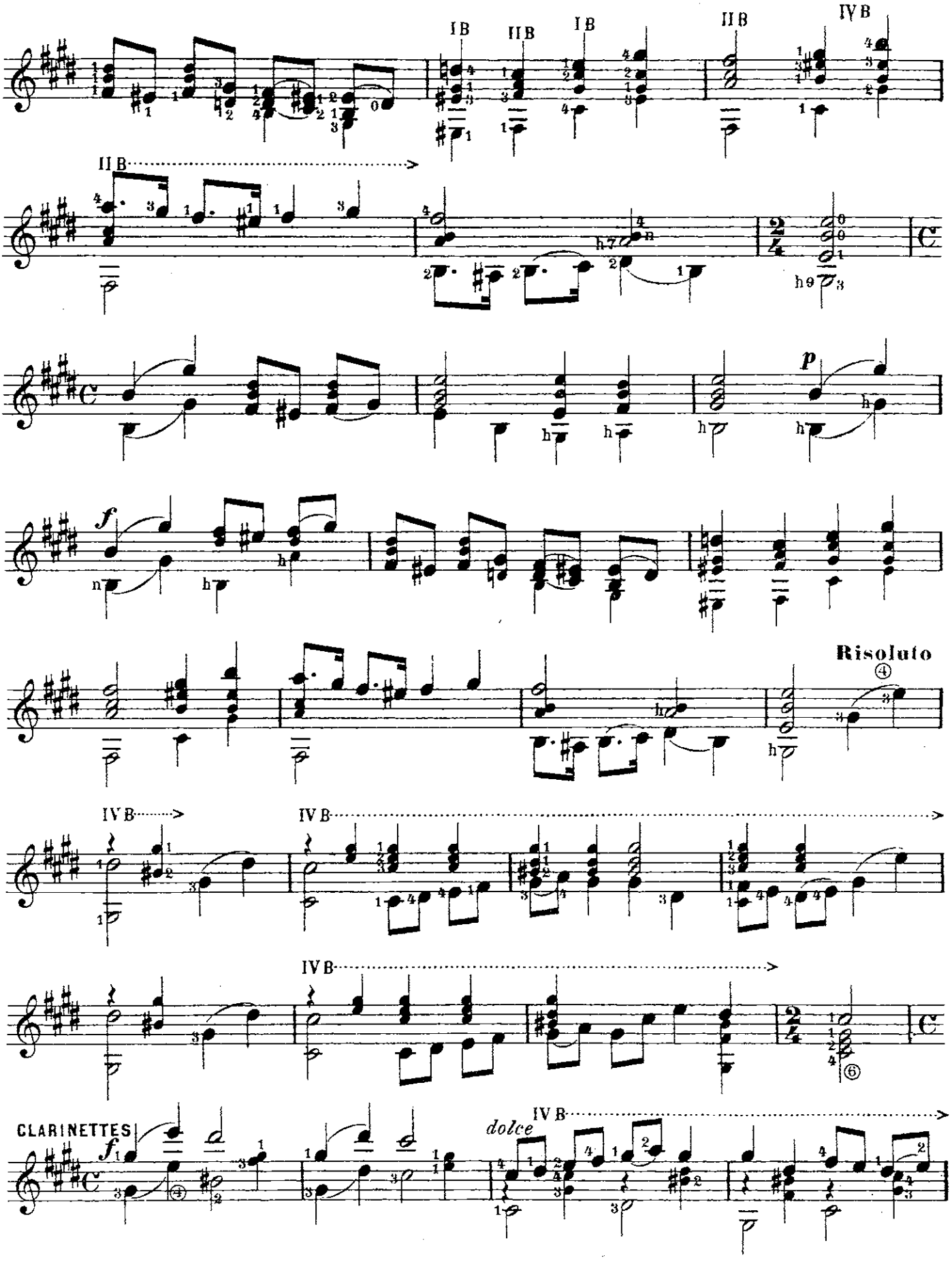
a) CHANT DE FÊTE

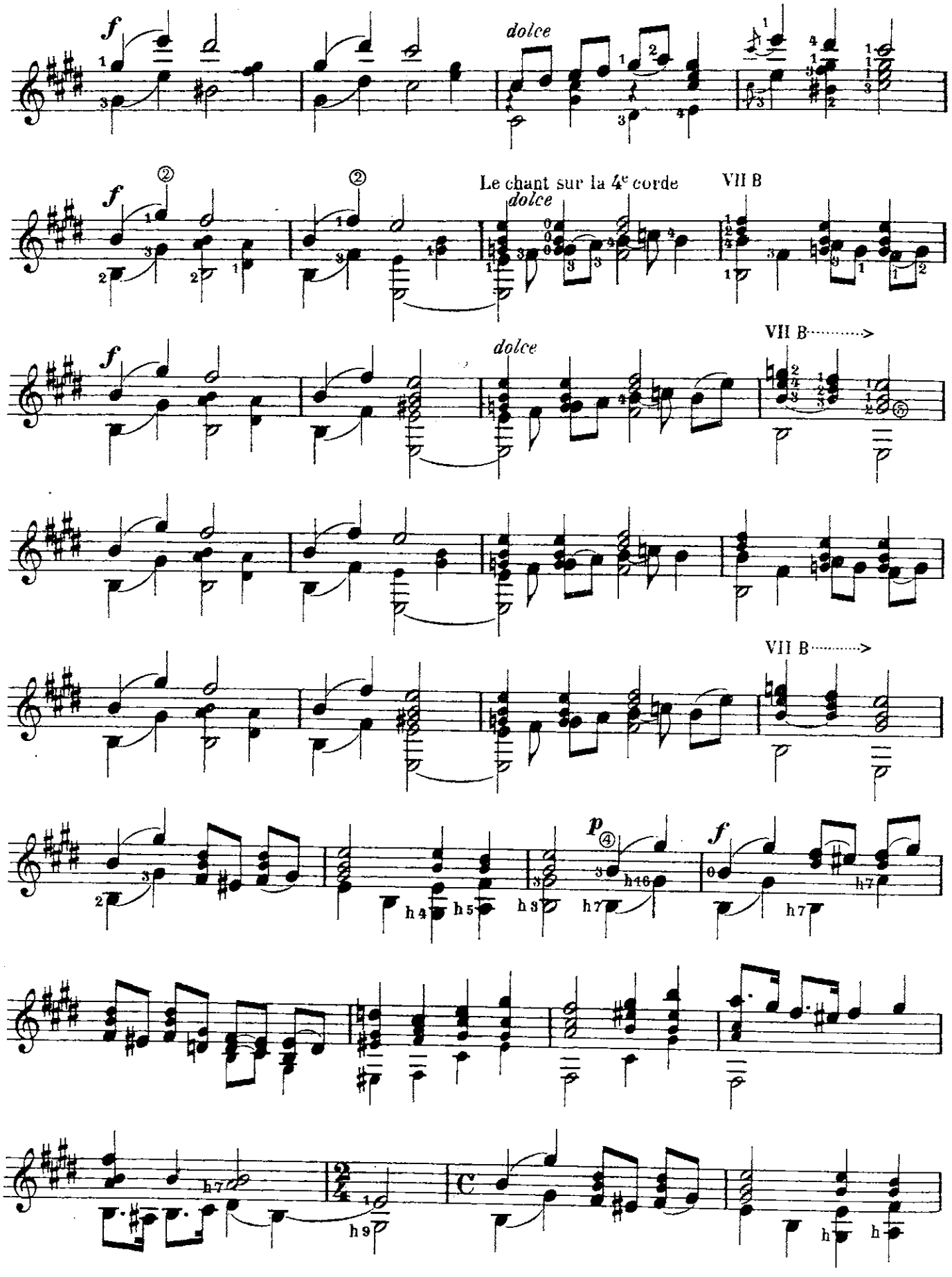
à ma Femme

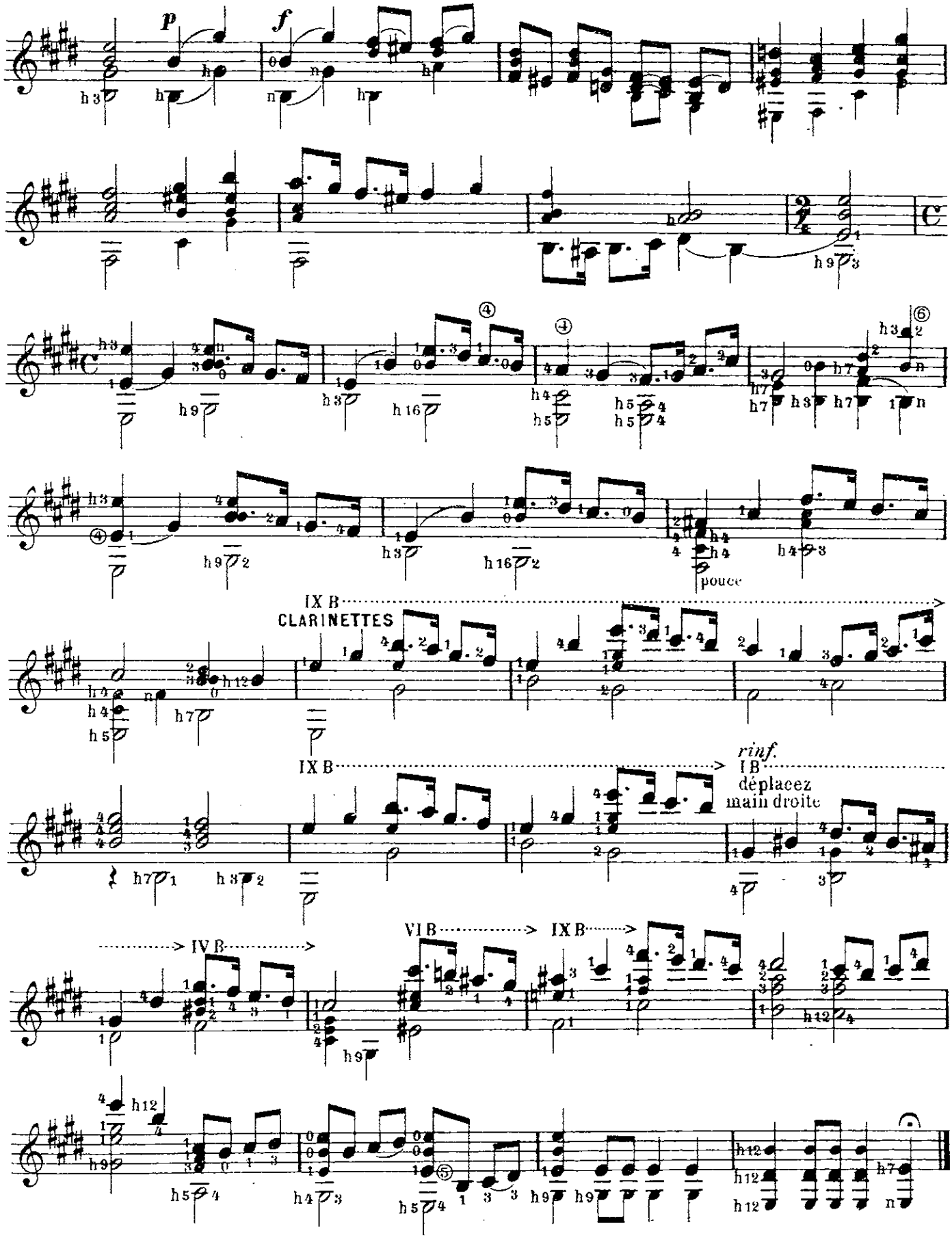


Copyright 1923 by Henry Lemoine & Cie

Tous droits d'exécution, reproduction et arrangements réservés pour tous pays.


IB
IIB
IB
IIB
IVB
IIB
p
f
Risoluto
IVB
IVB
IVB
CLARINETTES
f
dolce
IVB


f
dolce
Le chant sur la 4e corde
VII B
VII B
VII B
p
f

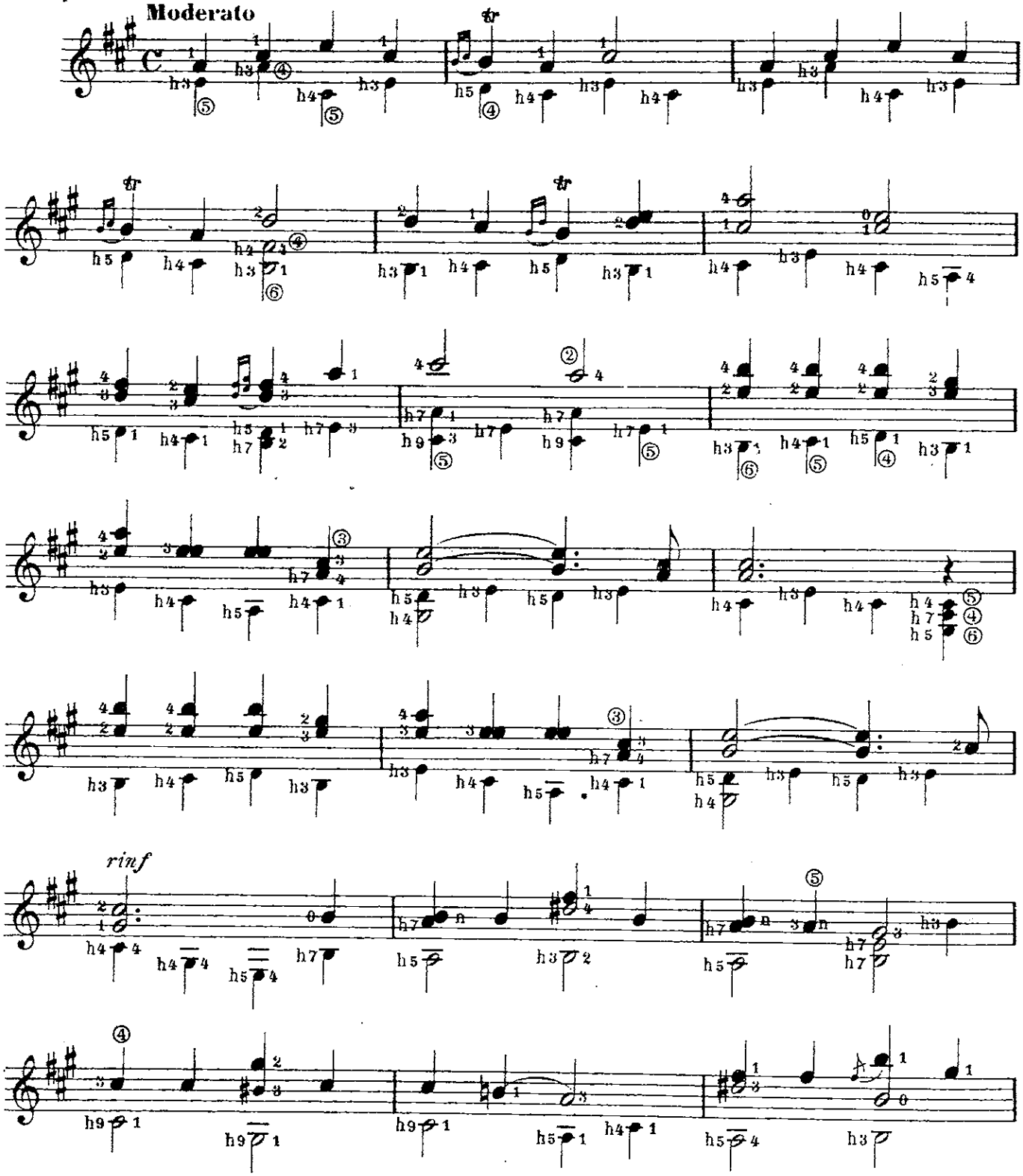

p
f
IX B
CLARINETTES
IX B
rinf.
I B
déplacez
main droite
IV B
VI B
IX B

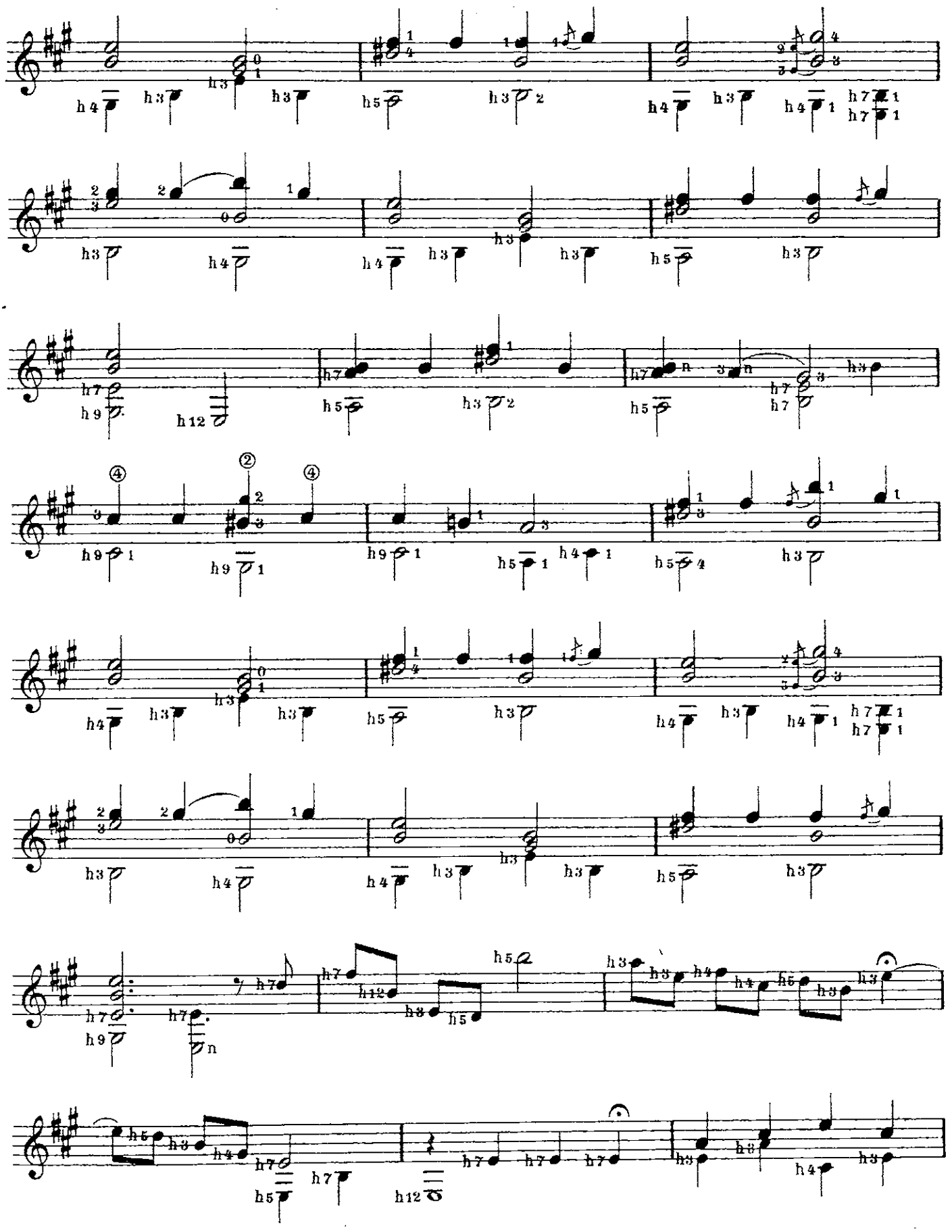
b) FABLIAU

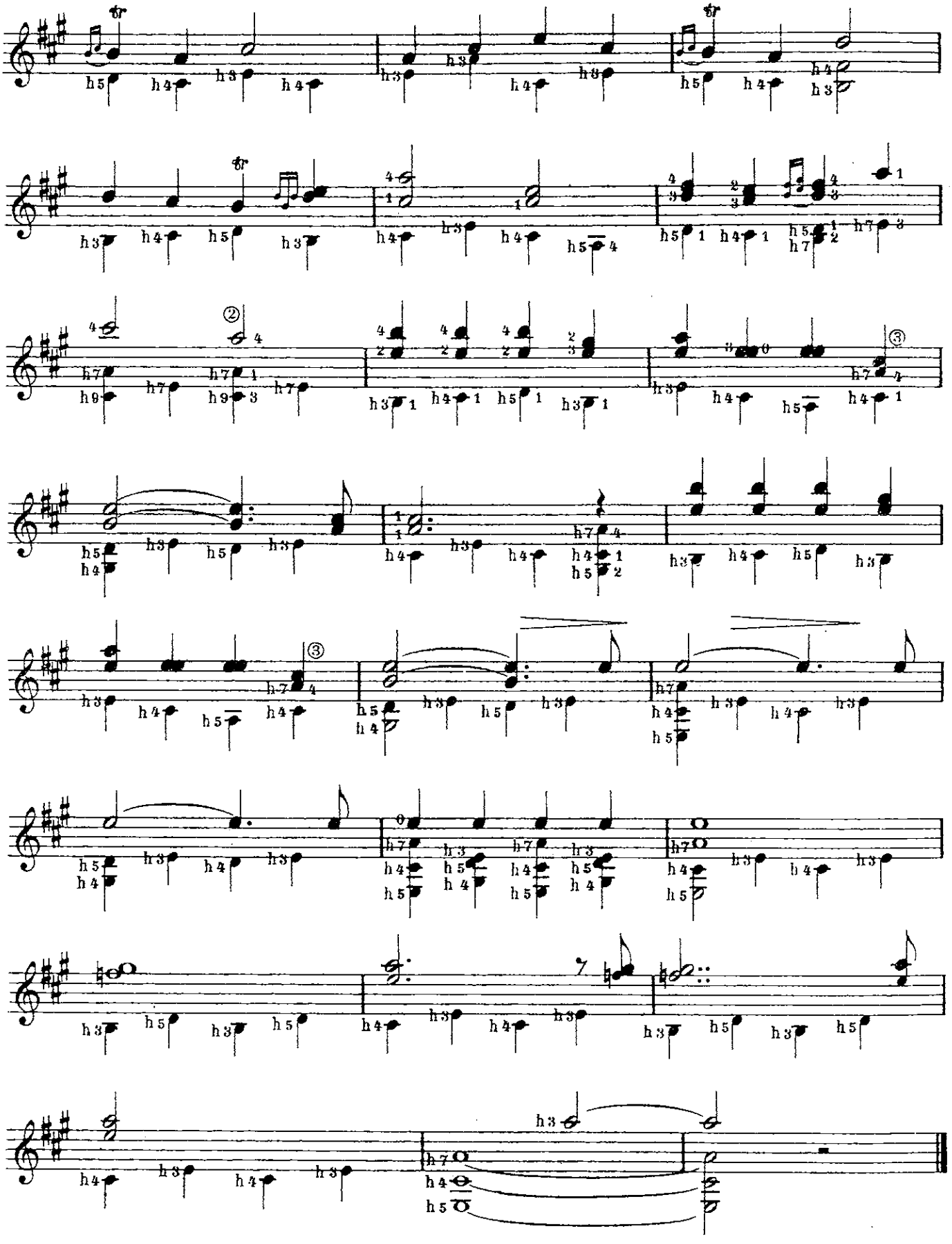
Effet simultané de **FLÛTE** *et* **CLAVECIN**

La main droite près du chevalet pincer avec les ongles imiter le clavecin les harmoniques très pures donnant la flûte

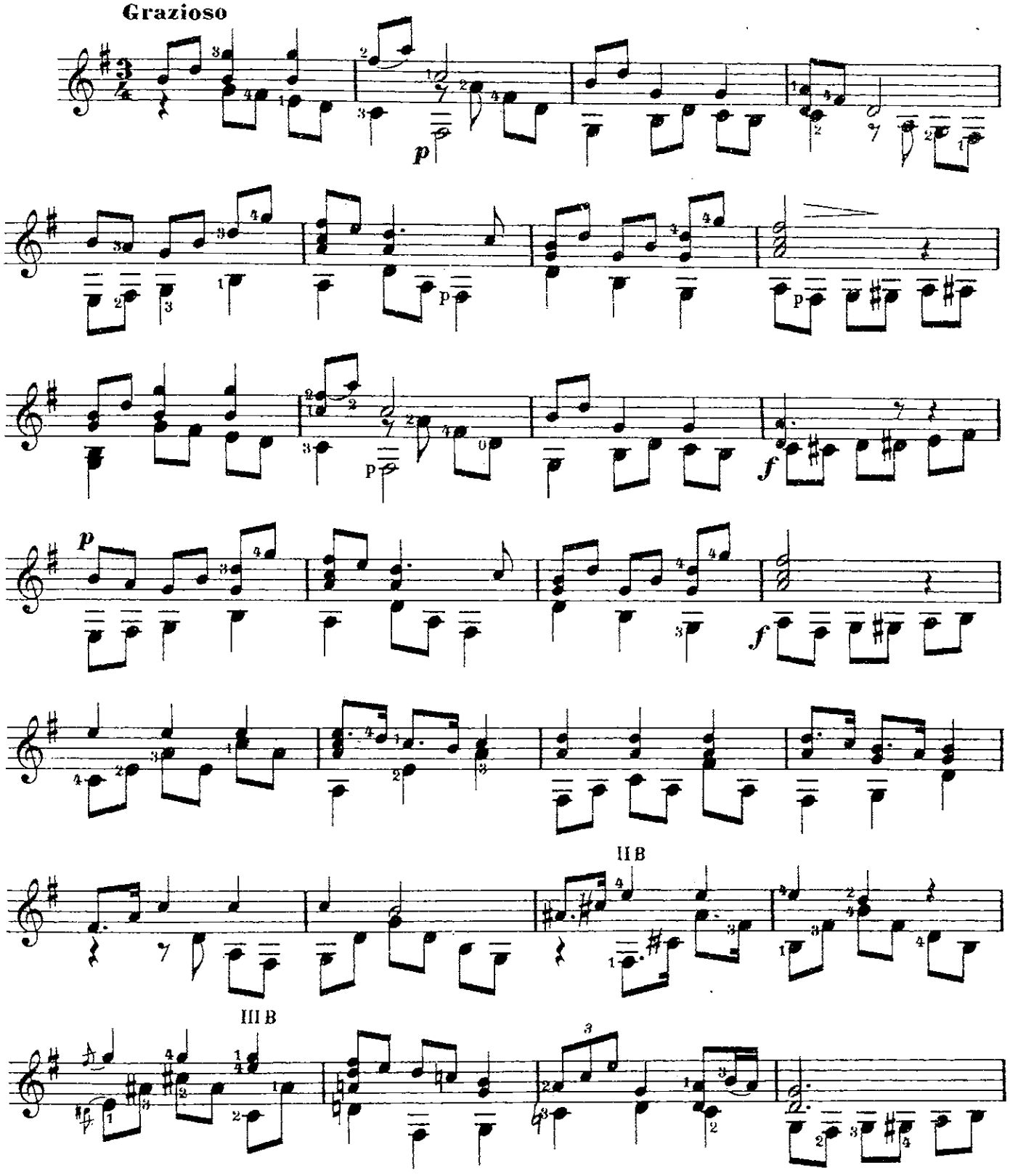
Moderato

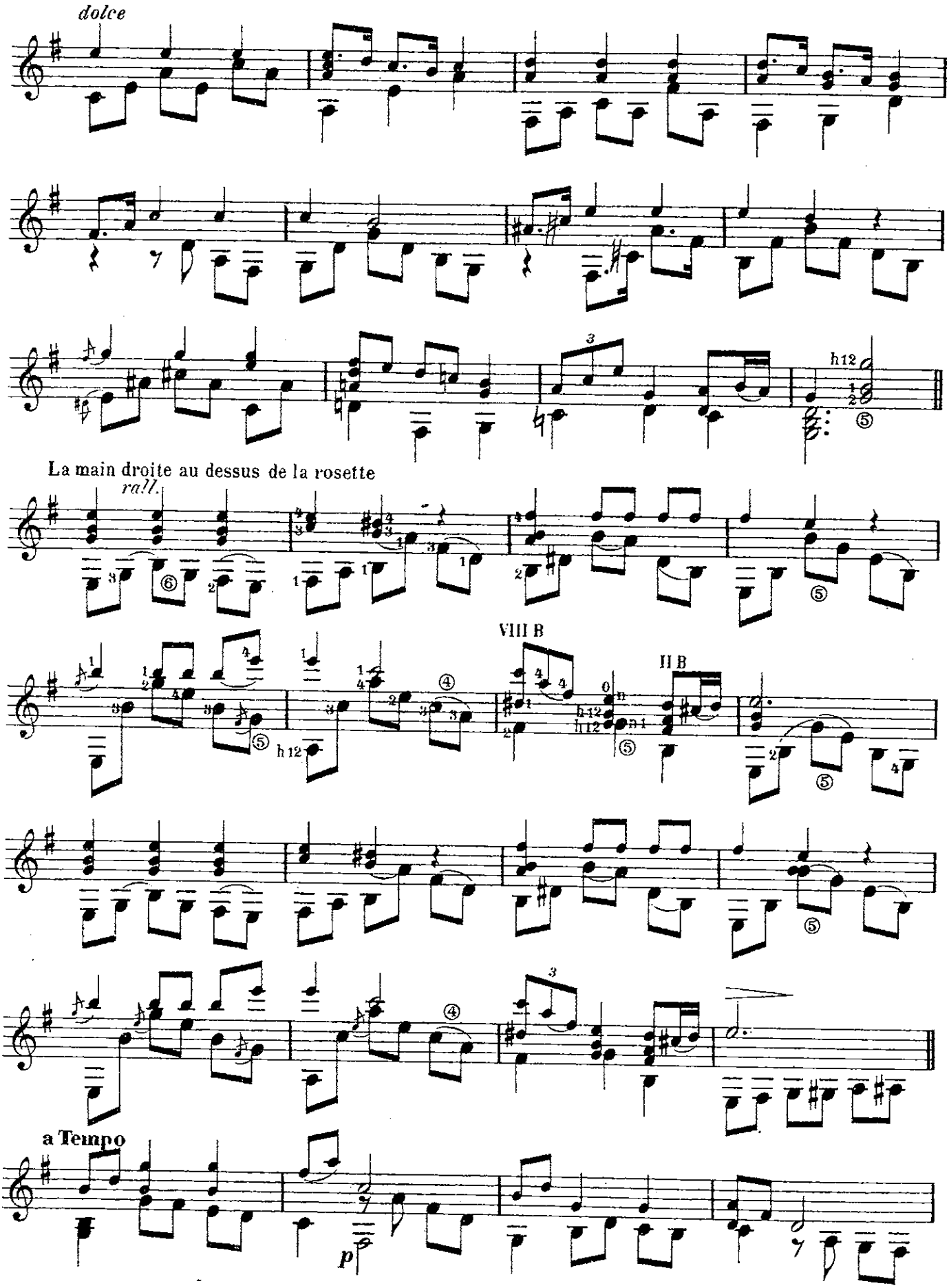


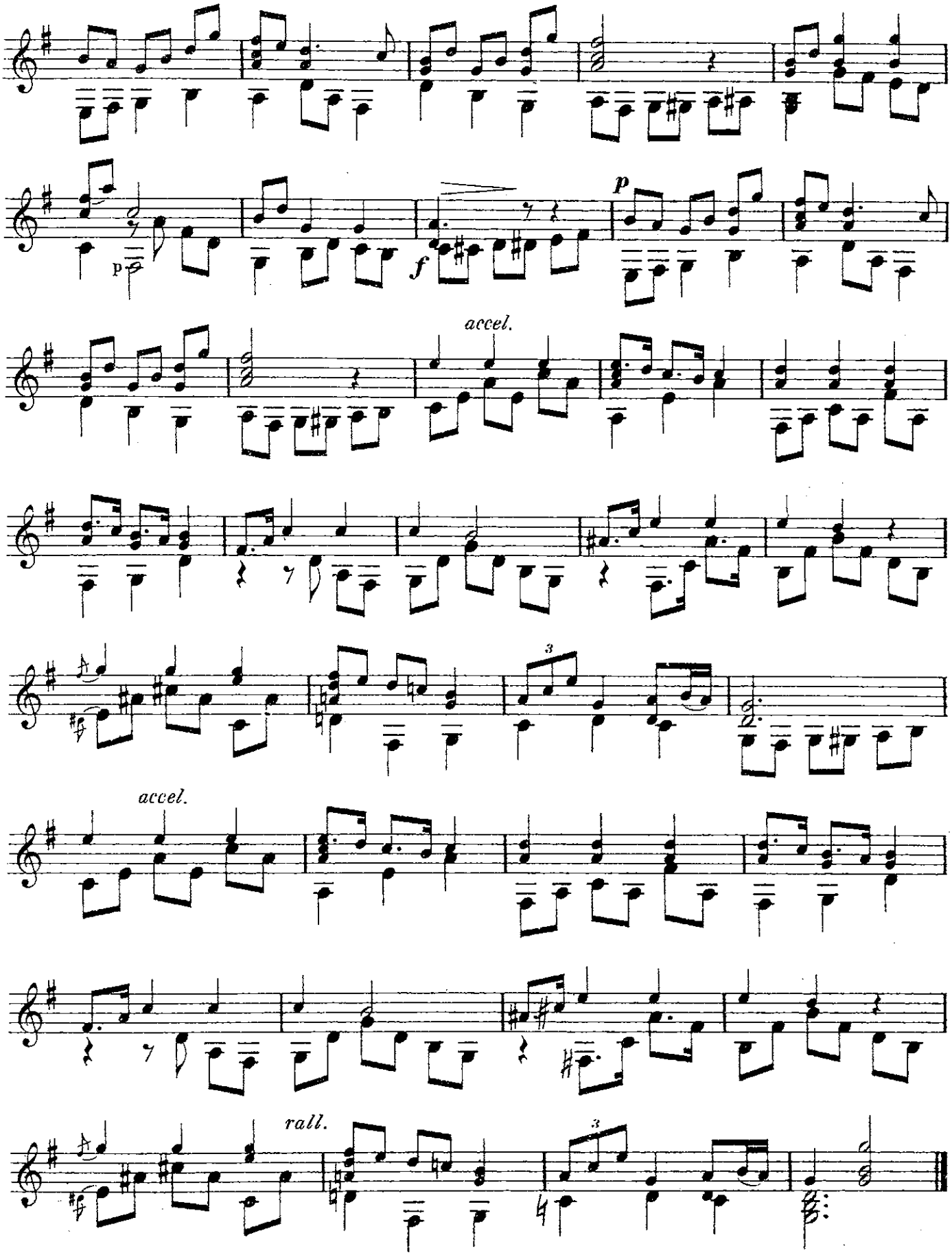




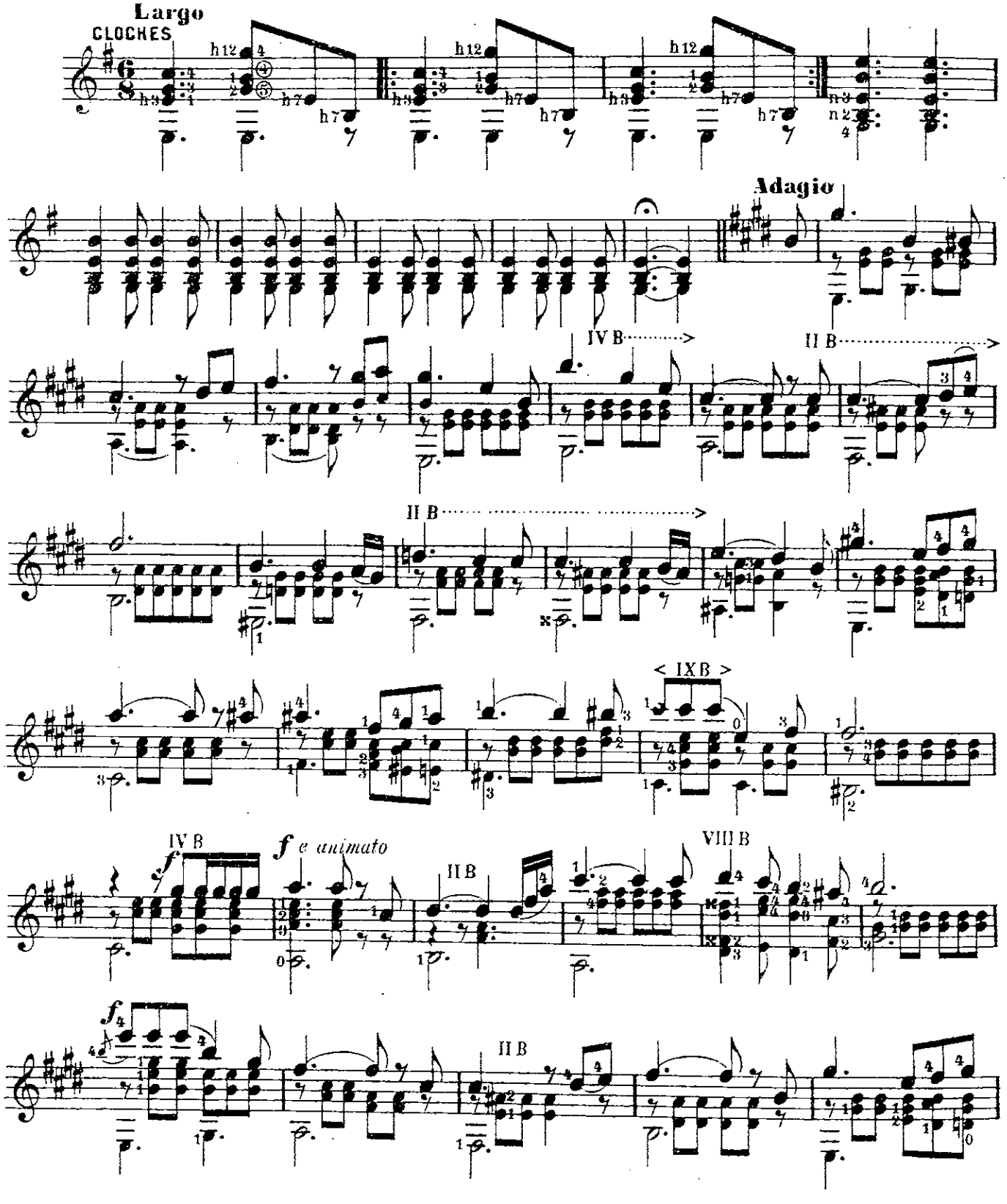
MENUET

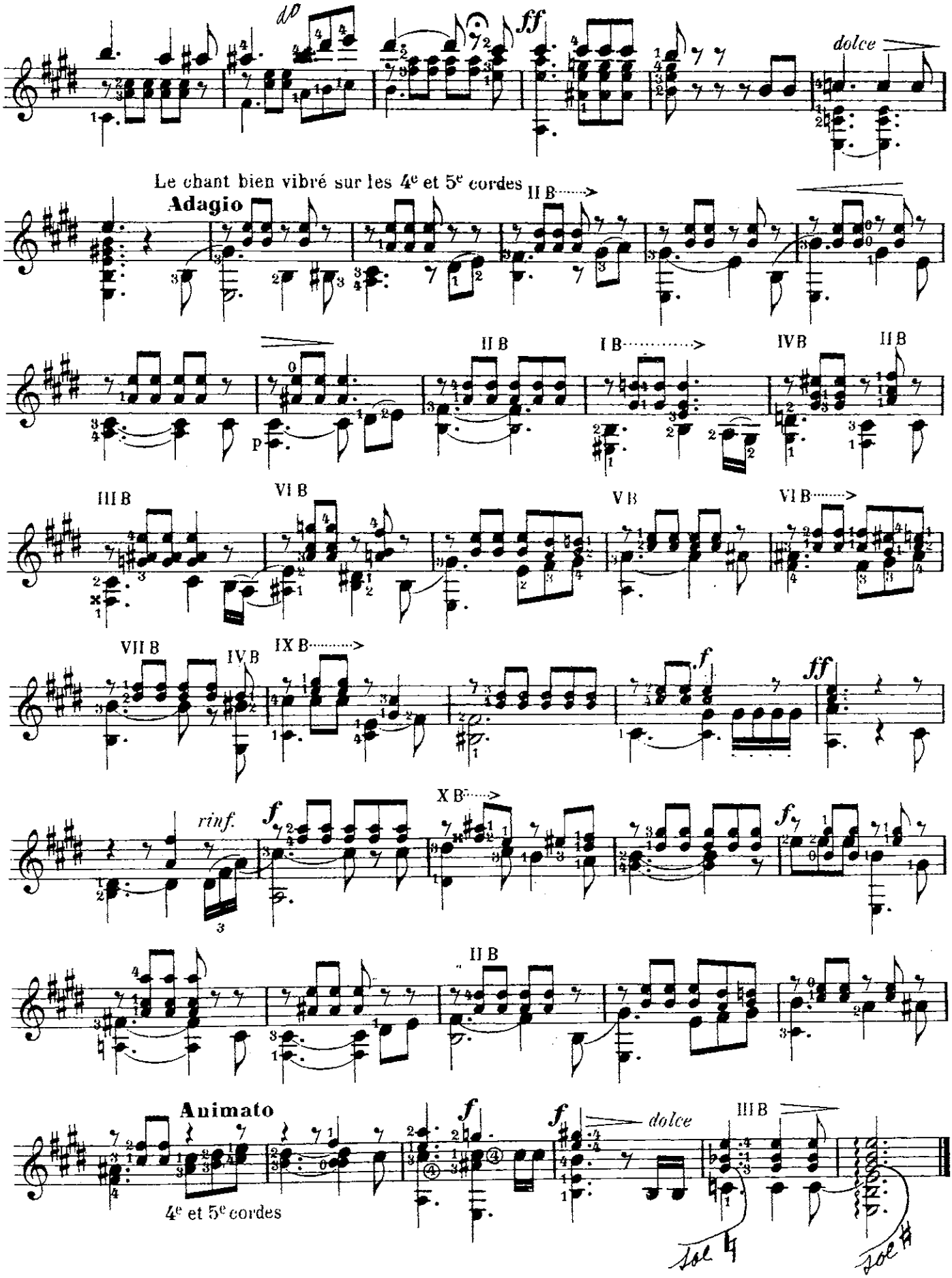



dolce
La main droite au dessus de la rosette
rall.
VIII B
II B
a Tempo
p

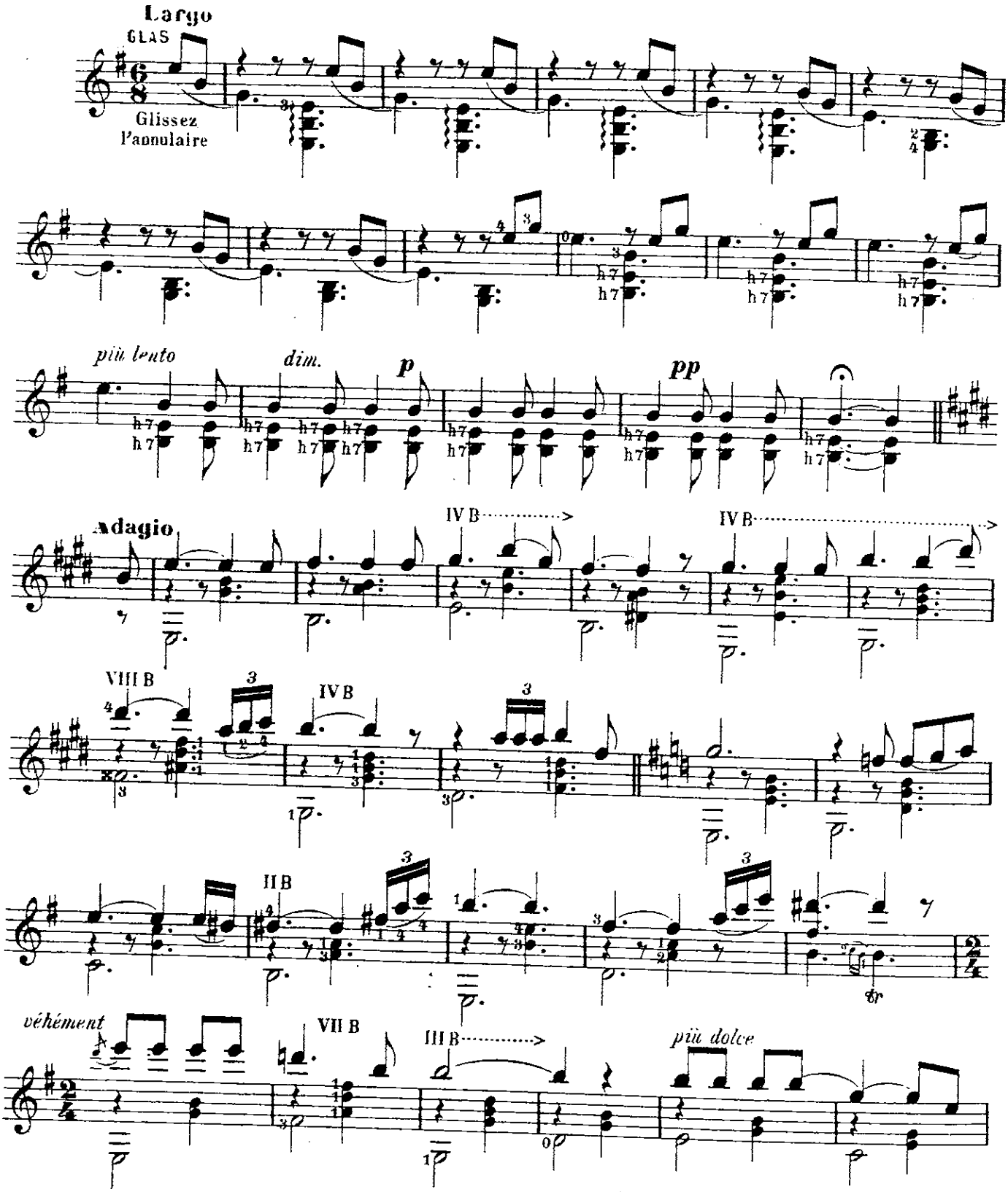

p
f
p
accel.
3
accel.
rall.
3

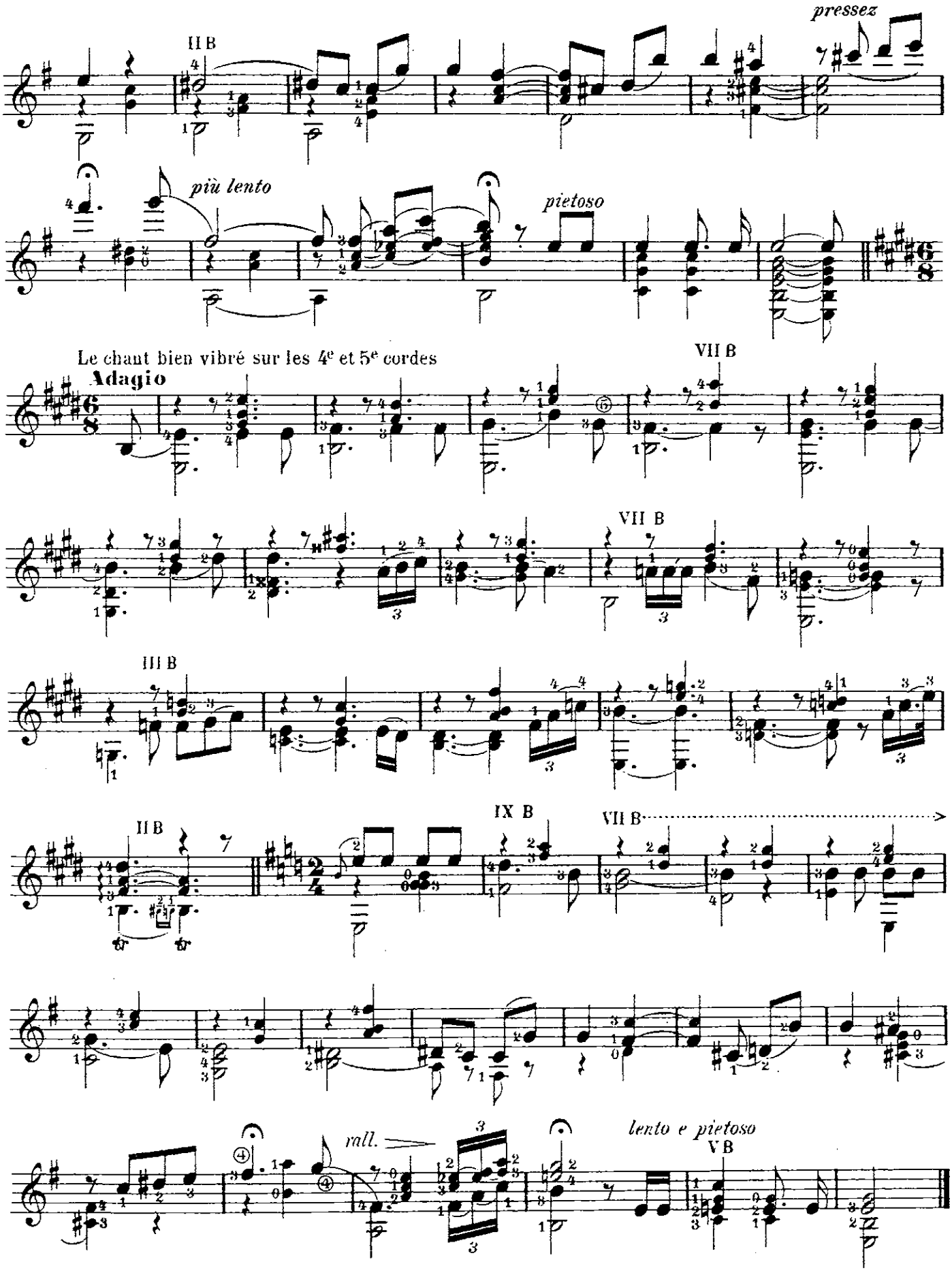
CHANT CORSE I




dolce
Le chant bien vibré sur les 4e et 5e cordes
Adagio
II B
I B
IV B
III B
VI B
V B
VII B
IX B
X B
rinf.
Animato
4e et 5e cordes
dolce
sol ♮
sol ♯

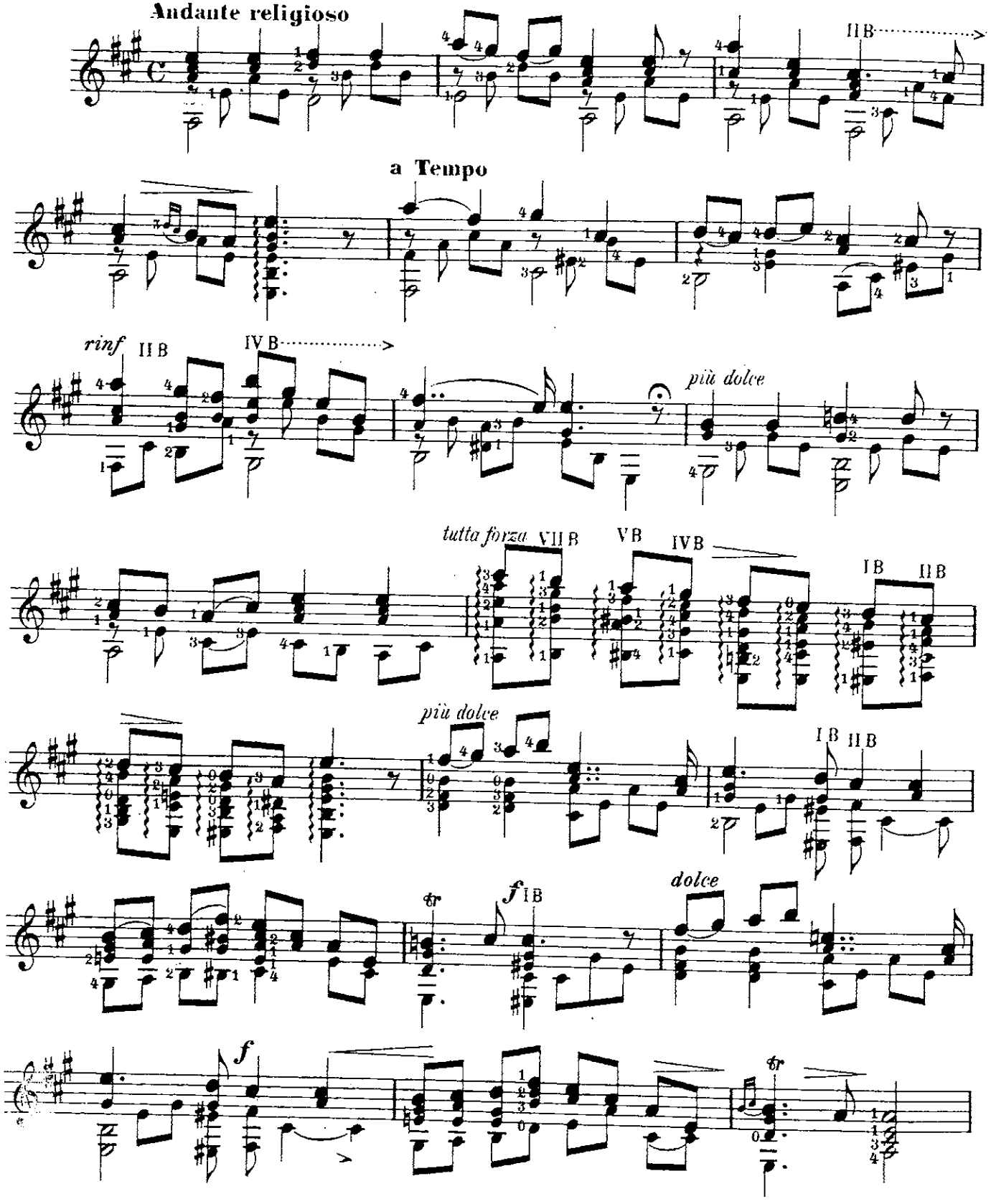
CHANT CORSE II

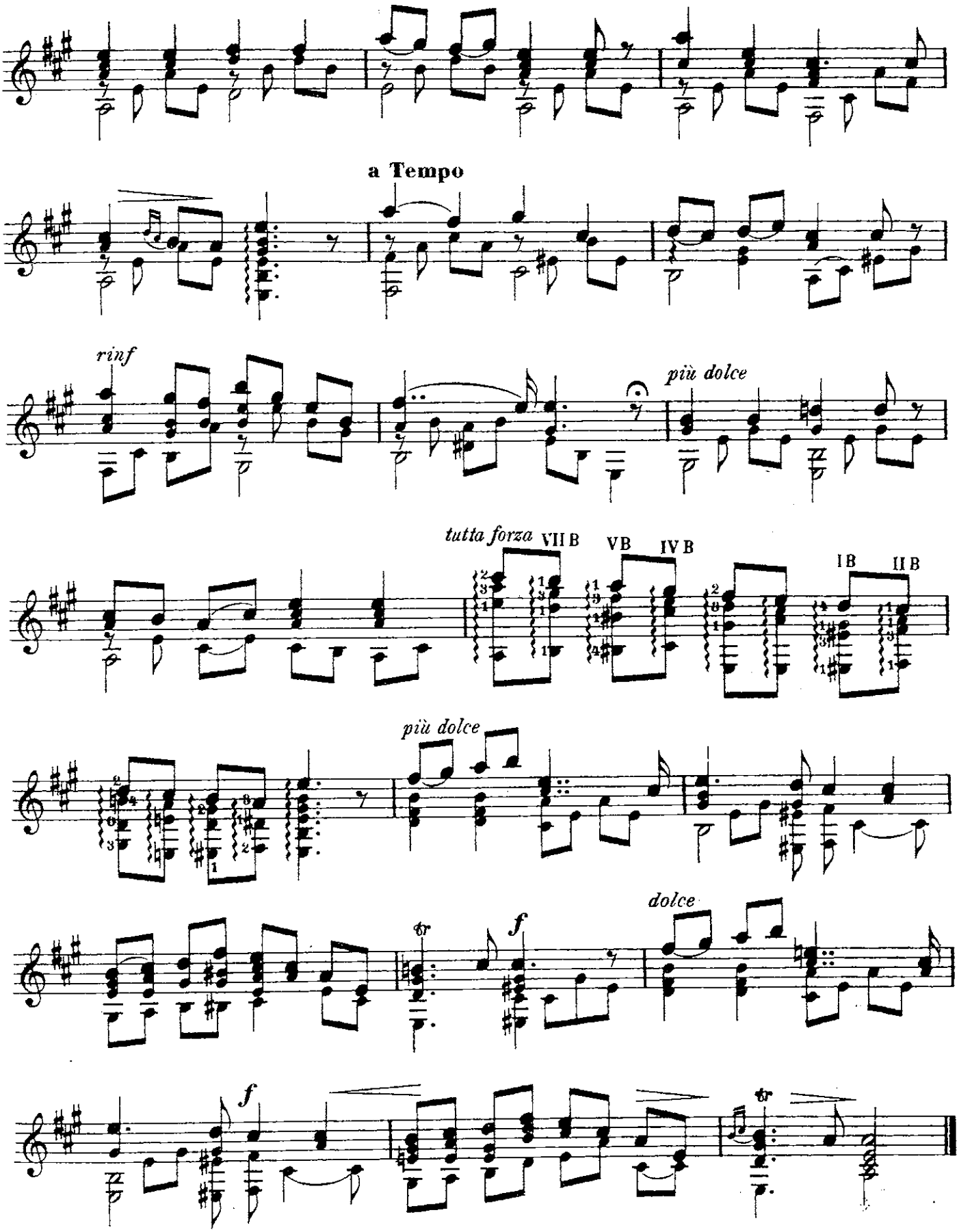



pressez
II B
più lento
pietoso
Le chant bien vibré sur les 4e et 5e cordes
Adagio
VII B
VII B
III B
II B
IX B
VII B
rall.
lento e pietoso
V B

à Madame R. Fraval de Coatparquet

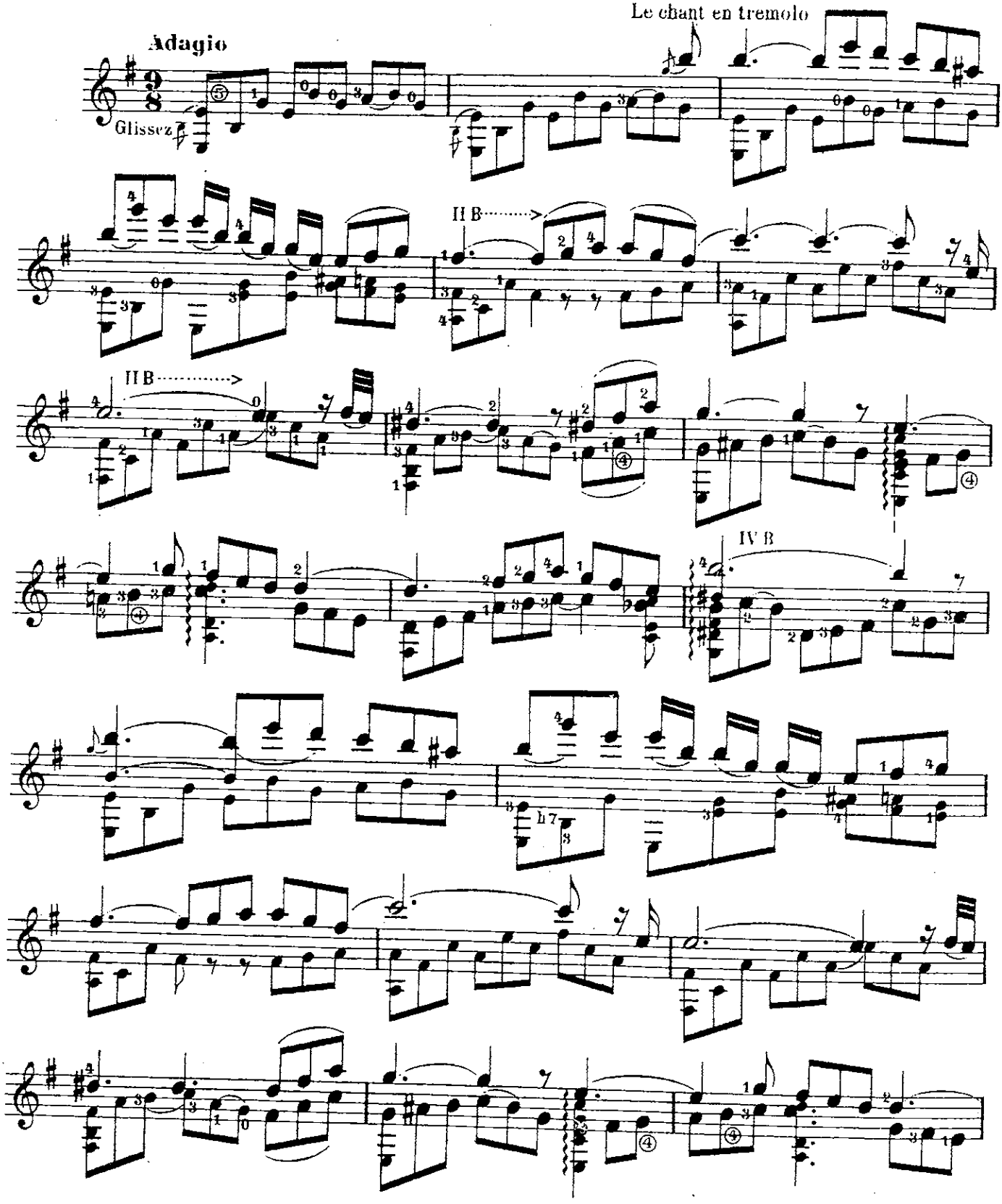
HYMNE CORSE

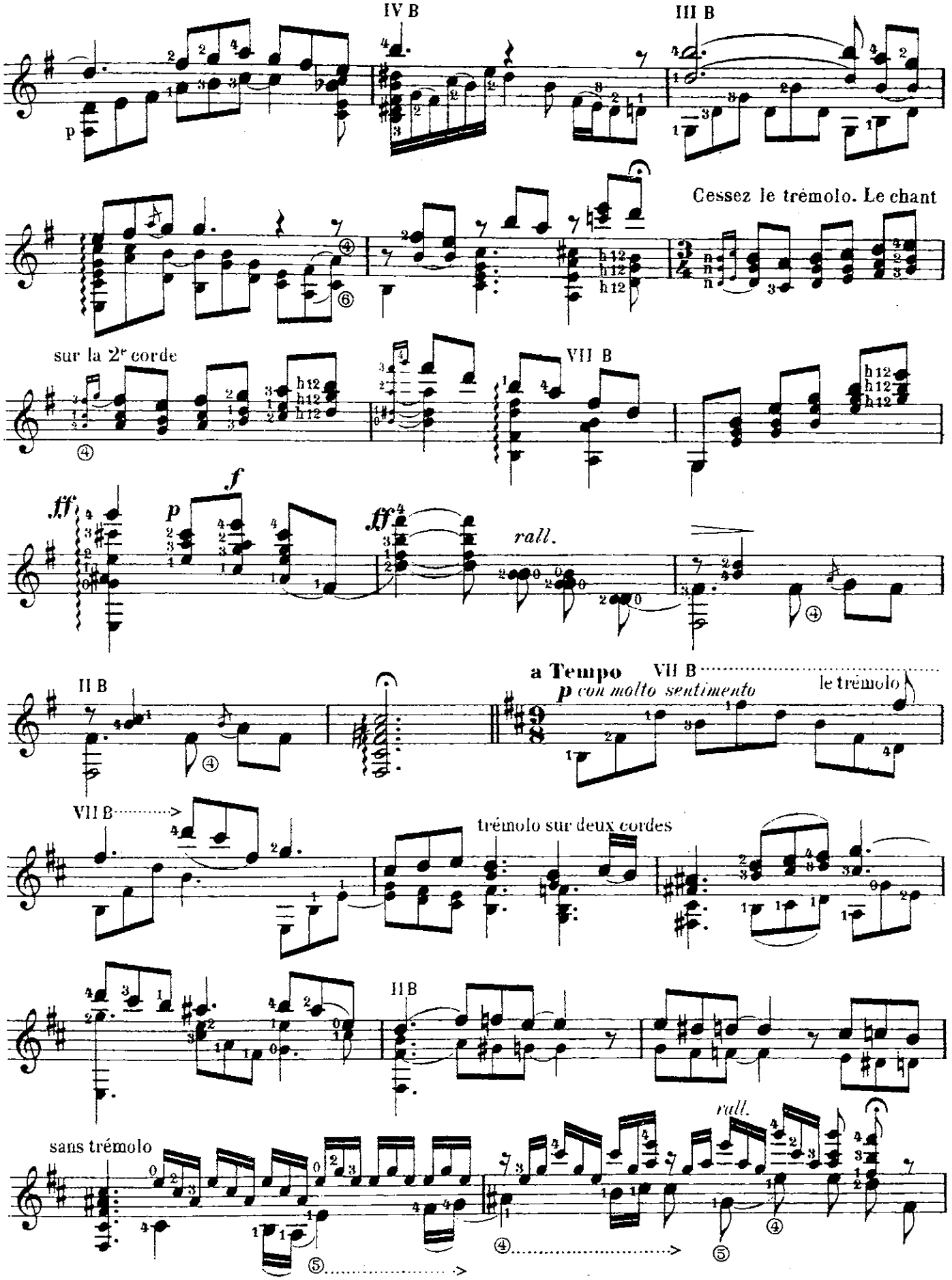


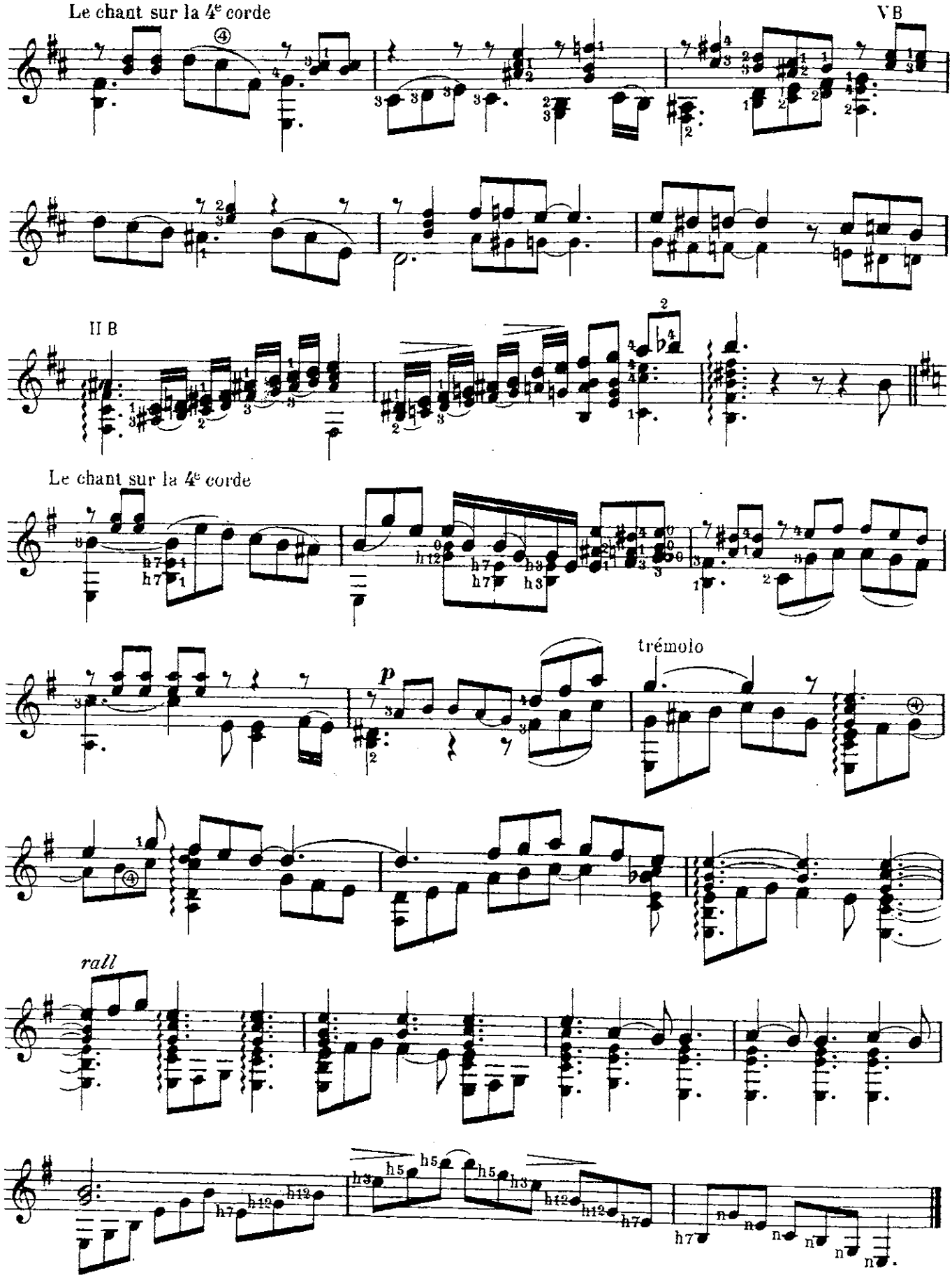

a Tempo
rinf
più dolce
tutta forza
VII B
V B
IV B
I B
II B
più dolce
dolce
f
tr
f
tr

à Madame Charles Lamoureux (Brunet-Lafleur)

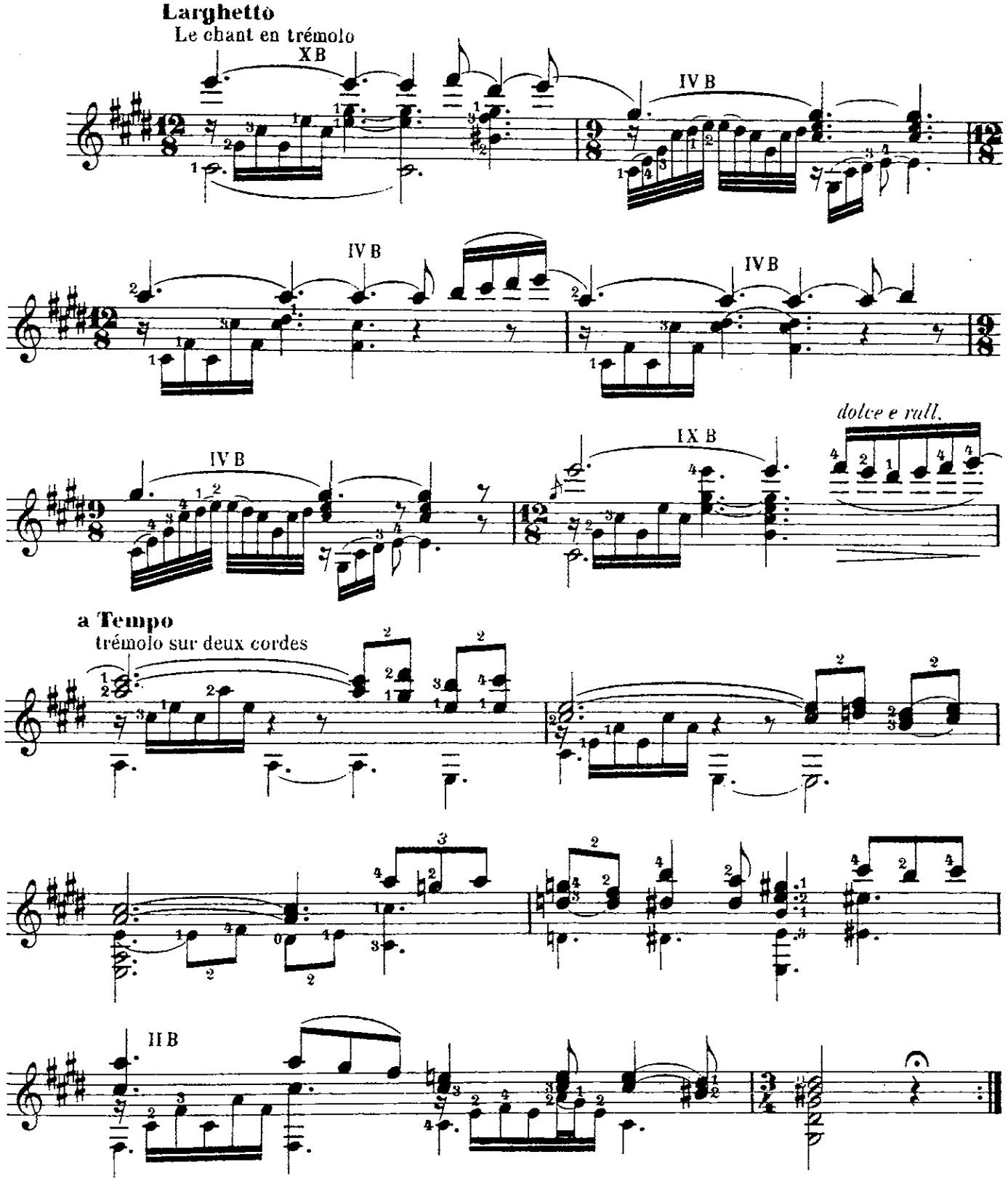
CRÉPUSCULE

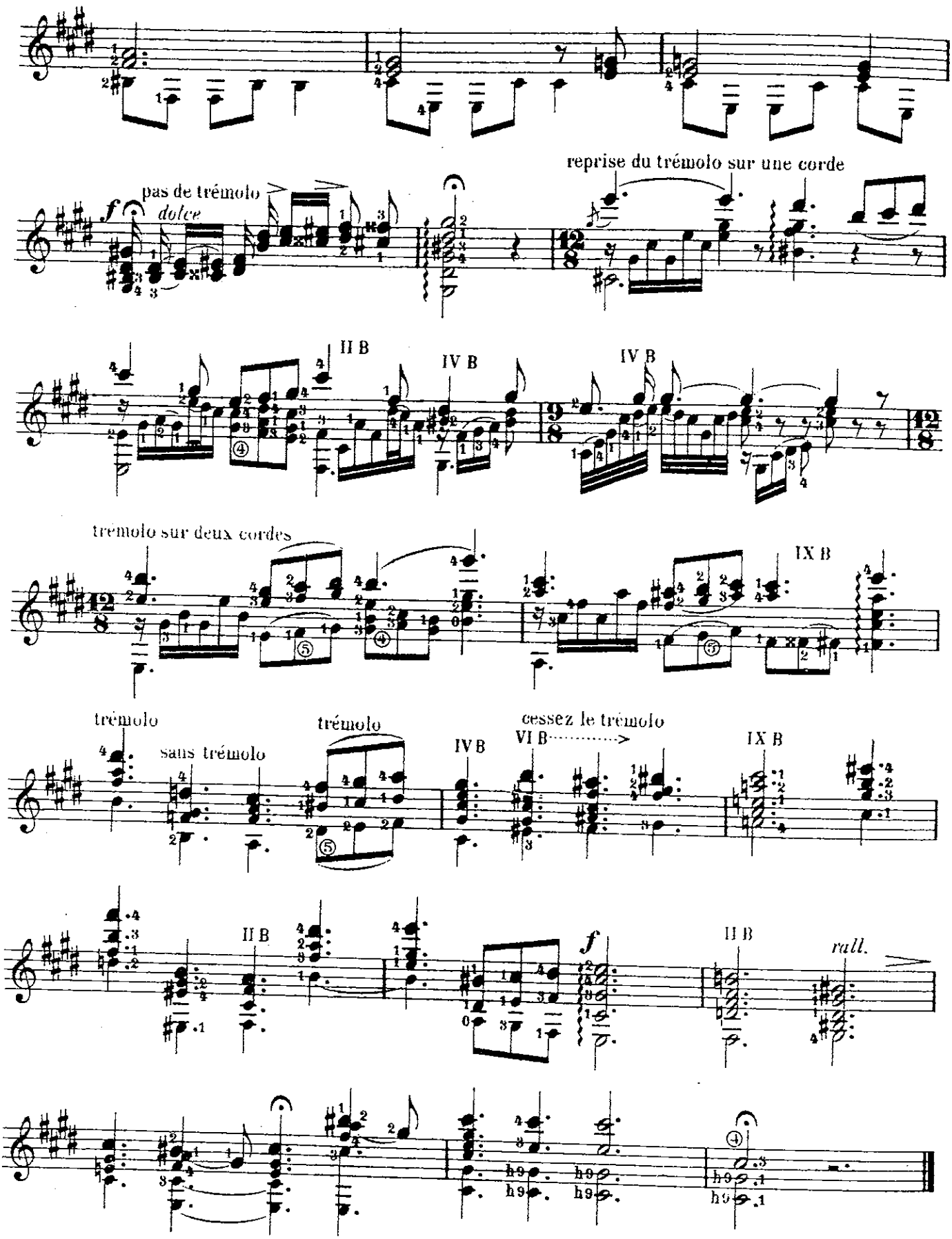



IV B
III B
Cessez le trémolo. Le chant
sur la 2e corde
VII B
ff
p
f
ff
rall.
II B
a Tempo
VII B
p con molto sentimento
le trémolo
VII B
trémolo sur deux cordes
II B
rall.
sans trémolo


Le chant sur la 4e corde
V B
II B
Le chant sur la 4e corde
trémolo
rall

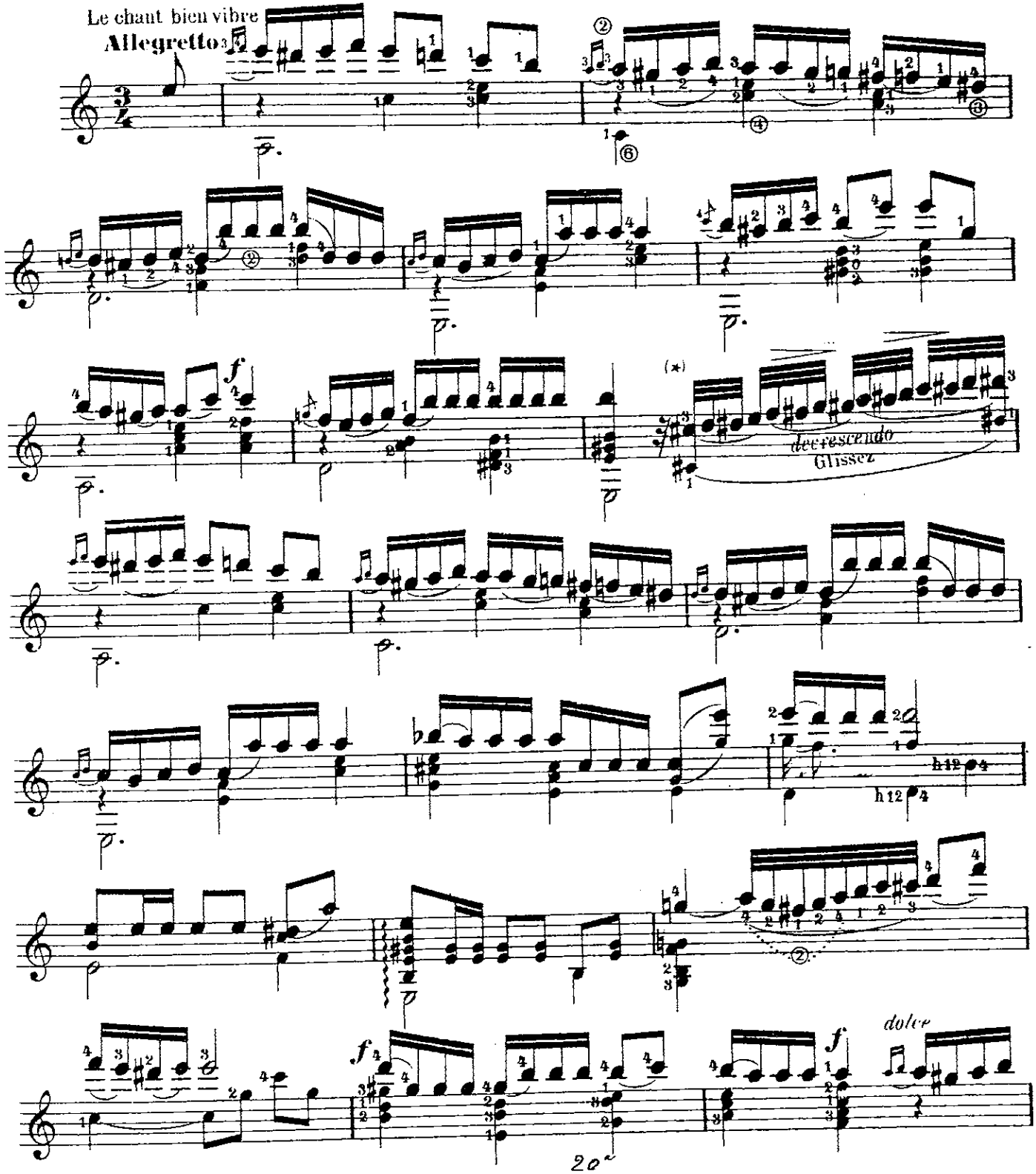
RÊVERIE


Larghetto
Le chant en trémolo
XB
IV B
IV B
IV B
IX B
dolce e rall.
a Tempo
trémolo sur deux cordes
II B


pas de trémolo
dolce
reprise du trémolo sur une corde
II B
IV B
IV B
tremolo sur deux cordes
IX B
trémolo
sans trémolo
trémolo
IV B
VI B
cessez le trémolo
IX B
II B
II B
rall.

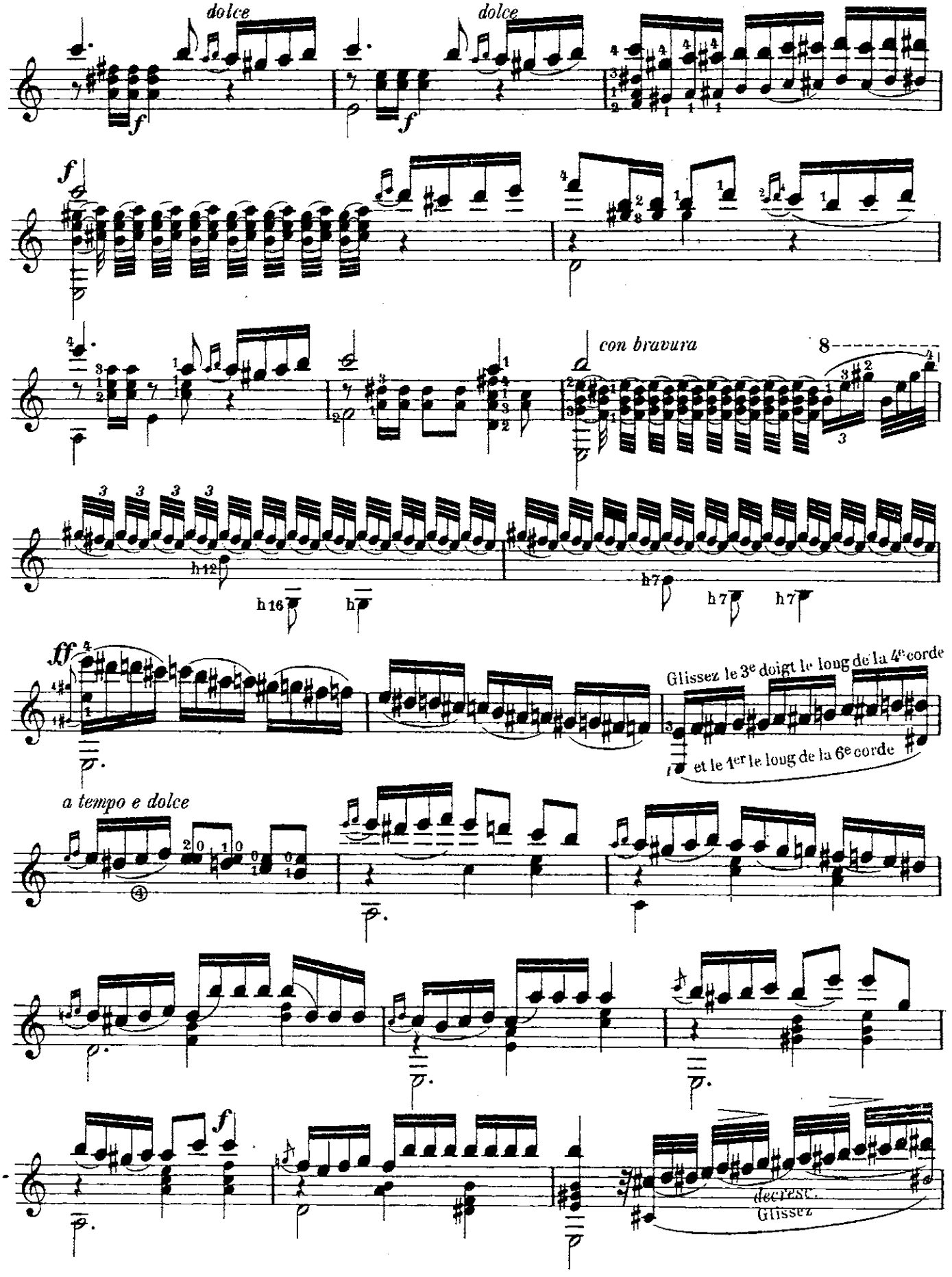
BOLÉRO

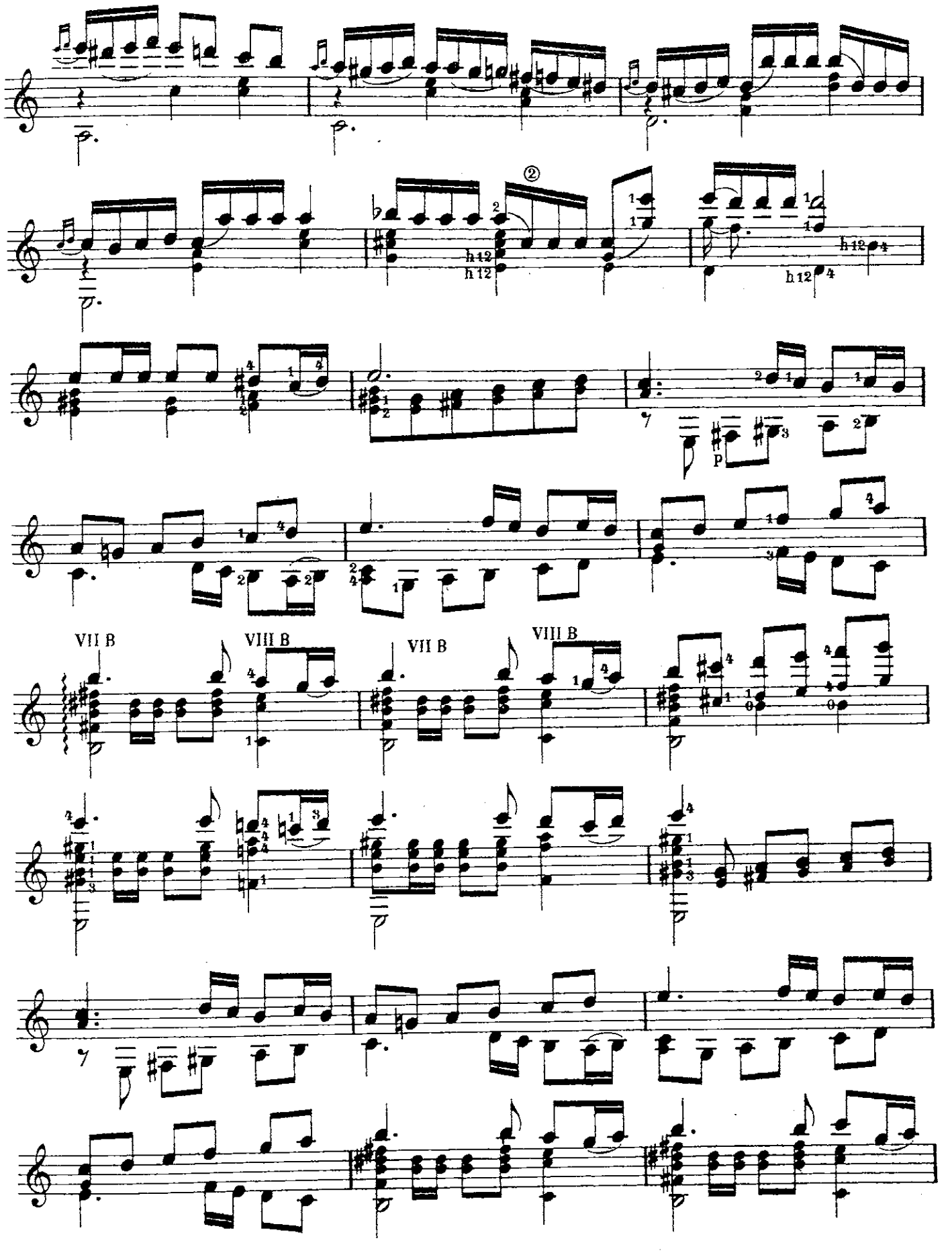
La main droite au dessus de la rosette
Le chant bien vibre

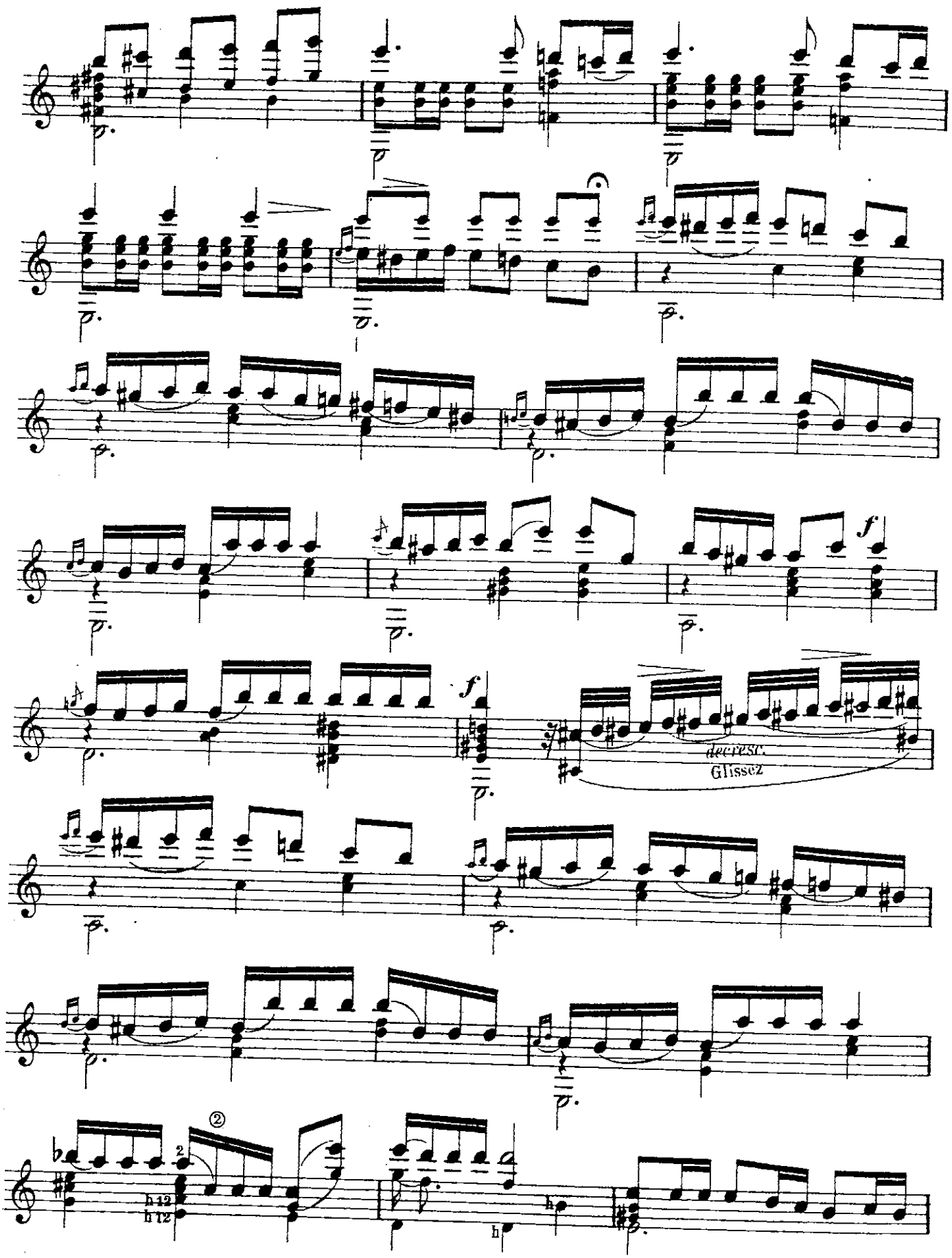


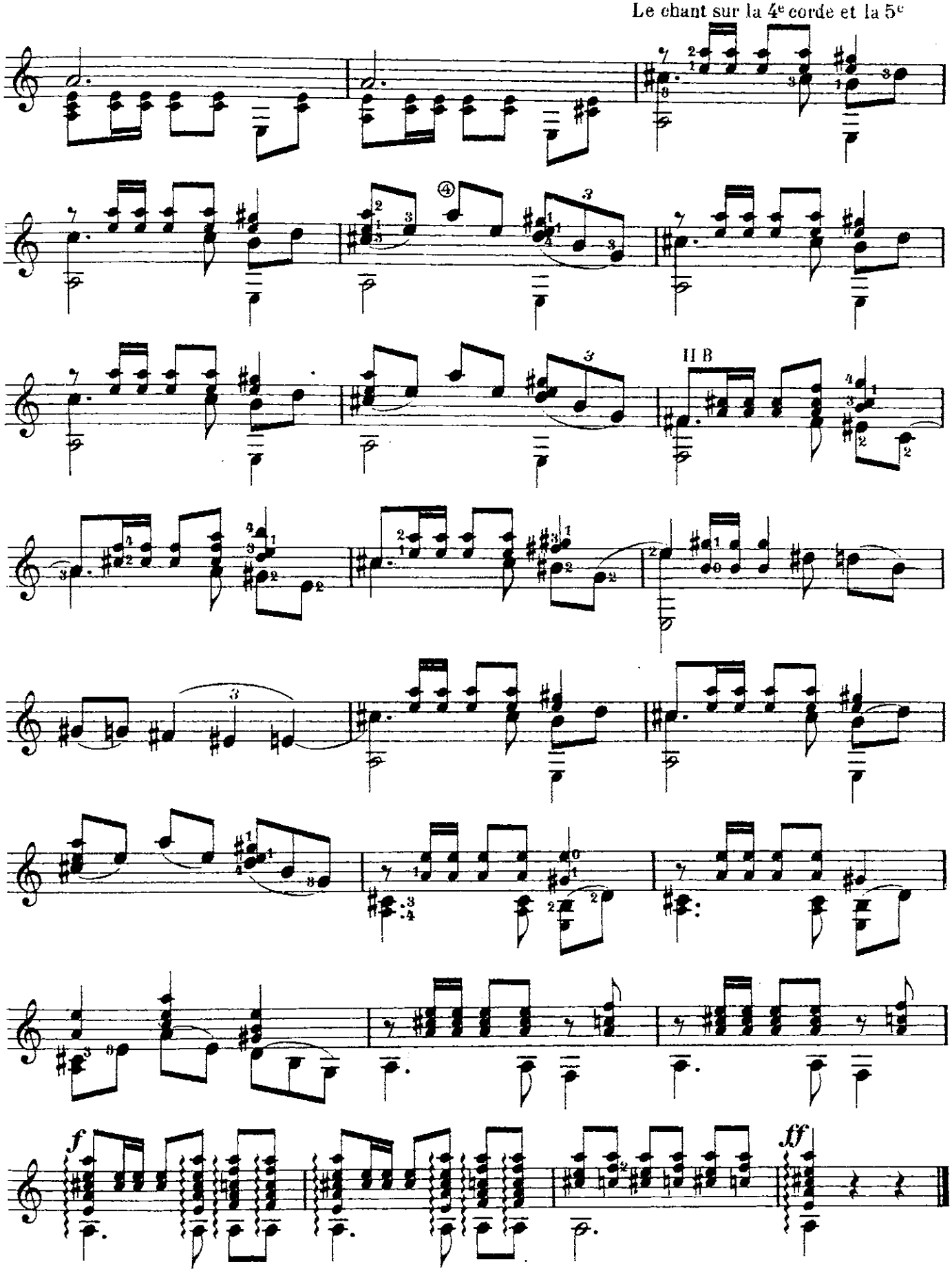
(*)Glissez le 3e doigt tout le long de la 3e corde jusqu'à la 18e case
et le 1er » » » » » » 5e » » » 18e

De la main droite le pouce attaque et glisse la 5e corde tandis que l'index et l'annulaire détaillent les notes de la 3e corde tout en liant les sons.


dolce
dolce
f
f
f
con bravura
8
h12
h16
h7
h7
h7
ff
Glissez le 3e doigt le long de la 4e corde
et le 1er le long de la 6e corde
a tempo e dolce
f
decresc.
Glissez


②
h12
h12
h12
h12
p
VII B
VIII B
VII B
VIII B

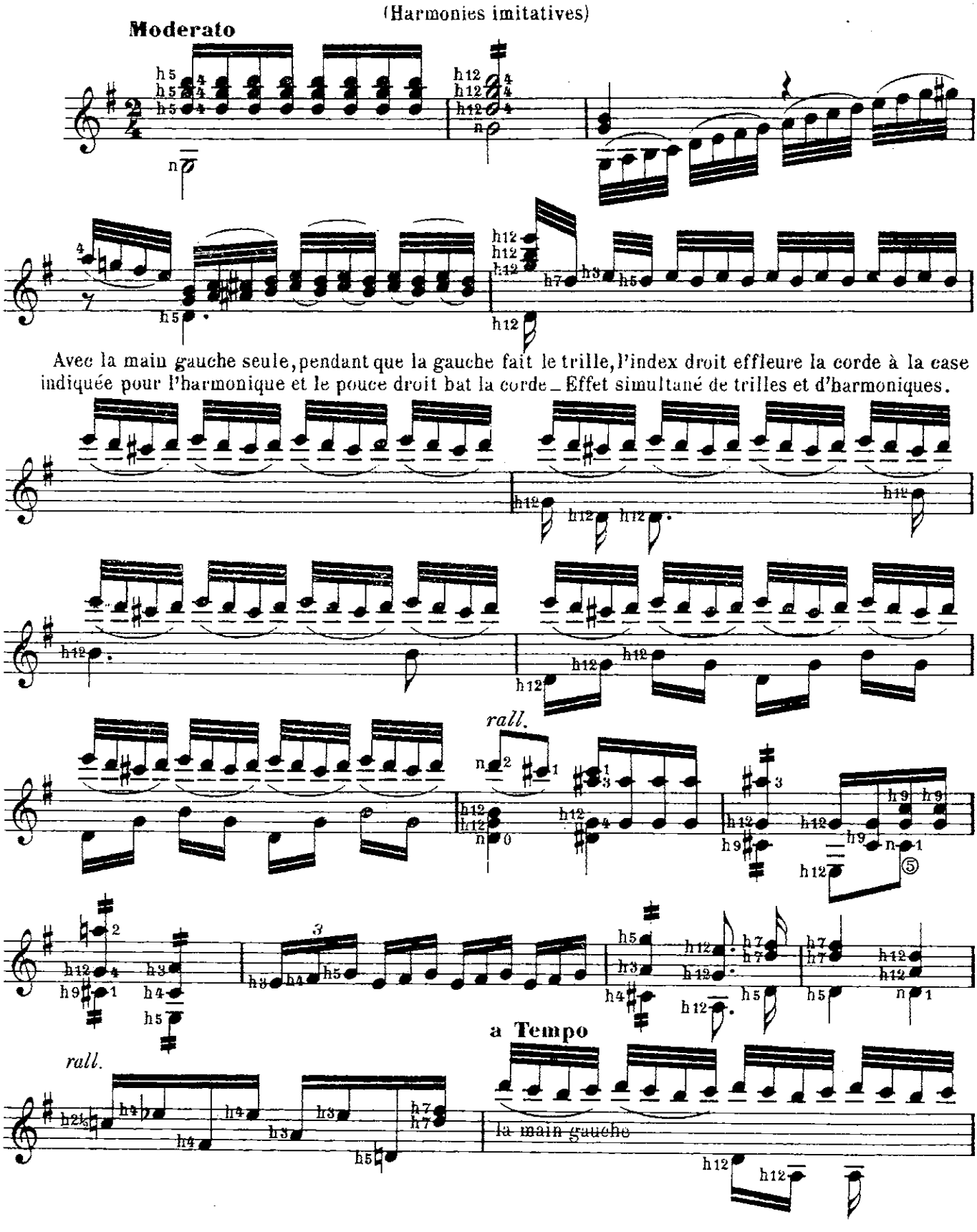

f
f
decresc.
Glissez
②

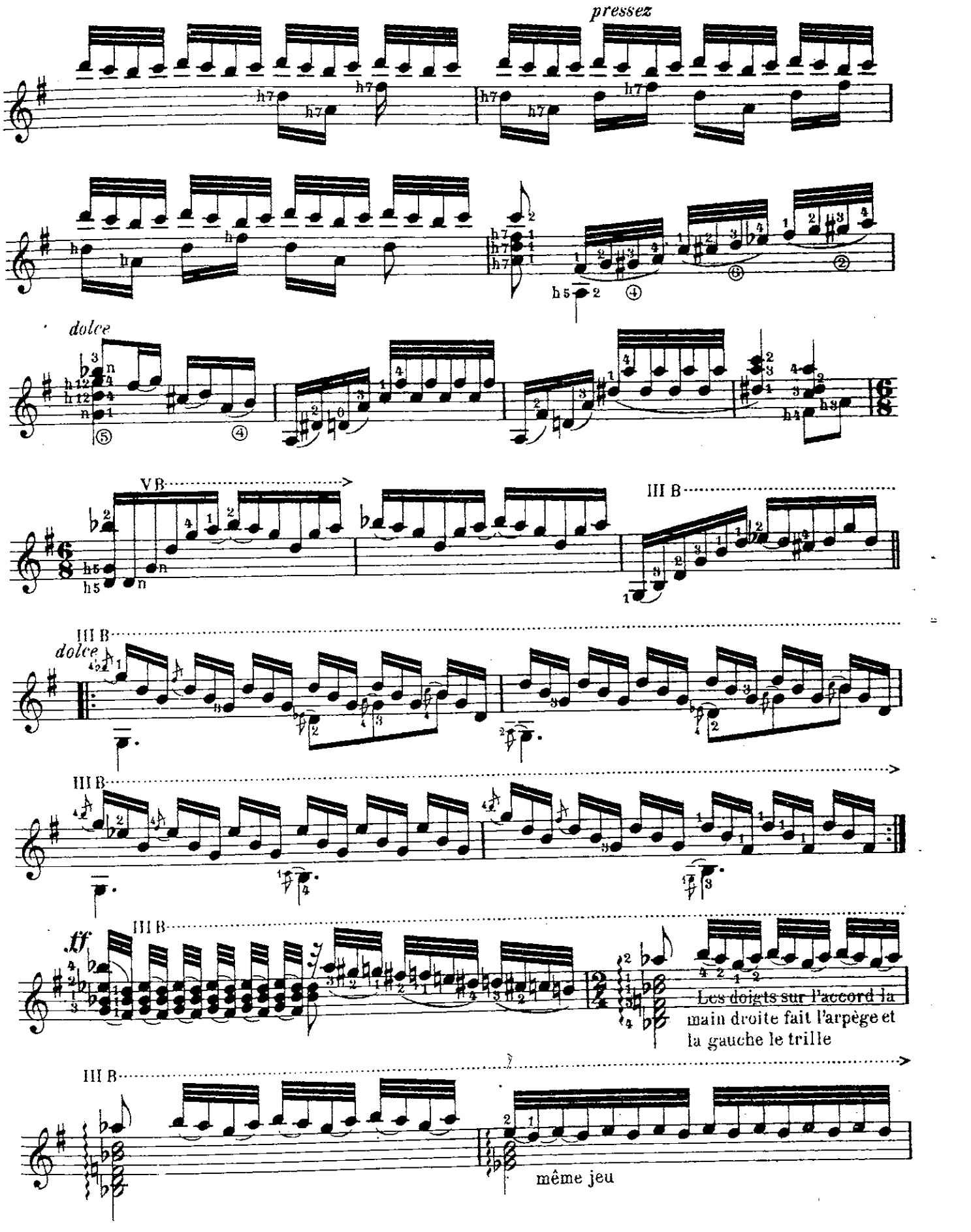

Le chant sur la 4e corde et la 5e
II B
f
ff

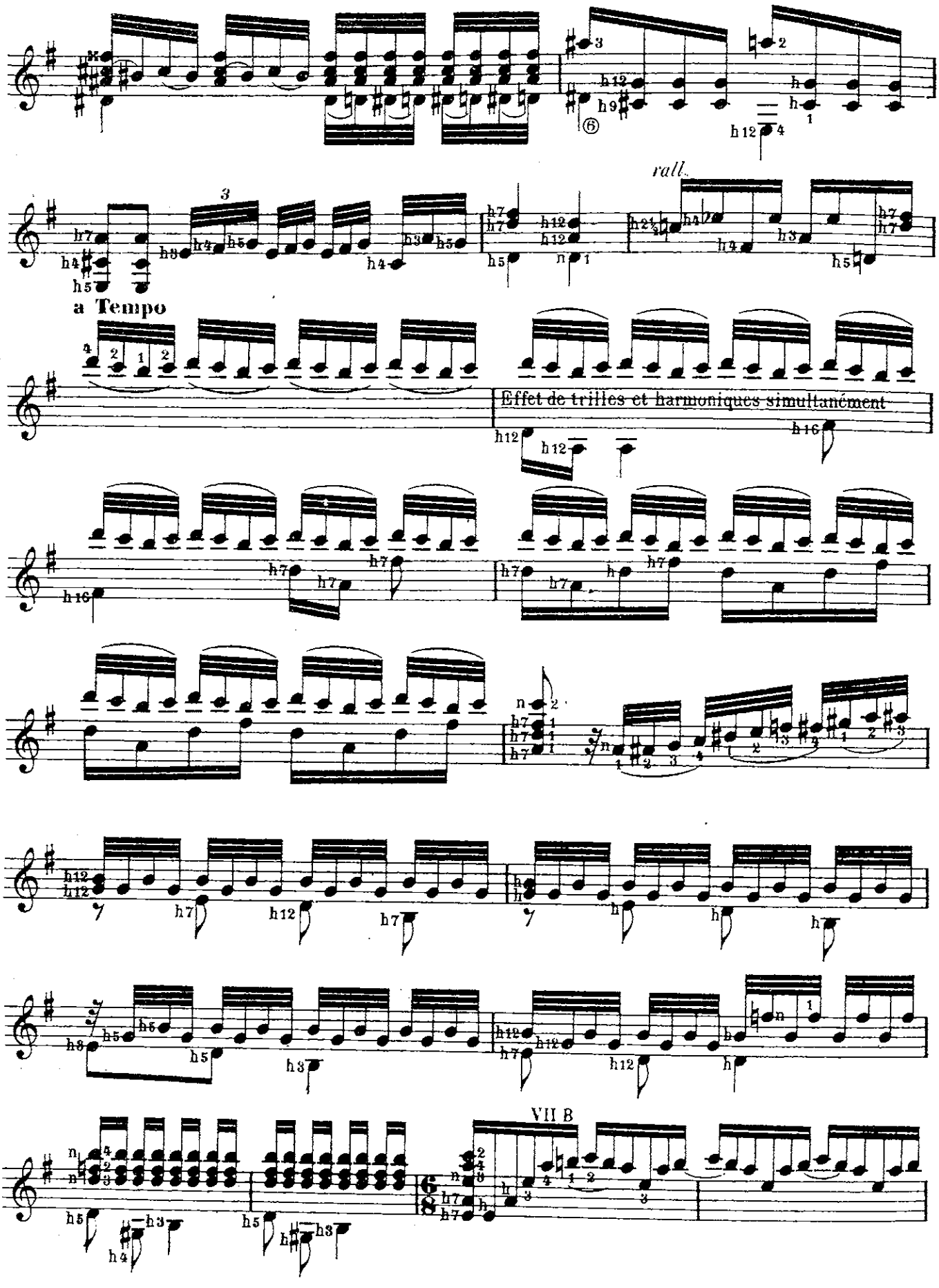
PRINTEMPS

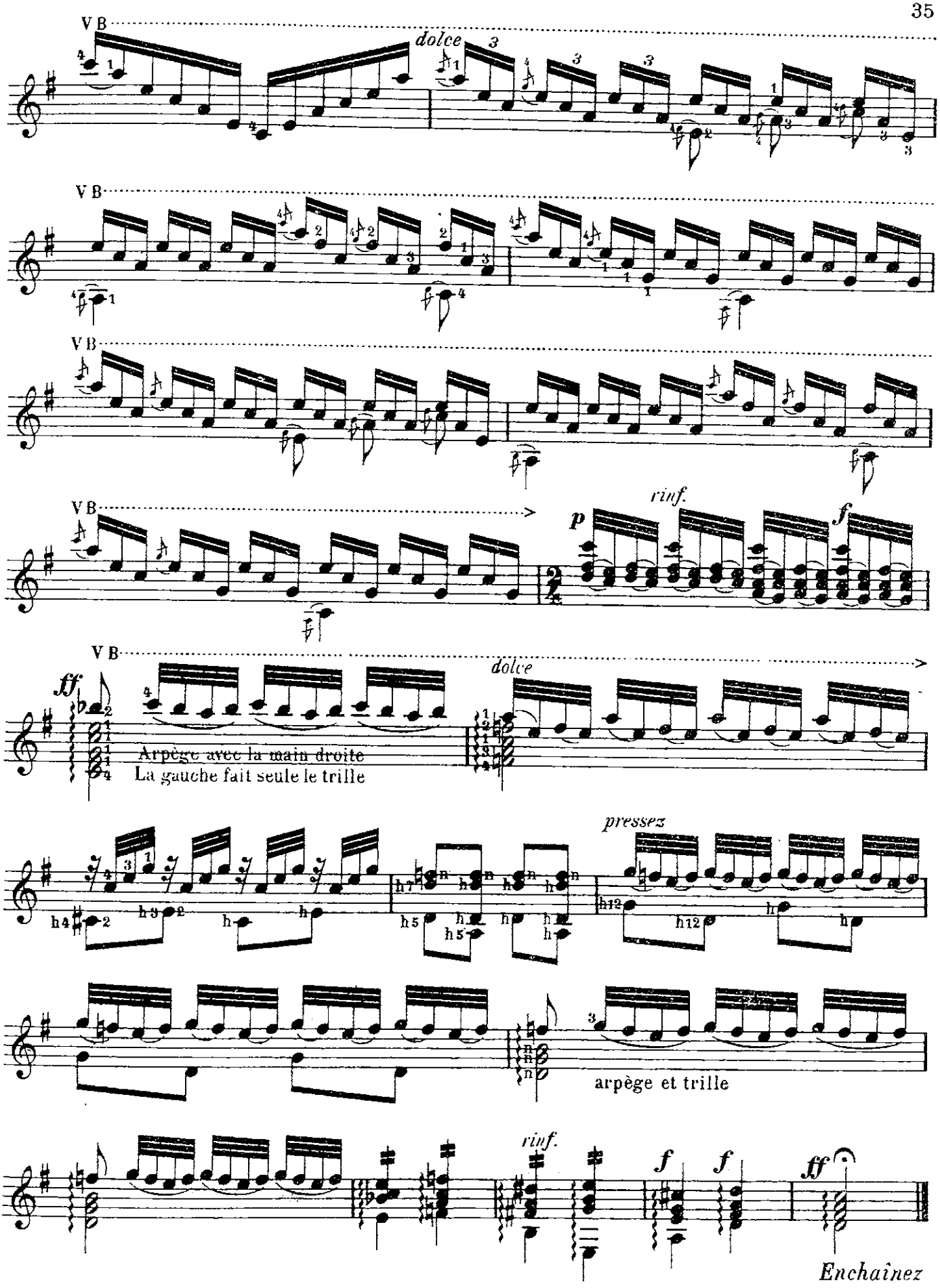
a) SOUS LA FEUILLÉE

(Harmonies imitatives)

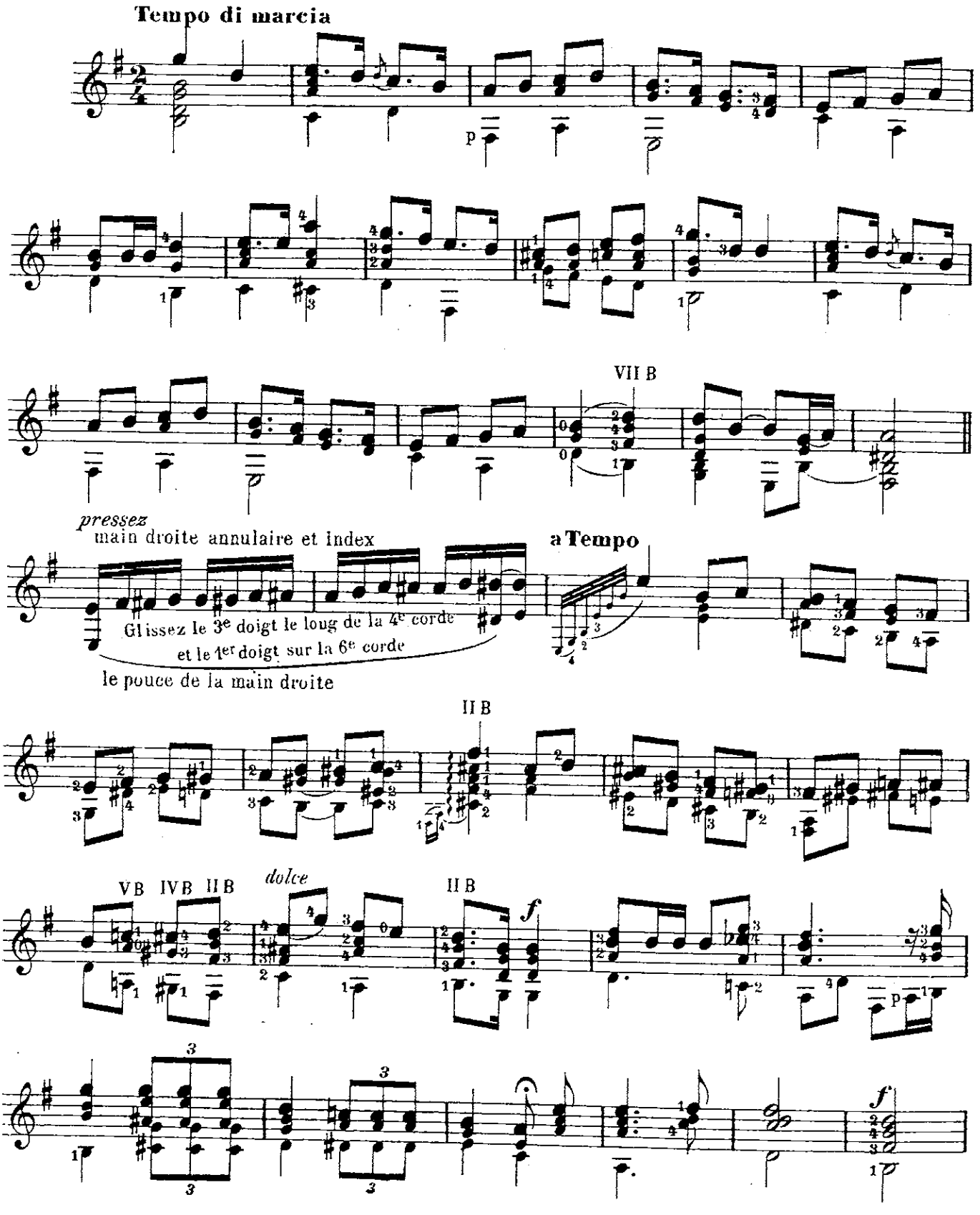


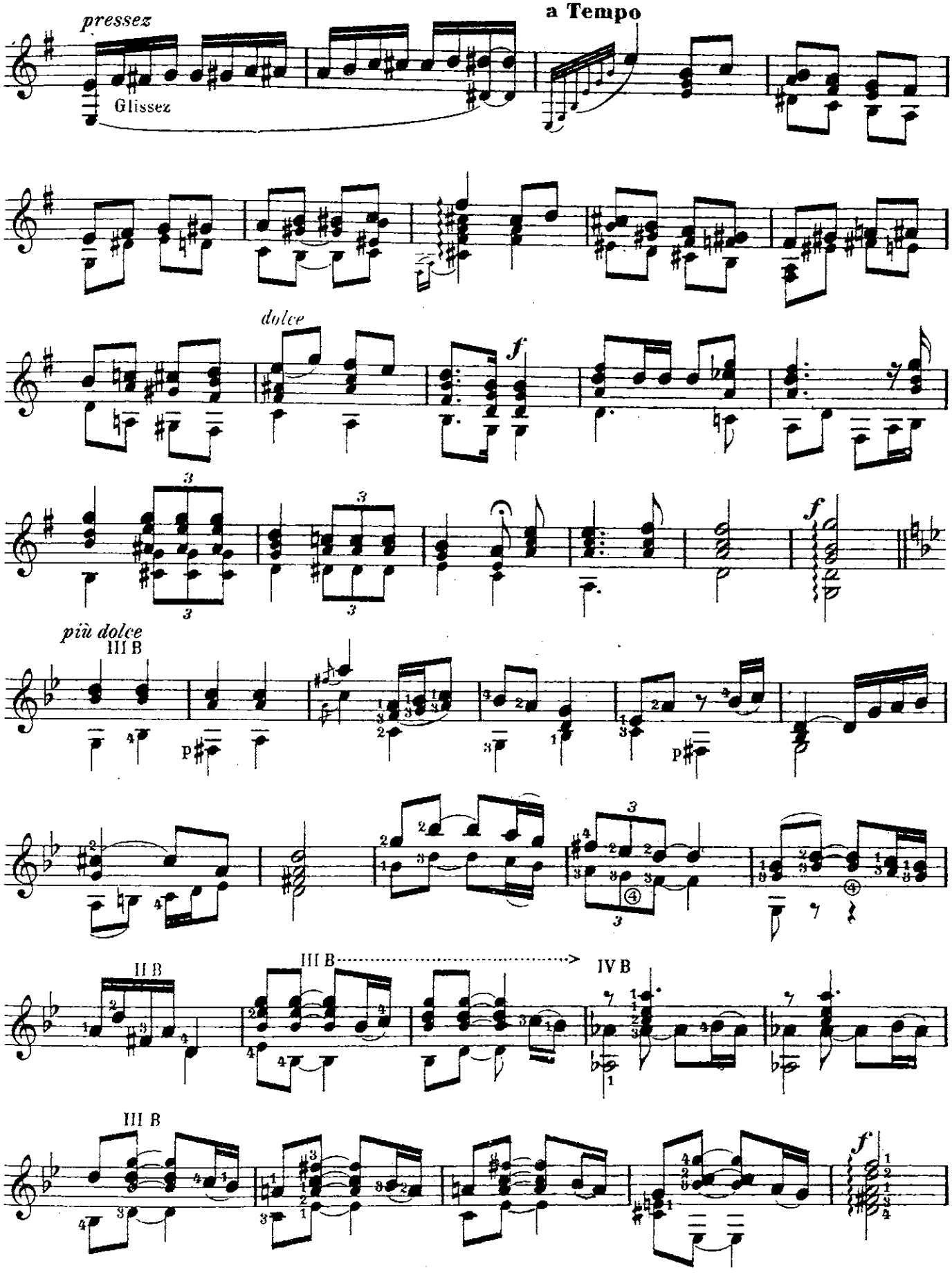

pressez
dolce
VB
III B
III B
dolce
III B
III B
ff
Les doigts sur l'accord la main droite fait l'arpège et la gauche le trille
III B
même jeu

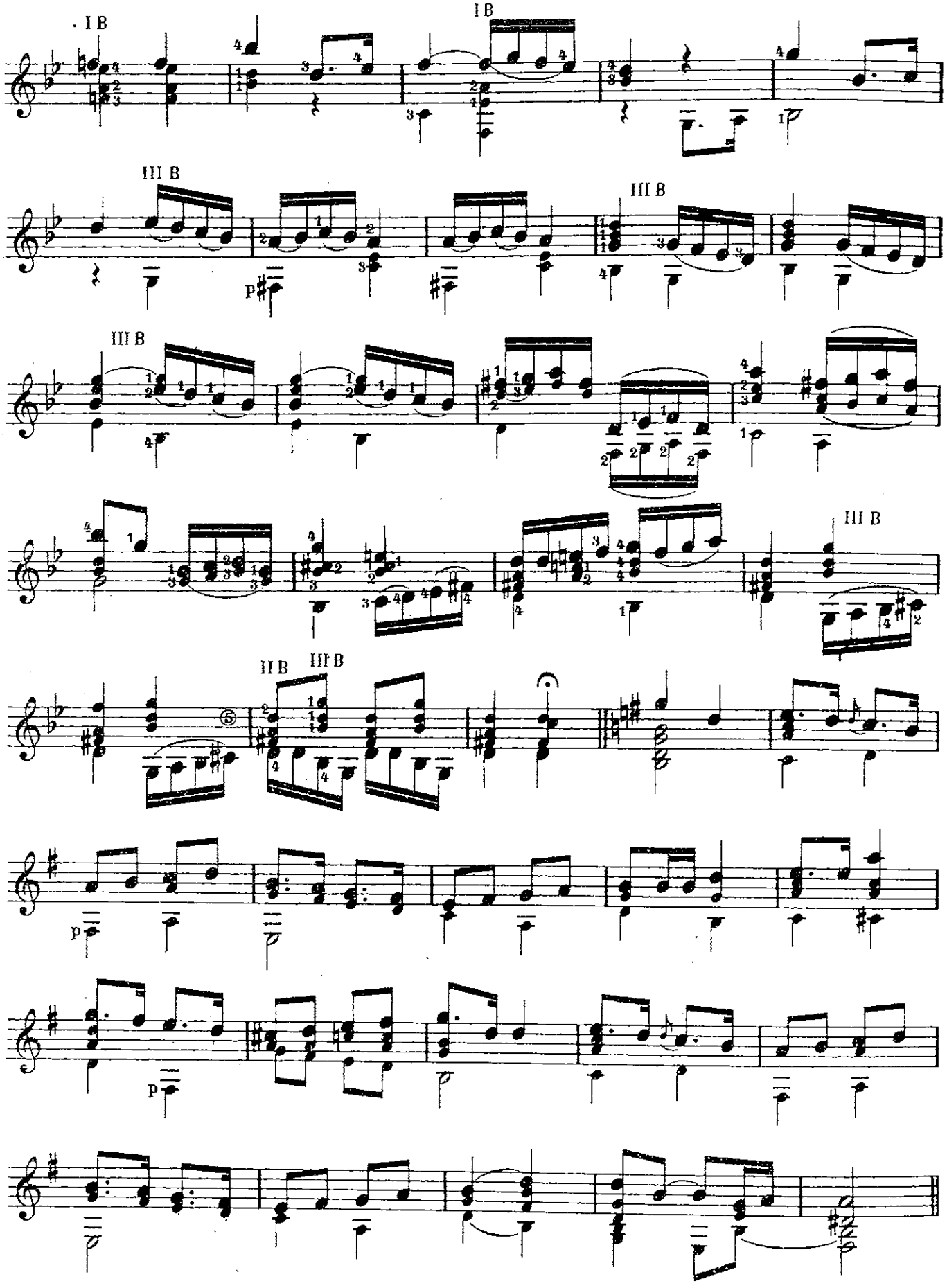

rall.
a Tempo
Effet de trilles et harmoniques simultanément
VII B

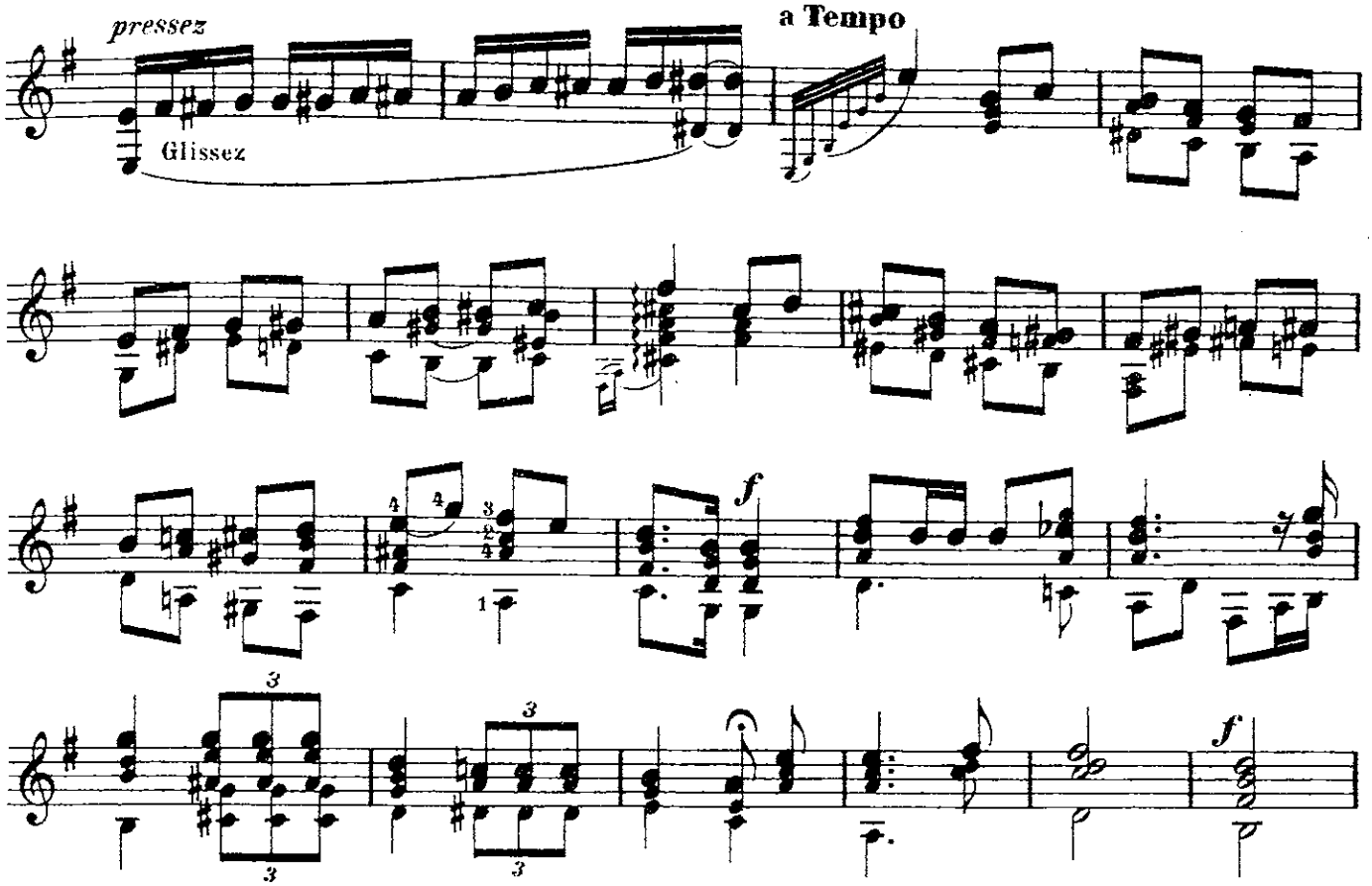

V B
dolce
V B
V B
V B
rinf.
p
f
V B
ff
dolce
Arpège avec la main droite
La gauche fait seule le trille
pressez
arpège et trille
rinf.
f
f
ff
Enchaînez

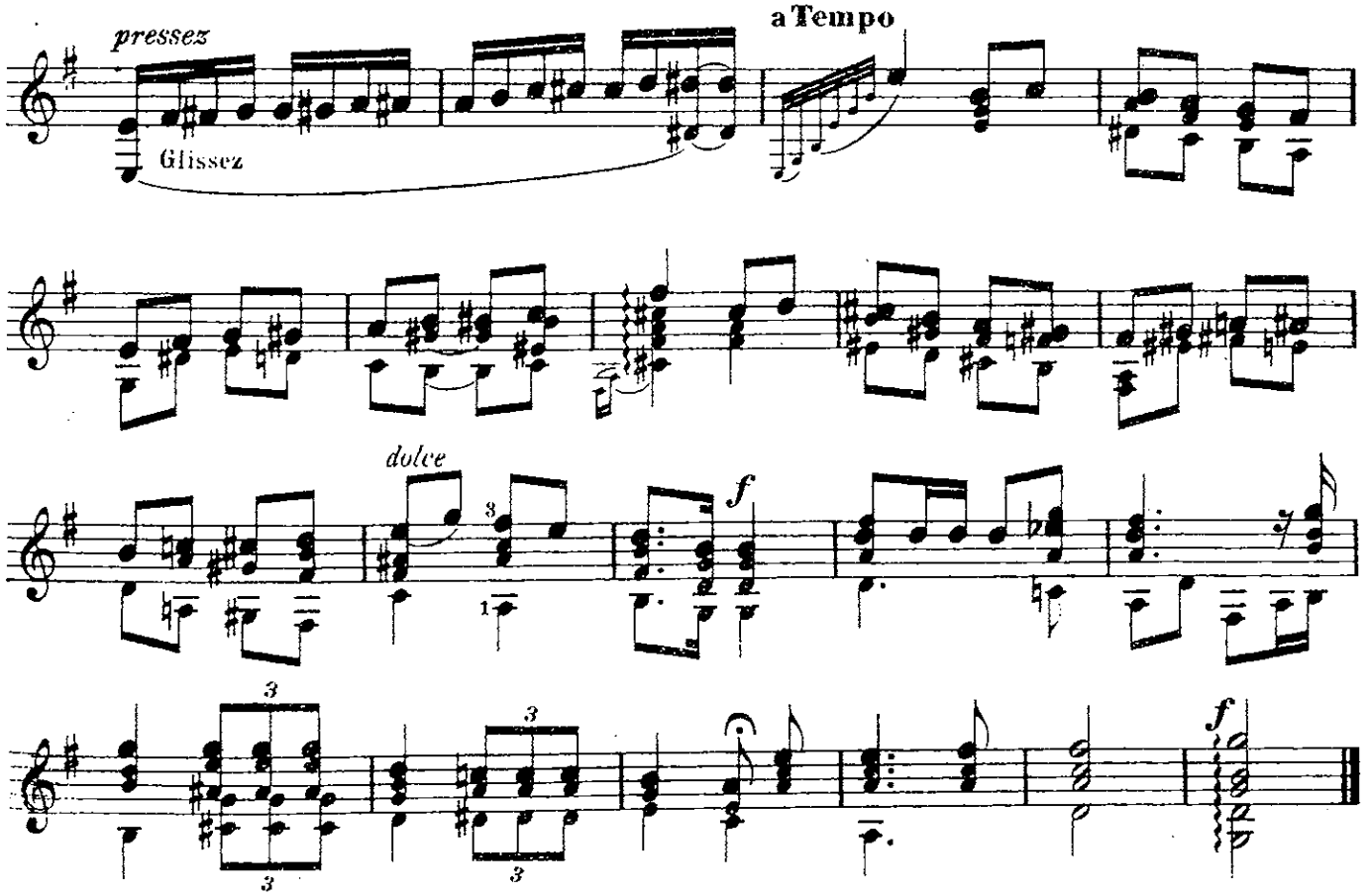
b) CHANT D'ALLÉGRESSE



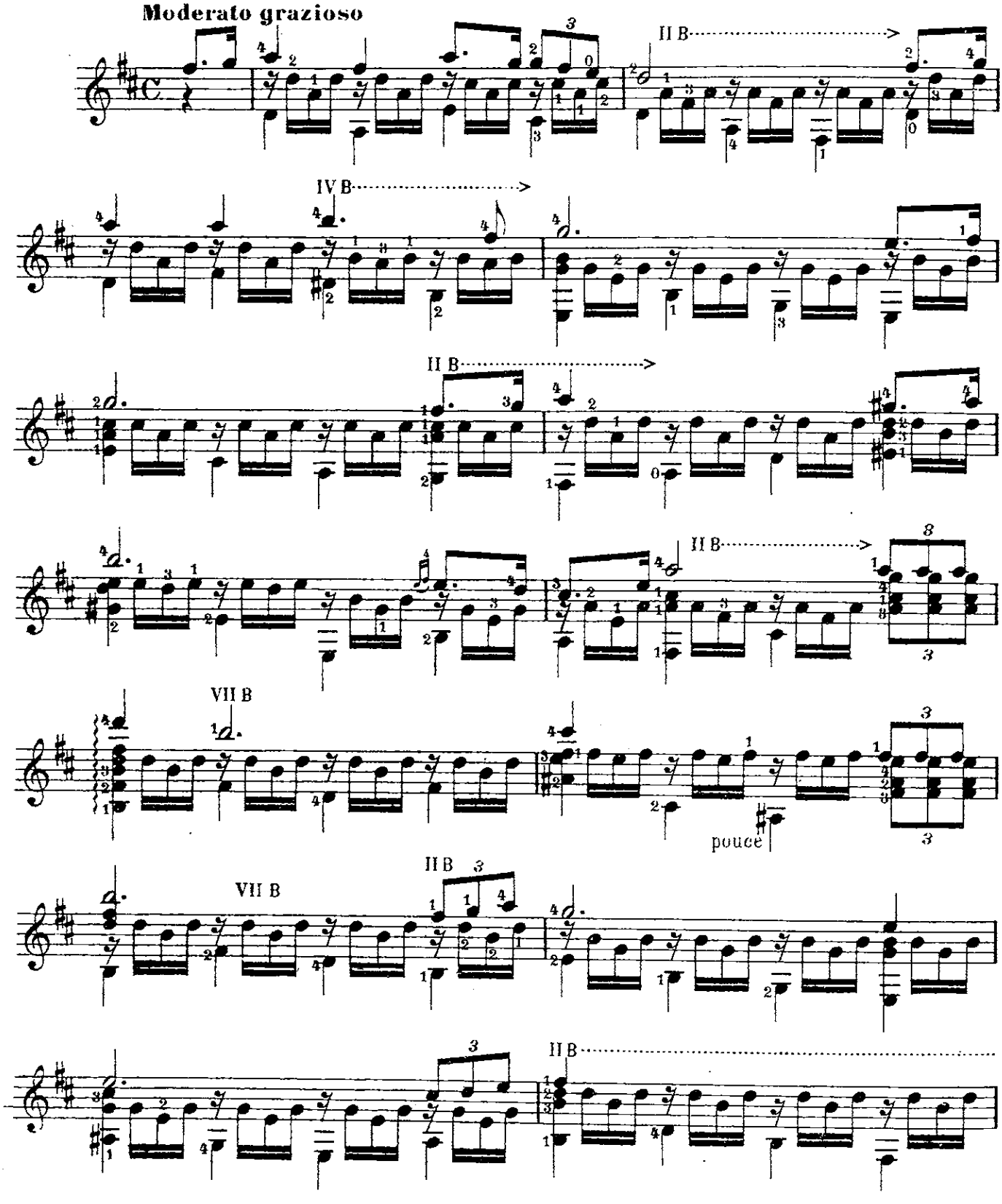

pressez
Glissez
a Tempo
dolce
f
3
3
3
f
più dolce
III B
p
p
II B
III B
IV B
III B
f

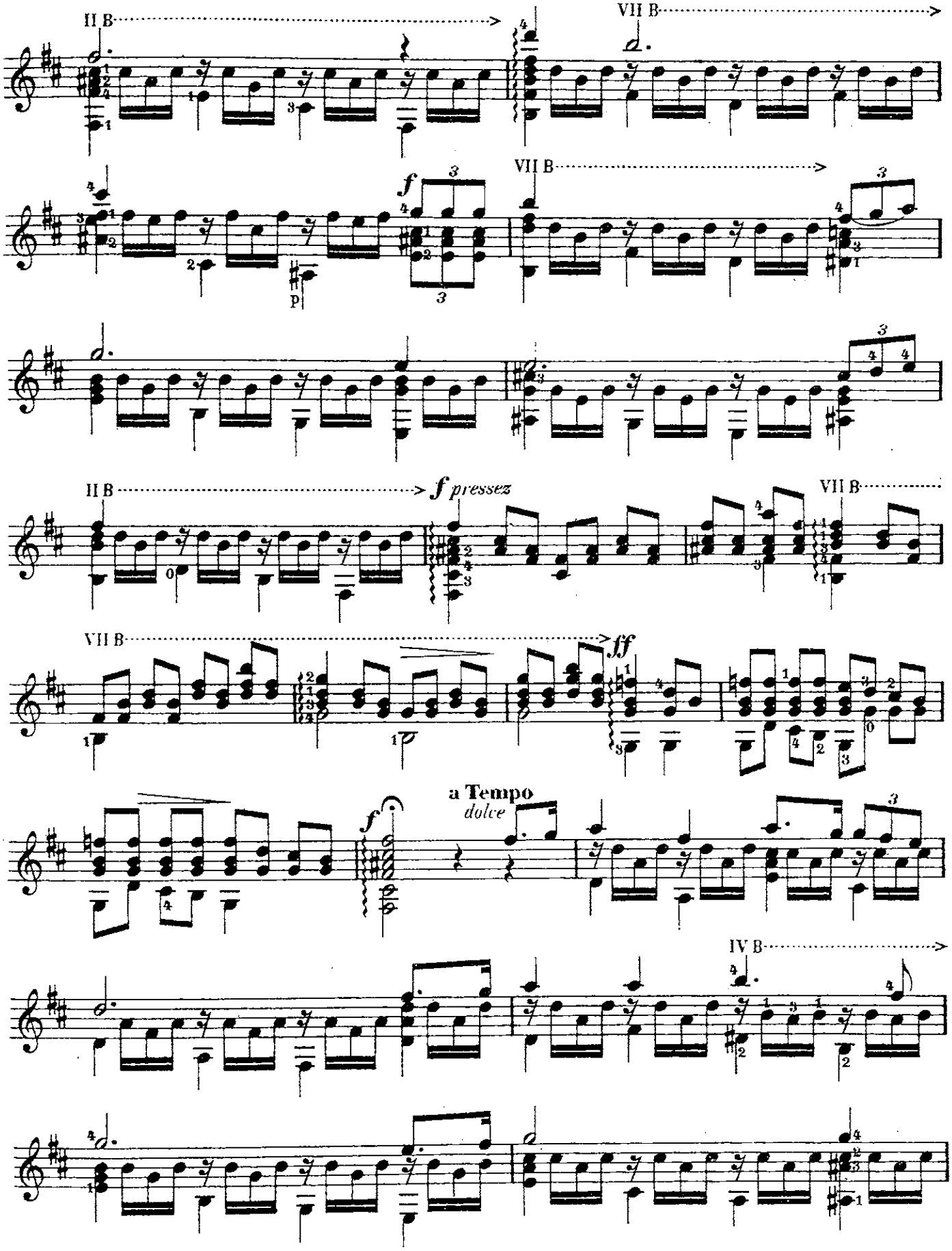

I B
I B
III B
III B
III B
III B
II B
III B
p
p
p

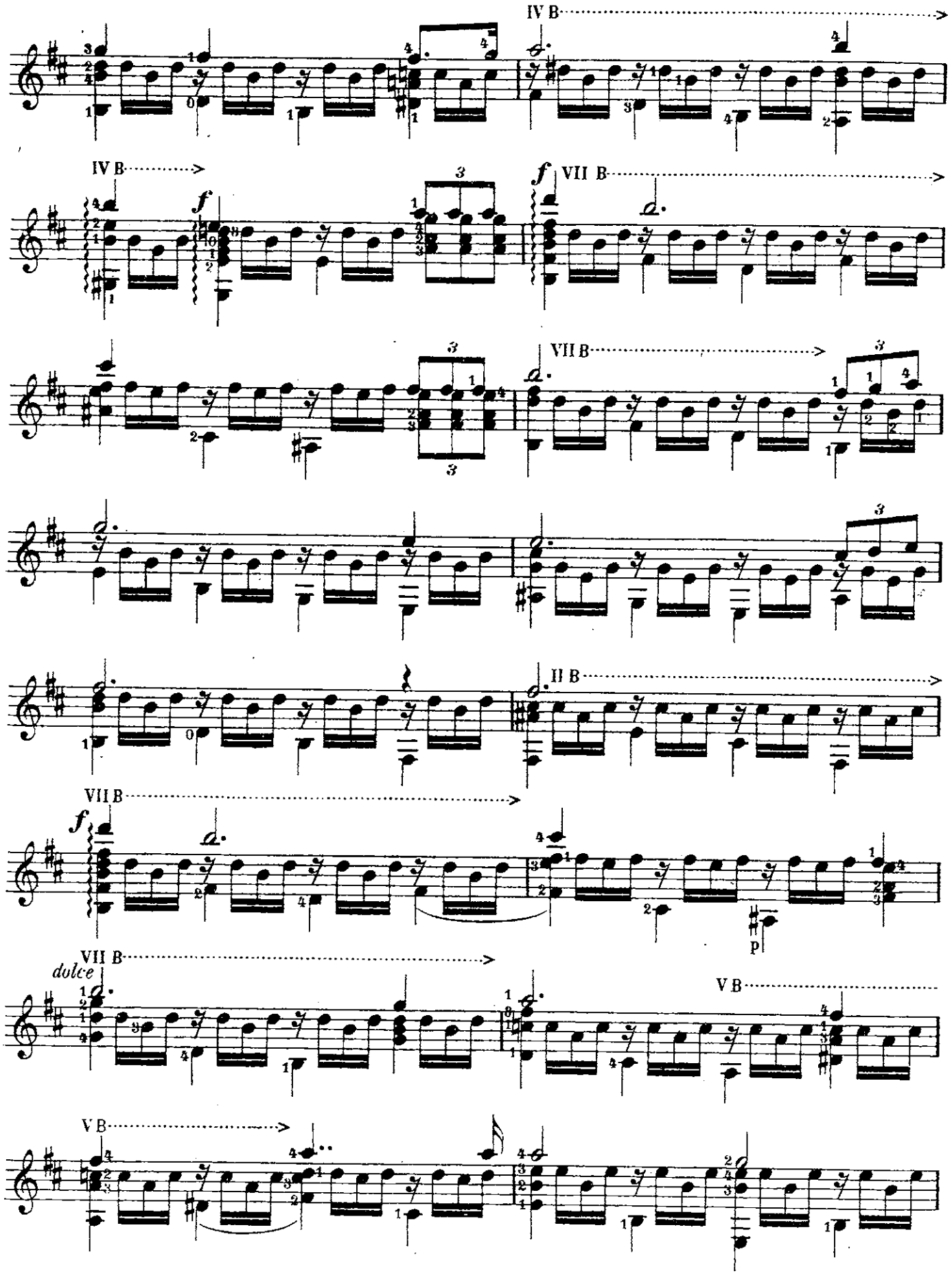

pressez
Glissez
a Tempo

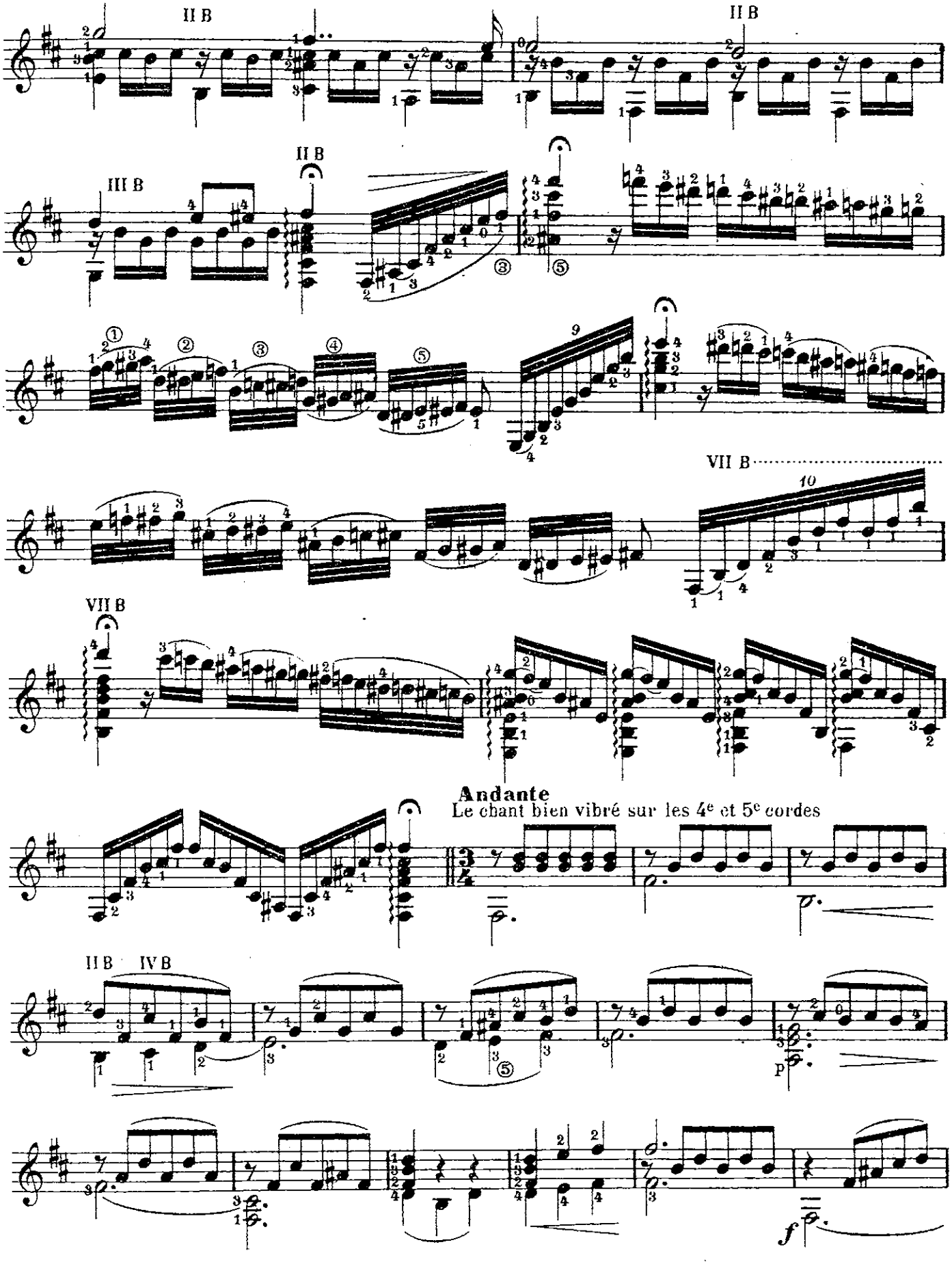

pressez
Glissez
a Tempo
dolce

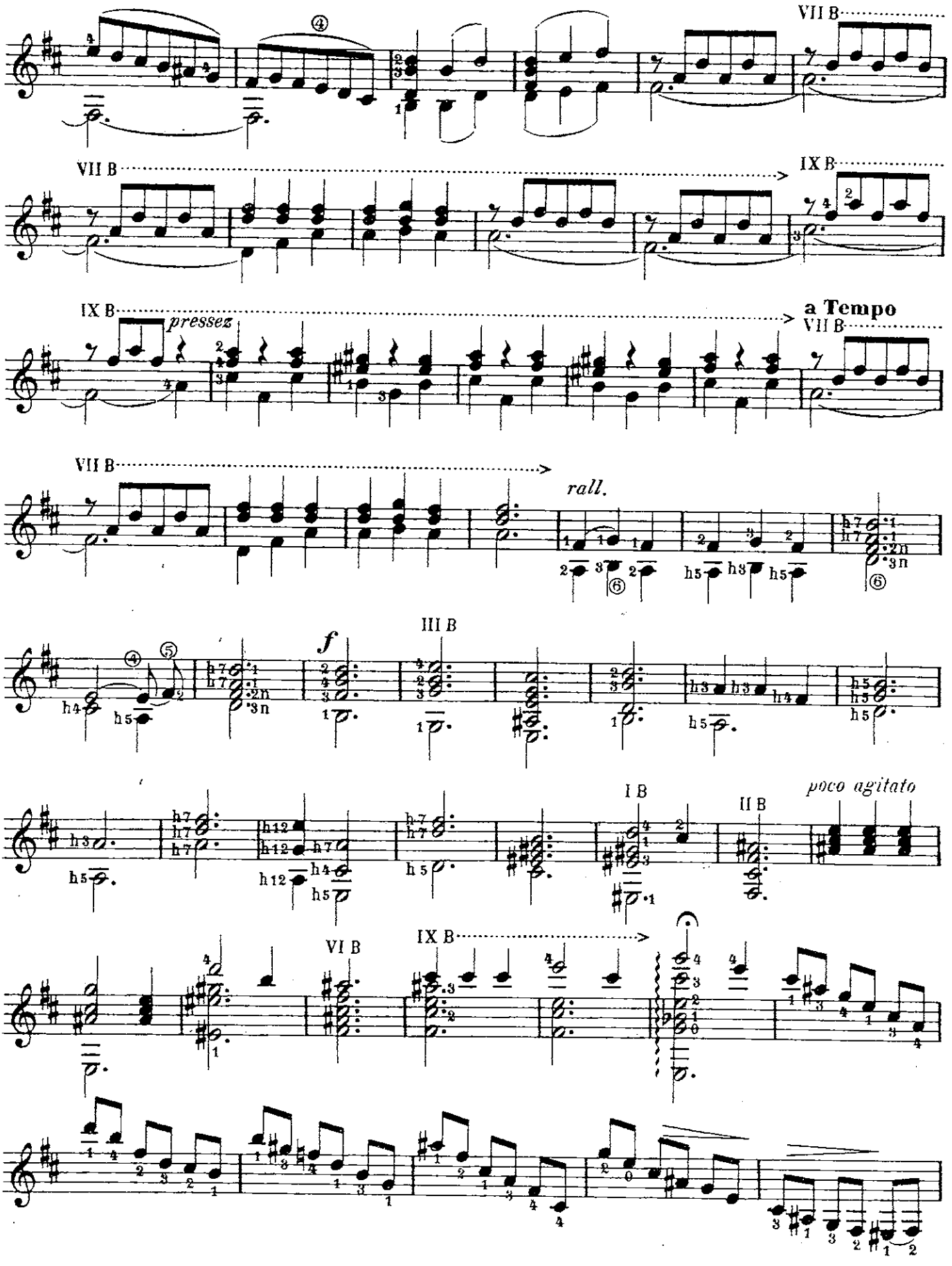
SONATE

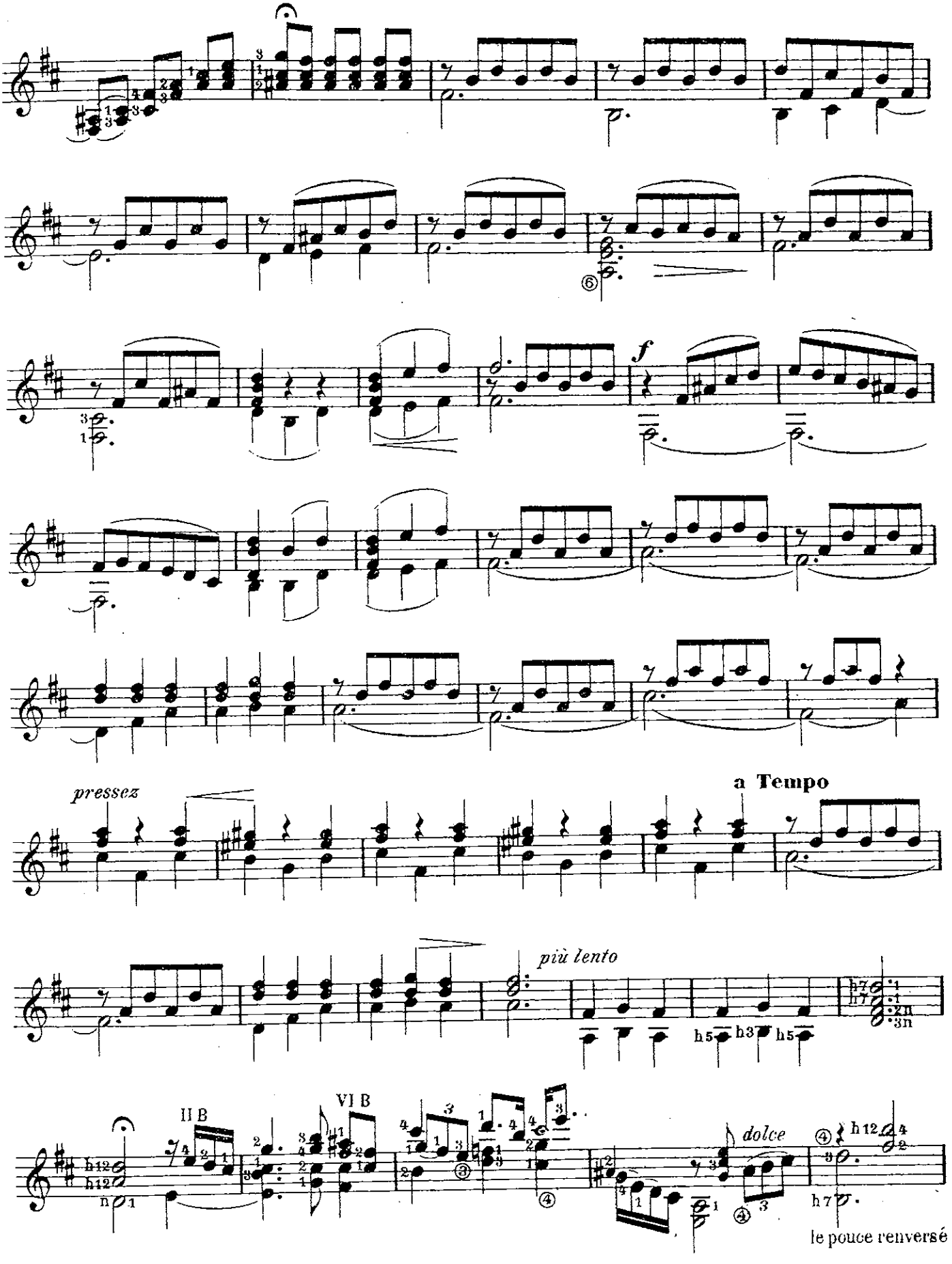


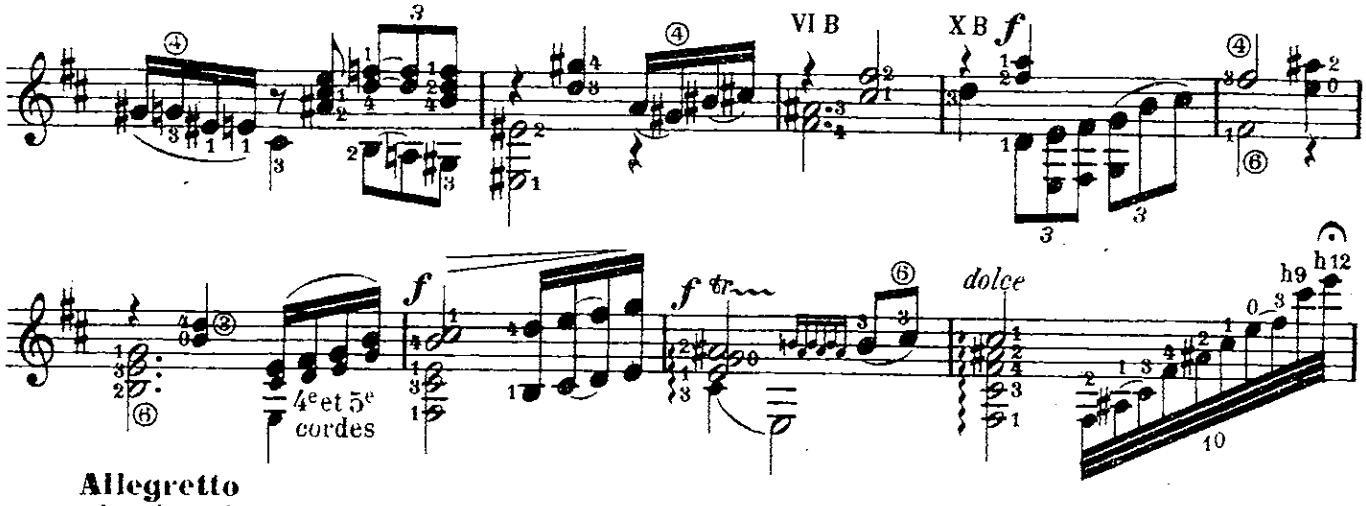

II B
VII B
f
p
VII B
II B
f pressez
VII B
VII B
ff
a Tempo
dolce
f
IV B


IV B
IV B
f
VII B
VII B
II B
VII B
f
p
VII B
dolce
V B
V B


II B
II B
III B
II B
VII B
VII B
Andante
Le chant bien vibré sur les 4e et 5e cordes
II B
IV B
p
f

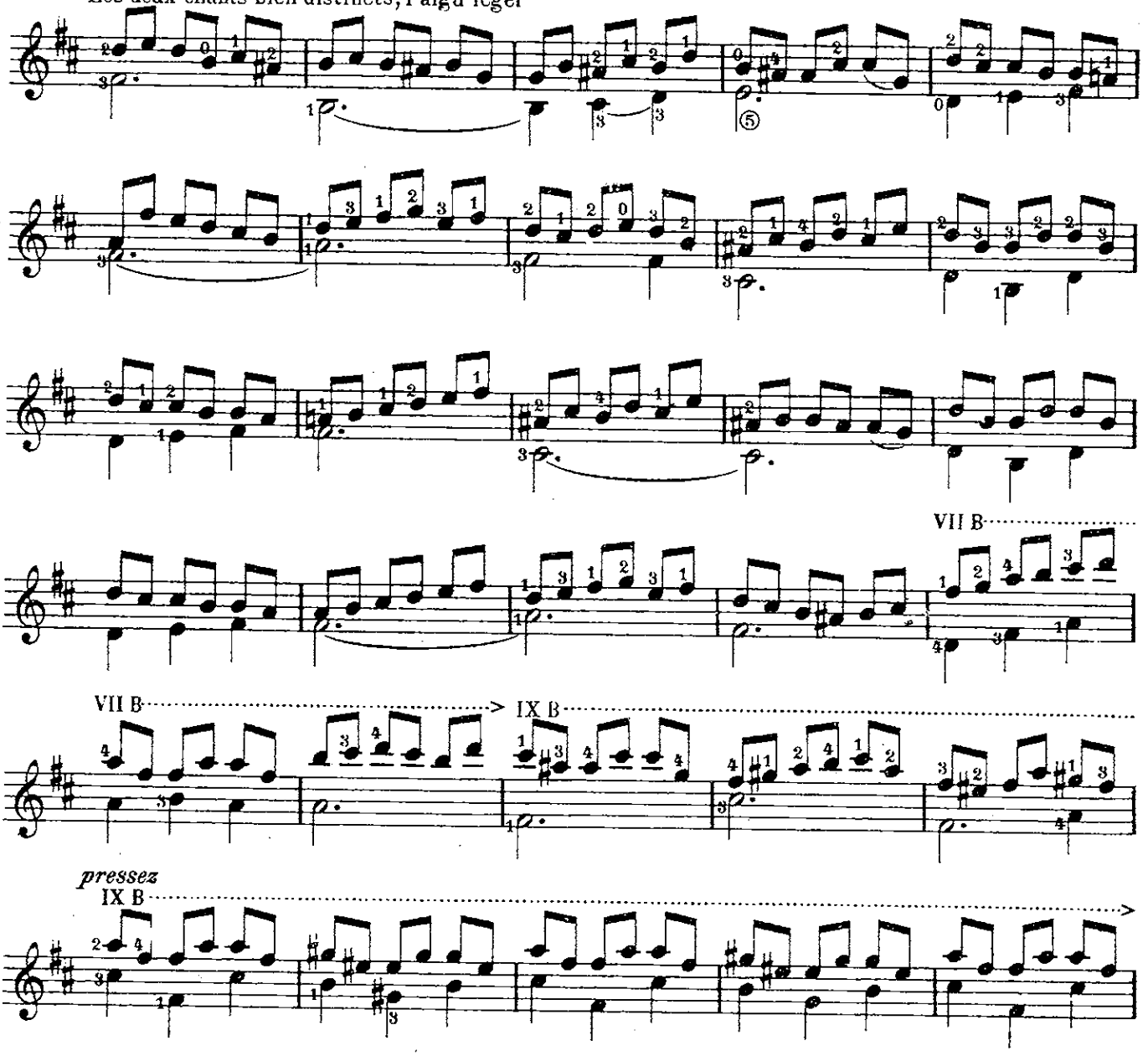

VII B
IX B
pressez
a Tempo
rall.
III B
f
I B
II B
poco agitato
VI B

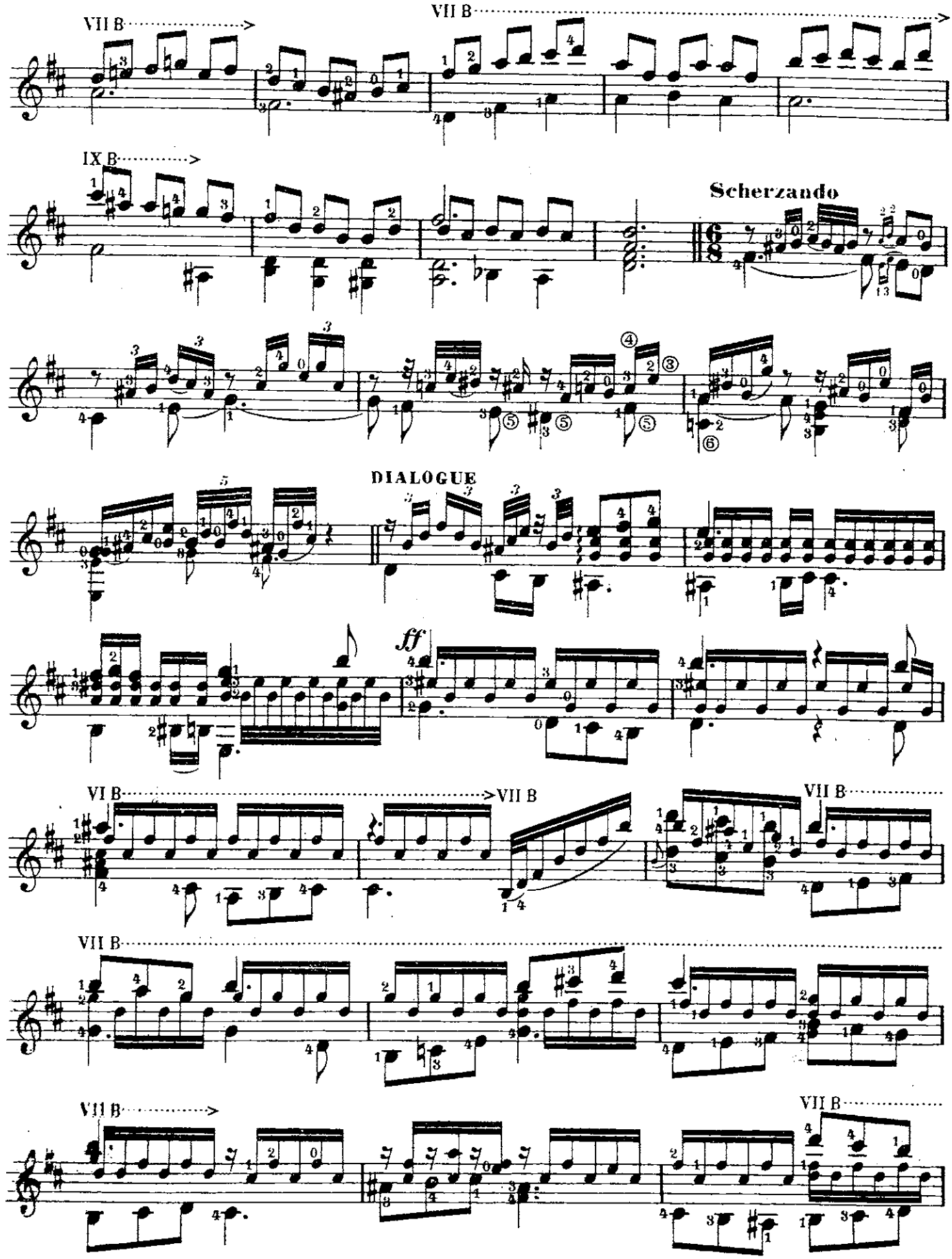

f
pressez
a Tempo
più lento
h5
h3
h5
II B
VI B
dolce
h12
h7
le pouce renversé

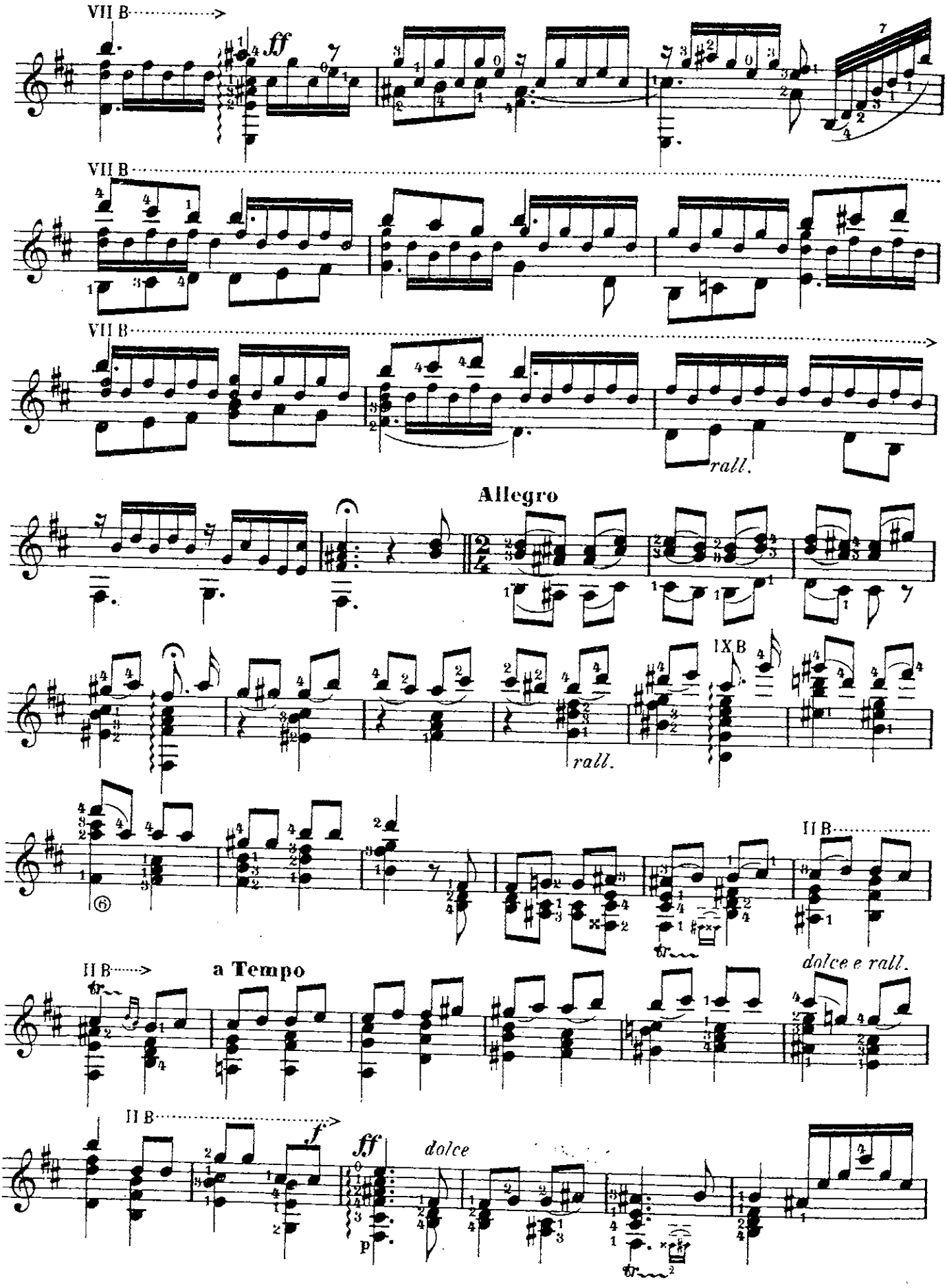


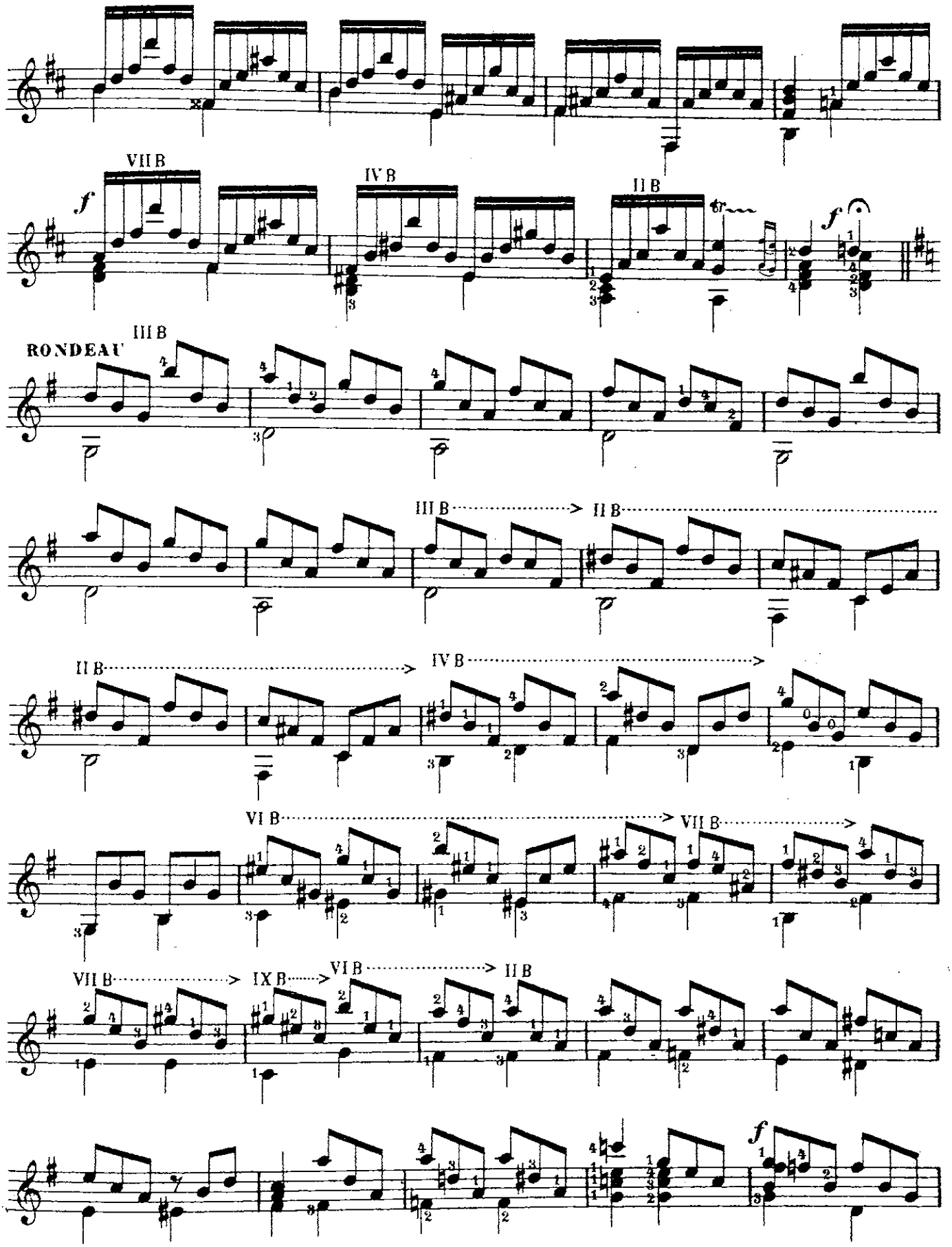
Allegretto

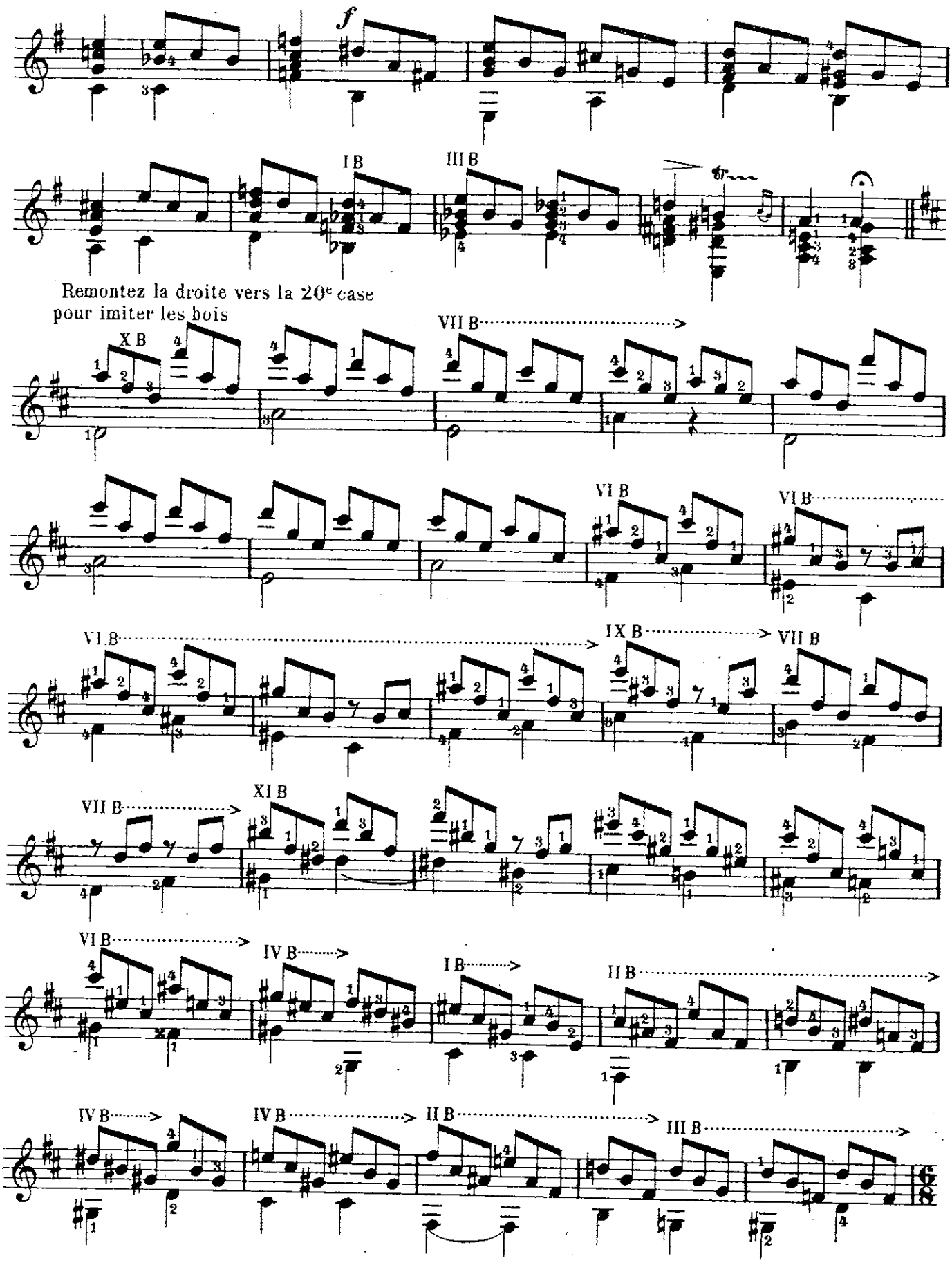
Les deux chants bien distincts, l'aigu léger

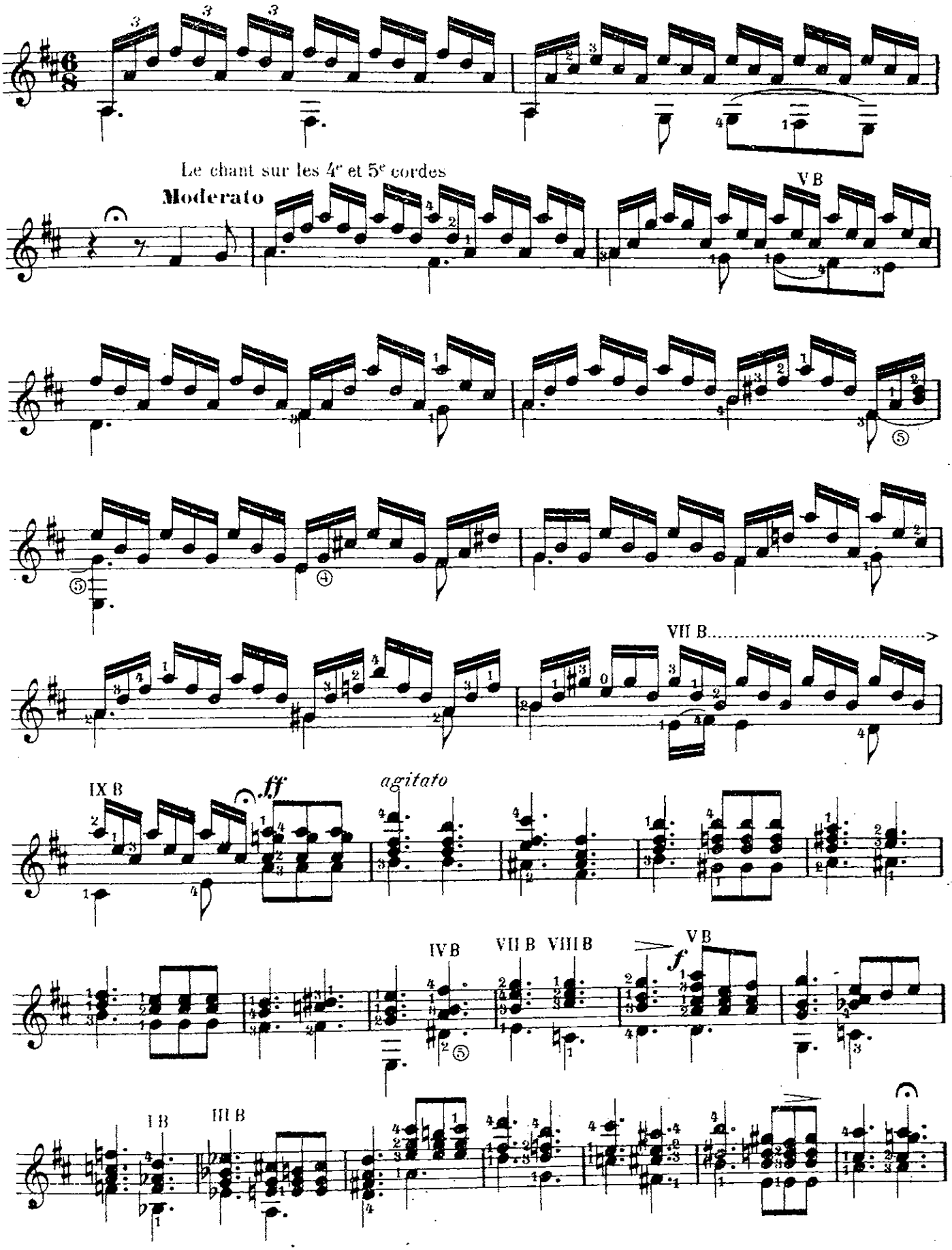


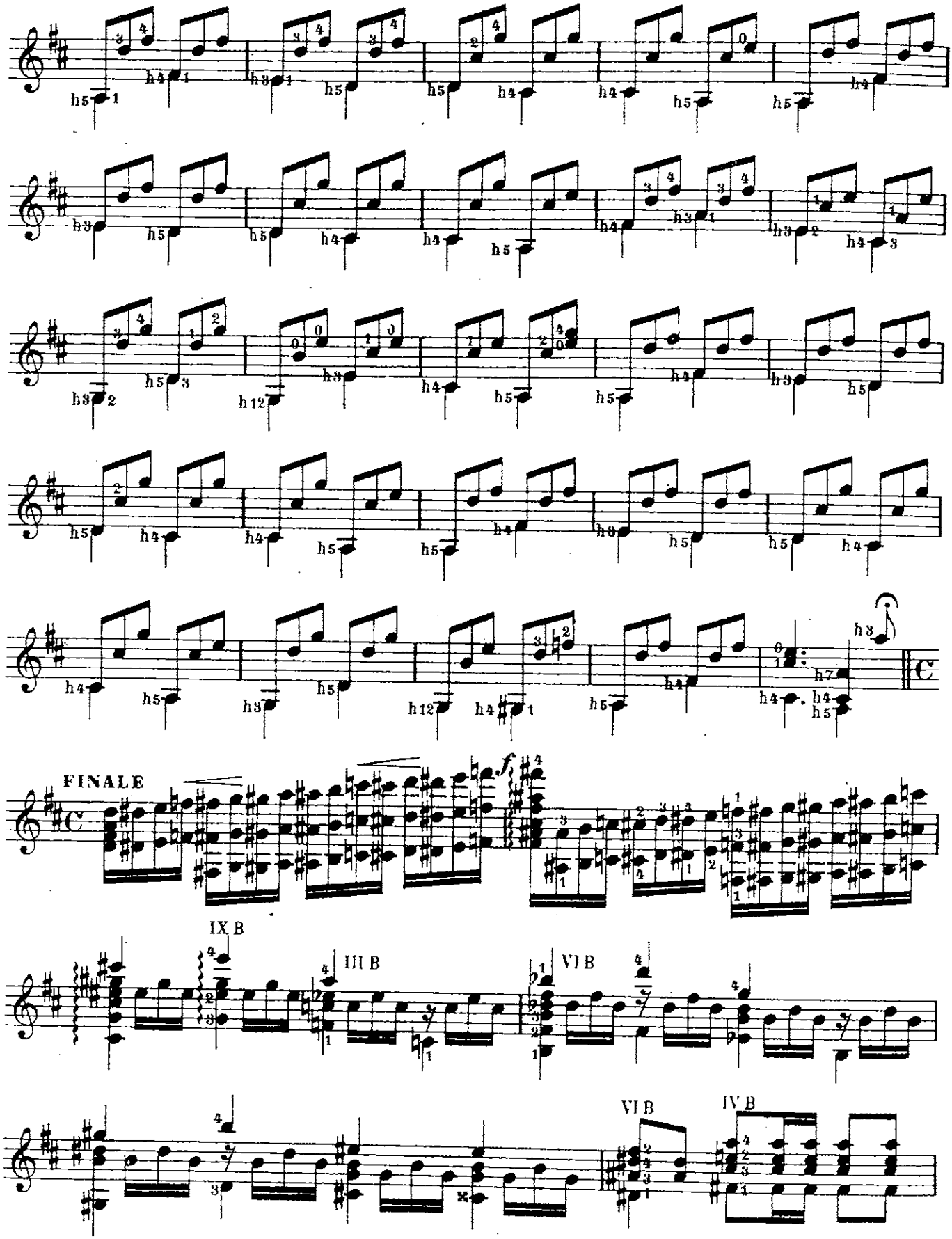

VII B
VII B
IX B
Scherzando
DIALOGUE
ff
VI B
VII B
VII B
VII B
VII B
VII B

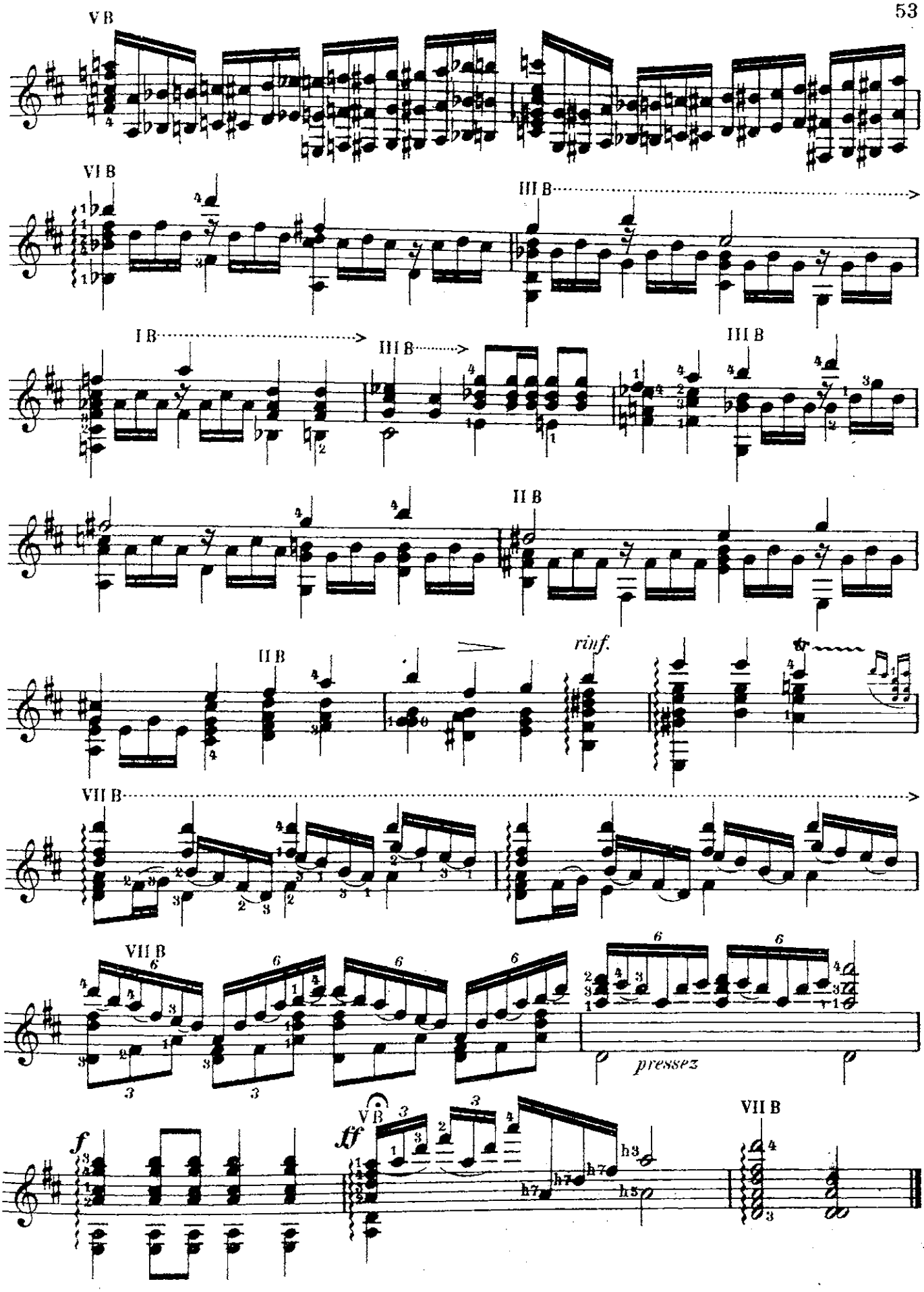

VII B
ff
VII B
VII B
rall.
Allegro
IX B
rall.
II B
a Tempo
dolce e rall.
II B
f
ff
dolce
p


VII B
IV B
II B
RONDEAU
III B
III B
II B
II B
IV B
VI B
VII B
VII B
IX B
VI B
II B


f
I B
III B
Remontez la droite vers la 20e case
pour imiter les bois
X B
VII B
VI B
VI B
VI B
IX B
VII B
VII B
XI B
VI B
IV B
I B
II B
IV B
IV B
II B
III B

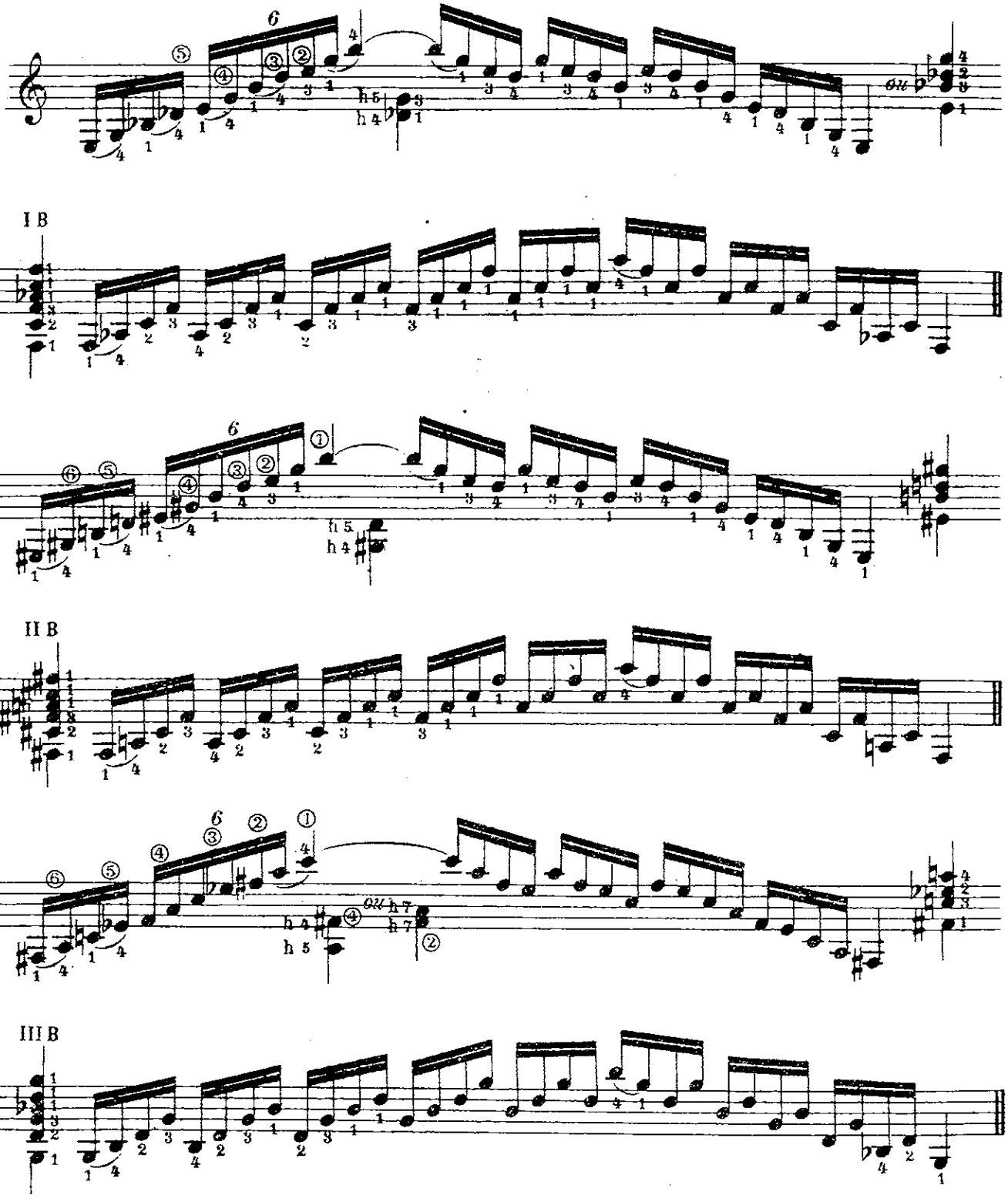

Le chant sur les 4e et 5e cordes
Moderato
V B
VII B
IX B
ff
agitato
IV B
VII B VIII B
V B
f
I B
III B

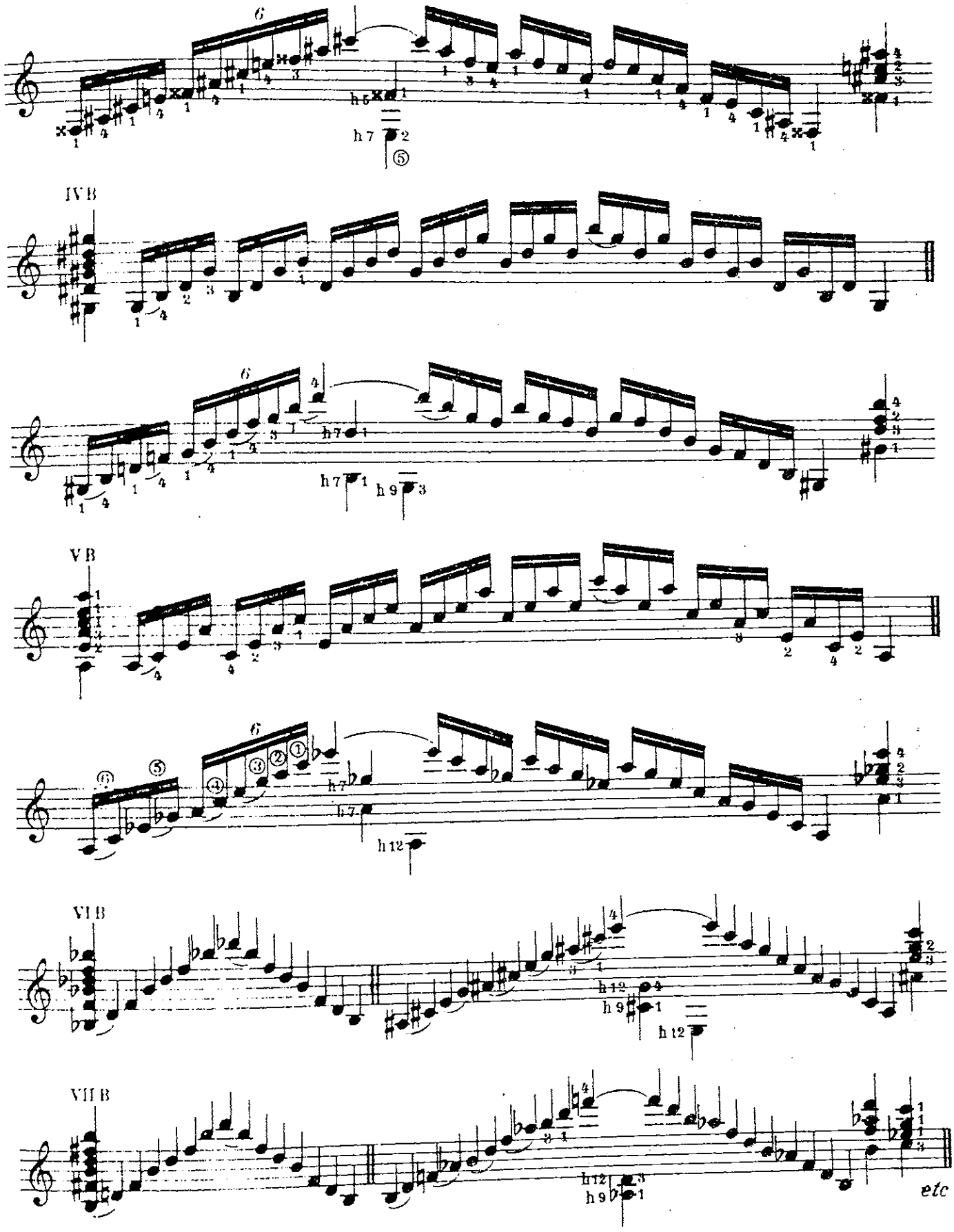

FINALE
IX B
III B
VI B
VI B
IV B


V B
VI B
III B
I B
III B
III B
II B
II B
rinf.
VII B
VII B
pressez
ff
V B
VII B

ÉTUDE

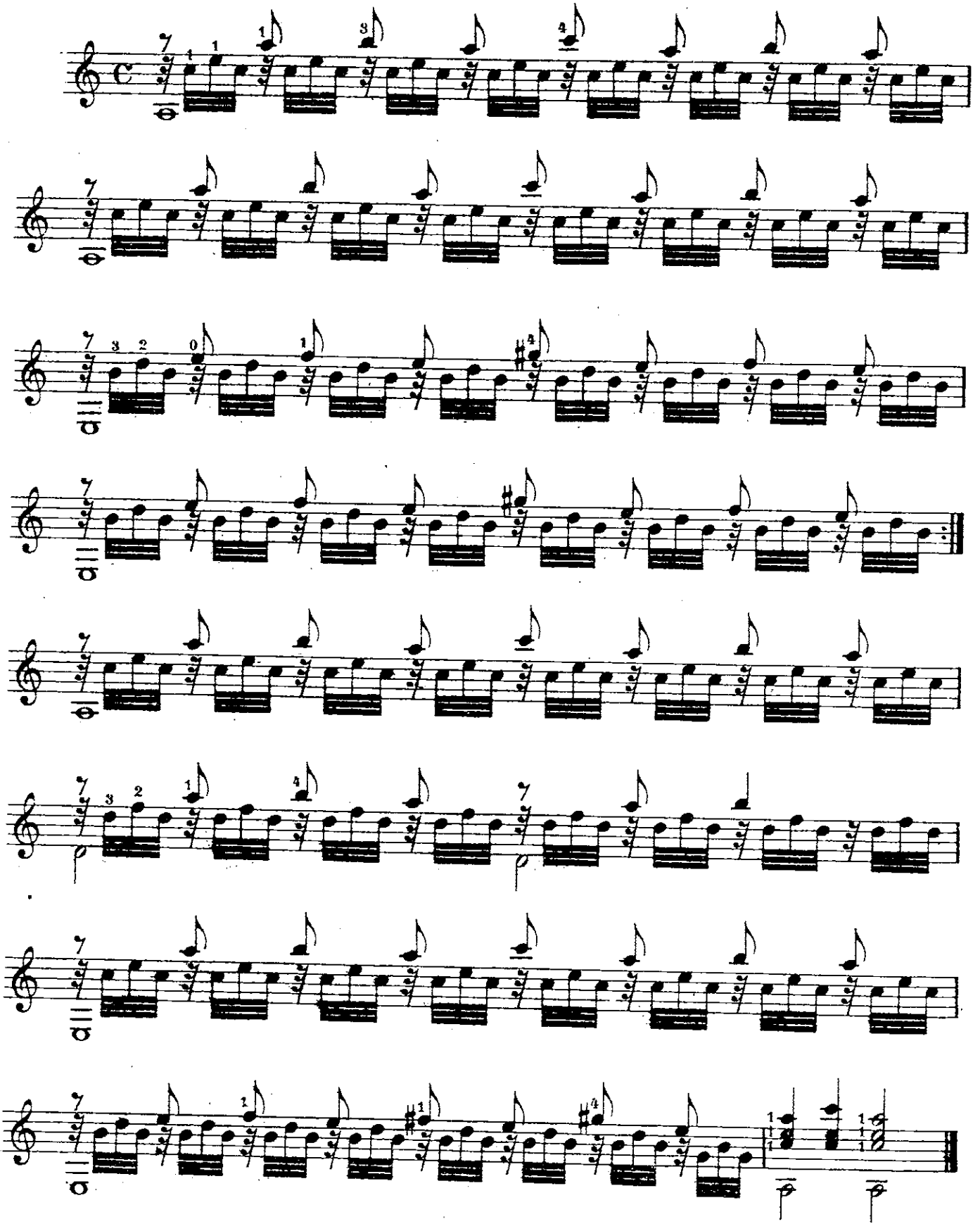
Tierces mineures, accords de 7e diminuée, harmoniques et accords mineurs




6
h5
h7
⑤
IV B
6
h7
h7
h9
V B
6
h7
h7
h12
VI B
h12
h9
h12
VII B
h12
h9
etc

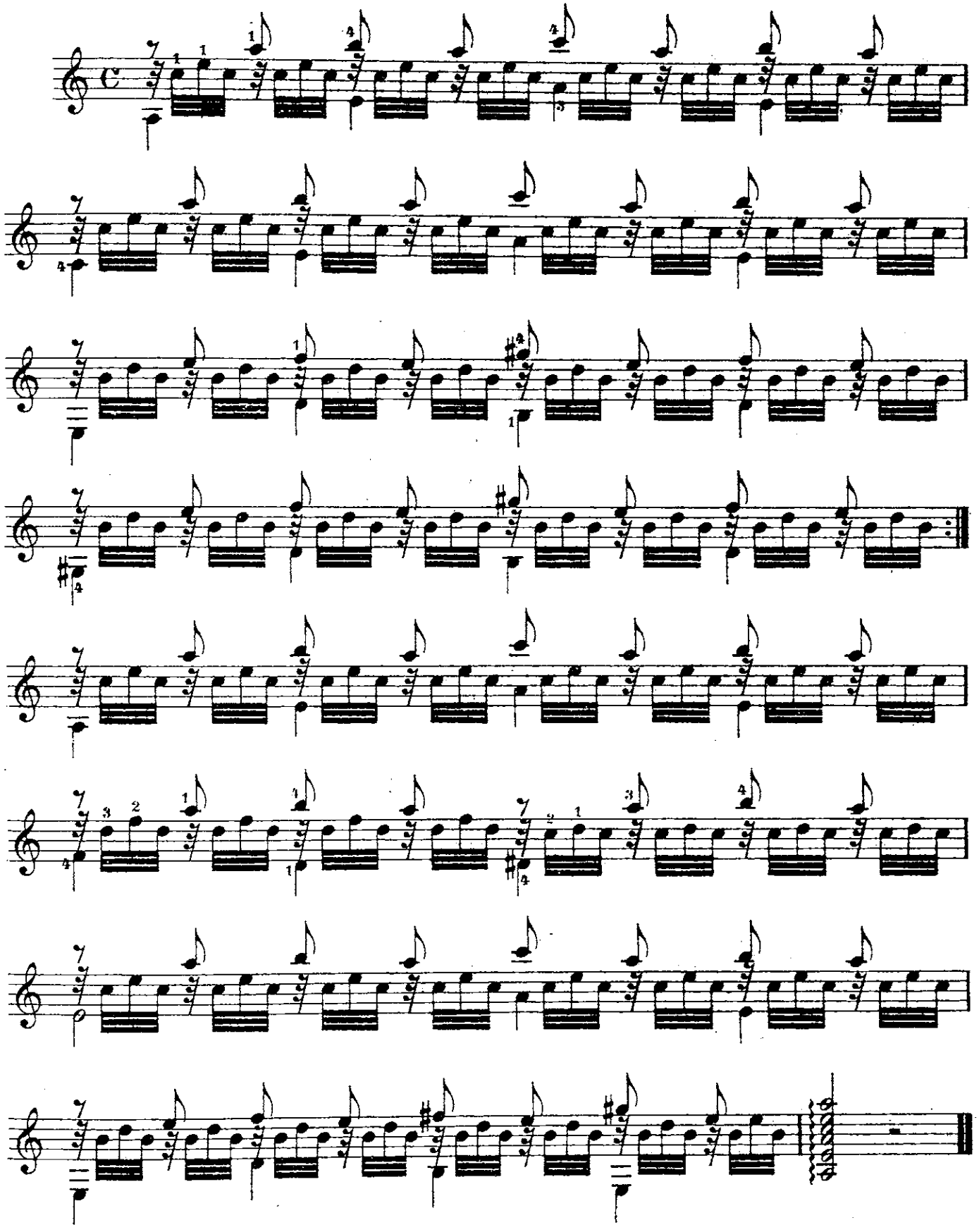
ÉTUDE FACILE

en LA mineur



ÉTUDE

(le même sujet traité autrement)



Paris, Imp. LAROCHE & Cie

21,595 H.

GUILON Grav