

Cahier pédagogique

Les pièces de ce numéro

Voici un « cahier » riche en pièces inédites ! Grâce aux musiques de Jean-Marie Raymond, Takashi Iwagami et Roque Carbajo, *Guitare Classique* cultive sa différence en vous proposant des œuvres de compositeurs d'aujourd'hui. Qu'ils en soient chaleureusement remerciés ici ! Mais ce n'est pas tout, car nous avons également acquis les droits de reproduction d'une pièce de Thierry Tisserand, *Dandy*, dont l'œuvre mérite le détour. Si vous aussi, vous souhaitez participer à l'aventure, vous pouvez nous envoyer vos compositions à l'adresse suivante : *Guitare Classique*, 11 rue Charles Schmidt, 93406 Saint-Ouen Cedex ou par mail à guitare.classique@roularta.fr. À vos plumes !

GUITAR SCHOOL

Après la pluie

Jean-Marie Raymond P. 28

Après la pluie... vient le beau temps. Et vous avez tout le temps d'étudier le rythme intéressant de cette pièce : notez l'alternance du 3/4 et 6/8 et veillez à la régularité du tempo. Seuls les appuis changent. Faites bien sonner les harmoniques et le chant sans oublier le mouvement de la basse. Jouez une

petite gamme sur la 6^e corde accordée en Ré pour apprendre les nouvelles notes.

Paysage catalan

Jean-Marie Raymond P. 30

Vous mettez en valeur le chant de ce morceau, construit en une partie reprise (lors de la reprise, inventez d'autres nuances), ainsi que le mouvement de la

basse comme mes. 5, 11, 14... Butez la voix supérieure, par exemple, ou jouez-la plus fort avec un son homogène. Au moment du passage des accords, tenez la dernière croche jusqu'au bout (mes. 19, 25, 26).

Escapade

Jean-Marie Raymond P. 32

Cette jolie pièce vous propose de

travailler une polyphonie à deux voix. Chacune d'elles est autonome. Faites ressortir le chant et jouez-le bien legato. Jouez la basse seule en tenant toutes les blanches jusqu'au bout. Superposez ensuite ces deux voix sans couper les basses. À la mes. 3, tenez le Fa pendant que vous jouez Ré et Si à l'aigu. Faites pareil mes. 4 et 8.

1^{ER} CYCLE

2^e année

Danse en Sol

Anonymous P. 33

Cette danse à 2 temps est en deux parties reprises (AABB). A se termine à la dominante – Ré – créant une tension *f*. Elle se résout par une cadence parfaite finale dans B, synonyme de détente, *p*. Faites chanter les phrases de 4 mesures en synchronisant les doubles notes, avec un beau legato sur les notes conjointes. Changez de nuances lors des reprises.

3^e année

Ballade d'un baladin

Takashi Iwagami (contemporain) P. 34

Cette ballade en La m., à 2 temps, suit le plan AABB avec coda. La mélodie qui émerge de l'arpège peut se jouer en buté, le reste en pincé. Peaufinez la sonorité de la basse (ongle du pouce poli). Travaillez la main gauche seule pour améliorer tous les enchaînements (ex. mes. 6-7). Les notes des barrés devront être claires.

4^e année

Prélude en Mi mineur

Ferdinando Carulli (1770-1841) P. 35

Dans cette pièce à 4 temps, vous étudierez la formule basique *pm-i* (répétée 110 fois). Essayez aussi le doigté *pa-m*. Valorisez la mélodie en la jouant plus fort et avec un son rond. Le pouce joue une basse obstinée avec parfois des sauts de corde (mes. 9, 13-16, etc.). Le côté répétitif ne doit pas entraîner de monotonie cachée par le tempo.



Ferdinando Carulli

1^{re} année

Dandy

Thierry Tisserand (né en 1956) P. 36

Dans cette pièce en La m., très guitaristique, les croches s'interprètent en triolets « noire-croche » pour donner le swing approprié. Trois parties la constituent. Concentrez-vous sur la rythmique souple du texte qui fait partie intégrante de sa chair. Repérez les notes pivots, les doigts main droite. Distinguez accents, notes piquées ou soutenues. Prenez plaisir, cela s'entendra.

2^e année

Mazurka

Johann Kaspar Mertz (1806-1856) P. 38

Cette jolie pièce dansante à 3 temps en La M. s'étudie d'abord lentement. Concentrez-vous sur le legato, la sonorité, la couleur des basses et les appuis sur le 3^e temps (non systématique). Les contrastes de nuances comme à la mes. 5 (*pp*) et mes. 12 (*f*) sont importants. Pour la mémoriser, et l'interpréter, repérez la structure AB (mes. 13) A (mes. 33), ses différents caractères et les phrasés.

3^e année

Mowgli

Roque Carbajo (contemporain) P. 39

Du nom de ce « petit d'homme » élevé dans la jungle, cette pièce mélancolique de structure libre à 4 temps utilise une écriture de mélodie accompagnée. Un travail sur le dosage des plans sonores s'impose : aigu en blanches tenues fort, basse présente et ronde, doubles notes en tierce, quarte ou quinte, compactes et plus douces. Le legato, malgré les déplacements, sert la nostalgie. Nuancez.

4^e année

Sueno

Francisco Tárrega (1852-1909) P. 41

Cette jolie pièce dansante en Do M. à 3 temps se caractérise par un léger appui sur le 3^e temps. Elle suit le plan ABA. La ligne de basse, toujours présente, donne l'ossature rythmique. Amusez-vous à la jouer seule. Afin que le chant soit distinct, étouffez les résonances involontaires. Différenciez bien les « croches pointées, doubles » des triolets. Soignez les déplacements de tierce mes. 21-22.

Afin de voir paraître sa création dans notre magazine, le compositeur retenu s'engage à accepter les modalités contractuelles d'exploitation de sa création proposées par Studio Press, et accepte ainsi par avance de matérialiser dans un contrat la cession des droits sur sa création à Studio Press, préalablement à toute parution.

3^e CYCLE1^{re} année*Orgelfuge*

Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) P. 42

Voici un bel arrangement d'une fugue écrite à l'origine pour orgue par l'un des professeurs de Ludwig van Beethoven. Après un déchiffrage minutieux pour entendre et doigter la pièce, travaillez avec la partition uniquement (sans guitare). Notez l'architecture de la fugue : sujet aux mes. 1-5 (3^e temps), réponse à l'aigu et contre-sujet à la basse à la mes. 3, contre-sujet à la basse à la mes. 5, développement à la mes. 8 (4^e temps), réponse à l'aigu et contre-sujet à la basse à la mes. 12, etc., ceci afin d'avoir une interprétation refléchie. Jouez chaque voix seule et



Giulio Regondi

reconstruisez ce bel édifice musical en le nuançant. Donnez à cet *Orgelfuge* un souffle personnel.

2^e année*Toccata*

Silvius Leopold Weiss (1684-1750) P. 44

Trois parties d'écriture différente (ABC) composent cette toccata (« *toccare* » en italien, c'est-à-dire « toucher ») en Ré M. à 4 temps. A, lente, aux nombreux accords brisés et courts motifs descendants donne la tonalité et évolue vers la dominante (synonyme de tension). Arpégiez le premier accord, cela donnera de l'ampleur. Puis interprétez avec souplesse et légèreté. Plus virtuose, B, s'exprime en une courte polyphonie. Faites ressortir et articulez

revient dans un tempo *adagio* et utilise une écriture essentiellement verticale (sauf mes. 29). Les accords sont amples.

3^e année*Etude n°9*

Giulio Regondi (1822-1872) P. 46

Le propos pédagogique de cette étude en Mi M., à 6 croches par mesure, est le legato d'une mélodie posée sur des accords en déplacements constants, ou le legato d'accords. Travaillez la maîtrise du poids des doigts main droite pour jouer fort le chant (*a*), la tierce équilibrée (*im*) et les croches descendantes au pouce bien présentes. Comme certains violonistes, jouez mains séparées et phrases par phrases : la main gauche seule pour la précision et la rapidité ; la main droite avec des cordes à vide (pas longtemps) en respectant les silences. Syncrénisez les en travaillant la conduite des phrases : direction, legato. D'abord lentement puis accélérez progressivement. Les nuances sont exigeantes.

DUO

Enregistré par le duo Spinosi sur guitares romantiques accordées à 430Hz

Menuet op. 39

Leonhard von Call (1768-1815) P. 48

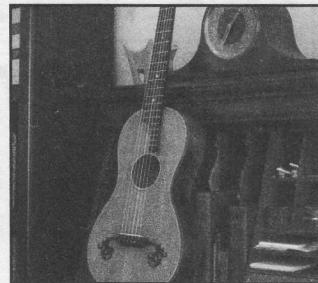
De caractère cantabile, ce menuet en Fa M. suit sa forme traditionnelle en 2 parties reprises (AABB). A évolue vers la

dominante et B se conclut sur la tonique. Il est suivi d'un trio qui n'apparaît pas ici.

La première guitare, chantante, est ponctuée par des silences qui aèrent les phrases. Conduisez chaque mot vers son appui (appoggiature mes. 2 et 8 sur le premier temps). Écoutez les notes piquées (mes. 16, 26), respirez et nuancez. Le

rubato proposé ici est une proposition libre d'interprétation.

La deuxième guitare, accompagnante, cache un petit contre-chant dans sa ligne de basse. Faites-le ressortir au pouce. Afin d'alléger les résonances, nous vous proposons de piquer, parfois, légèrement les notes. Et de nuancer.



GUITARE ET ORCHESTRE

Dans un bois solitaire

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) P. 50

Arrangement Jean-Marie Raymond

Originale pour soprano et piano, ce très bel aria de concert en Do M. K308 s'interprète avec beaucoup de douceur et

de legato. Faites chanter chaque phrase et conduisez-la avec sensibilité. Soignez la sonorité qui s'élève au-dessus de l'orchestre. Respirez, enfllez le son dans les crescendos tout en gardant de la présence dans les diminuendos. Vous jouez en V^e ou IV^e position.

enchanteresse (la Nation) après la victoire du Roi. Notons et interprétons avec subtilité la rythmique syncopée ou en hémiole des phrases musicales propres au grand compositeur anglais. Tout en soulignant le déroulement harmonique.

CHANSON

Sakura

Air traditionnel P. 54

Arrangement Jean-Marie Raymond

Ce chant traditionnel japonais construit sur une gamme pentatonique célèbre la beauté du cerisier. En Ré m., à 4 temps, cette mélodie – jouée legato – se pose sur un dessin de basse en courte imitation, parfois. Faites chanter aussi bien la voix supérieure que la basse avec deux couleurs distinctes : fine et claire/ ronde par exemple.

TECHNIQUE

Interpréter

Gavotte de Robert de Visée P. 56

Par François Nicolas

Labo Pédago P. 58

Par Philippe Spinosi

ACOUSTIC CORNER

Méthode bossa-nova P. 62

Par Paul Guilleminot

Méthode flamenco P. 64

Par Claude Worms

Méthode blues P. 66

Par Jean-Jacques Rébillard

Méthode picking P. 68

Par Thomas Hammje

Méthode folk P. 70

Par Thomas Hammje

Méthode arrangement P. 72

Par Yan Vagh

LEXIQUE DES ABRÉVIATIONS

mes. = mesure

M. = majeure

m. = mineure

b. = bémol

4 = annulaire

4 = auriculaire

Main gauche :

1 = index

2 = majeur

3 = annulaire

4 = auriculaire

Main droite :

p = pouce

i = index

m = majeur

a = annulaire

Nuances

pp = double piano

p = piano

mf = mezzo forte

f = forte

ff = double forte

22

27

32

D.C. al Coda

57

Coda

C II

Malgré le mélange veillez à la régularité du tempo !

PAYSAGE CATALAN

Jean-Marie Raymond (contemporain)

Bien sortir le chant

Musical score and guitar tablature for the first section of "Paysage Catalan". The score consists of two staves: a treble clef staff above and a bass clef staff below. The tablature shows six strings (T, A, G, D, B, E) with fingerings and strumming patterns. The section starts with a dynamic instruction "Bien sortir le chant". The music includes various chords and rhythmic patterns.

Musical score and guitar tablature for the second section of "Paysage Catalan". The score and tablature continue from the previous section, showing more complex chords and patterns. A double asterisk (**) appears in the score at measure 5.

Musical score and guitar tablature for the third section of "Paysage Catalan". The score and tablature continue, showing more complex chords and patterns. A double asterisk (**) appears in the score at measure 9.

Musical score and guitar tablature for the final section of "Paysage Catalan". The score and tablature continue, showing the conclusion of the piece. A bracket with an asterisk (*) covers the last four measures of the score.

17

21

25

C I ——————

29

a m i m p i [1.] [2.]

* bien faire ressortir le mouvement de basse

** attention de ne pas manger la dernière croche de chaque mesure au moment du passage des accords

ESCAPEADE

Jean-Marie Raymond (contemporain)

Indépendance des voix

Jouer le chant bien legato

Bien tenir le Fa pendant que vous jouez Ré et Si

Idem pour le Mi pendant que vous jouez Mi et Ré

Gardez le Fa # jusqu'au Mi

CV

Ne pas lâcher le Do pendant que vous jouez le Mi et le Do

DANSE EN SOL

Anonyme

COURS SUR CD-ROM

Débutant Moyen Confirmé

5

Musical score and tablature for measures 1-4. The score shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The tablature below shows the strings T (top), A, and B. Fingerings and dynamics are indicated above the staff.

T	0	1	3	2	0	3	1	0	0	3
A	0	2	4	0					3	2
B	0	0								

5

Musical score and tablature for measures 5-8. The score shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The tablature below shows the strings T (top), A, and B. Fingerings and dynamics are indicated above the staff.

T	0	1	3	2	0	3	1	0	2	3
A	0	2	4	0					2	0
B	0	0							.	.

9

Musical score and tablature for measures 9-12. The score shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The tablature below shows the strings T (top), A, and B. Fingerings and dynamics are indicated above the staff.

T	1	0	1	2	0	3	2	3	1	0
A	0	2	1	2	0	0	2	1	2	3
B	0	0				0	0	0	0	0

15

Musical score and tablature for measures 15-18. The score shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The tablature below shows the strings T (top), A, and B. Fingerings and dynamics are indicated above the staff.

T	1	0	1	2	0	3	2	0	3	0
A	0	2	1	2	0	0	2	1	2	0
B	0	0				0	0	0	.	.

BALLADE D'UN BALADIN

Takashi Iwagami (contemporain)

COURS SUR CD-ROM

Sheet Music and Tablature:

1. **Measure 1:** $\text{♩} = 80$. Fingerings: 4, 2, 3; 2, 3; 2, 3; 2, 1; 0, 0; 3, 2. Chords: CIII , CV , CIII .

2. **Measure 8:** Fingerings: 1, 0, 1, 4; 0, 2; 1, 0, 2; 3, 0. Chords: CIII , CV , CIII .

3. **Measure 16:** Fingerings: 4, 1, 1, 4; 0, 2; 1, 0, 2; 3, 0. Chords: CIII (rall.), CIII , CV , CIII .

4. **Measure 23:** Fingerings: 4, 0, 0; 3, 2; 1, 0, 2; 2, 2. Chords: CIII , CV , CIII .

5. **Measure 29:** Fingerings: 4, 0, 0; 3, 2; 1, 0, 2; 2, 2. Chords: CIII , CV , CIII . *rallentando e diminuendo*.

Guitar Tablature: The tablature shows the strings T (top), A, and B. The first measure has six notes on the T string. Measures 2-4 show eighth-note patterns. Measure 5 has six notes on the T string. Measures 6-8 show eighth-note patterns. Measure 9 has six notes on the T string. Measures 10-12 show eighth-note patterns. Measure 13 has six notes on the T string. Measures 14-16 show eighth-note patterns. Measure 17 has six notes on the T string. Measures 18-20 show eighth-note patterns. Measure 21 has six notes on the T string. Measures 22-24 show eighth-note patterns. Measure 25 has six notes on the T string. Measures 26-28 show eighth-note patterns.

PRELUDE EN MI MINEUR

Ferdinando Carulli (1770-1841)

COURS SUR CD-ROM

Débutant Moyen Confirmé

DANDY

Thierry Tisserand (contemporain)

Dandy est une petite pièce tirée du recueil pédagogique « Comme des chansons » (volume 2) de Thierry Tisserand. En début de recueil, l'indication *Comme un mini « big band »... Surveiller le bassiste et soigner les « péches »* nous donne une idée du climat un peu jazz et du type d'atmosphère dans laquelle va évoluer ce *Dandy* !

Analyse

Qui dit jazz dit rythme ! La rythmique est l'élément essentiel de cette pièce. Elle est constituée de deux lignes qui avancent en parallèle, à savoir la ligne mélodique et la ligne de basse. Et chacune de ces deux lignes possède une rythmique caractéristique :

Pour la mélodie, les croches sont à jouer ternaire. Elles donnent une sensation de roulement continu, et une alternance entre l'appui (1^{re} croche) et le rebond (2^{re} croche).

Pour la ligne de basse, accentuez les temps forts de la mesure au départ (1^{er} et 3^{er} temps), puis juste les 1er temps (animation mes. 5). Le 1^{er} temps devient le repère auditif, l'élément stabilisateur où l'on peut « retomber sur ses pieds ». On sent ainsi nettement la carrure des quatre temps de chaque mesure.

Dandy est composé de trois parties et d'une coda :

- 1^{re} partie : A (mes. 1-4) avec reprise.

- 2^{re} partie : B (mes. 5-12).

- 3^{re} partie : A' (mes. 13-22).

Coda (mes. 17-22).

Bien que nous soyons en La mineur, cette pièce est émaillée de chromatismes (mélodie mes. 5-6, basse mes. 17-19) et d'accords altérés, 7^e, 9^e (mes. 8, 11, 12, 15, etc.). Ces harmonies donnent à la pièce une couleur typiquement jazz.

Technique

Le rythme écrit sur la partition (**figure 1**) doit être joué de cette façon (**figure 2**). Pour la régularité du rythme ternaire et des notes inégales, je vous propose de travailler ce petit exercice (**figure 3**) afin de mieux contrôler ce rythme. Pensez à :

- Bien répéter l'index dans le triolet.
- Faire le même exercice mais en commençant par le majeur.
- Ainsi de suite avec l'annulaire.

L'effet de percussion de la mesure 16 peut être obtenu de plusieurs façons. Mais la plus simple de toutes, et celle qui donne le meilleur résultat, est un léger frappé sec du pouce sur les cordes au niveau de la bouche de la guitare et à proximité des dernières frettes. On obtient ainsi un son assez métallique et percussif, comme une sorte d'effet « charles-

ton » d'une batterie. Ensuite, la percussion de la mesure 18 s'obtient plus facilement en claquant le côté plat du pouce sur la table d'harmonie au niveau des cordes basses.

Contrôlez bien le rythme des syncopes des mesures 14 à 18, elles sont délicates à réaliser. Ne jouez qu'une seule note à la fois pour bien intégrer le rythme (**figure 4**). Vous remplirez l'accord un peu plus tard quand vous serez plus sûrs de vous. Faites la même chose pour les mesures suivantes.

Interprétation

La ligne de basse est très importante. Suivez-la avec le pouce, elle vous donnera le swing nécessaire pour jouer cette pièce. L'irisation de la pièce sera donnée en marquant bien les accents. Faites attention à ce qui est indiqué : chevron, chevron piqué, point ou tiret. Il est intéressant de chercher un effet différent pour chaque indication :

- Chevron : tirez fort sur les cordes.
- Chevron piqué : tirez fort sur les cordes et arrêtez immédiatement le son.
- Point : faites un petit son bref, pas trop marqué.
- Tiret : jouez en appuyant et laissez sonner.

Et n'oubliez pas que le caractère nonchalant de la pièce sera donné par le balancement de vos croches !

Joël Jégard

Figure 1

Figure 2

Figure 3

à reproduire sur les cordes de Si et de Mi

Figure 4

a i m i i m i

a m

i m a

gliss.

* percussion sur les cordes
** percussion sur la caisse

MAZURKA

Johann Kasper Mertz (1806-1856)

COURS SUR CD-ROM

C II

p

T: 0-0 2-3-2 1-2 2-5-3-2 0-3 3-4 0-1 2-0-1-2 3-0-2-4 5-2-4-2
A: 2-2 1-0 2-3 2-3 3-4 0-0 0-0 0-0 0-0 0-0 0-0
B: 0-0 2-2 0-0 0-0 0-0 0-0 0-0 0-0 0-0 0-0 0-0

dolce **II**

pp **f**

T: 0-3-0-3-2-2-0-1-2-2-0-3-0-2-0-4-0-4-4-1-4-2-0-2-1-2
A: 5-4-0-2-2-0-0-1-2-2-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0
B: 0-0

17

2p. **4p.**

T: 1-1-0-2-0-1-1-1-2-0-4-2-0-2-0-3-0-2-0-4-0-4-4-1-4-2-0-2-1-2
A: 2-4-4-4-2-0
B: 0-0

25

p. **p.** **#p.** **p.**

T: 1-1-0-2-0-1-1-1-2-0-4-2-0-2-0-3-0-2-0-4-0-4-4-1-4-2-0-2-1-2
A: 2-4-4-4-2-0
B: 0-0

55

pp **p.** **p.** **f**

T: 0-1-2-3-0-2-4-5-2-4-2-0-3-0-3-2-2-0-1-2-0-1-2-0-5
A: 3-4-0
B: 0-0

MOWGLI

Roque Carbajo (contemporain)

COURS SUR CD-ROM

Débutant Moyen Confirmé

Andante $\text{♩} = 70$

mf espressivo

dim. *rit.*

T 10 12-12-12-6 8 10-10-10-4 6 8-8-8-2 1 2 0
A 11-11-11-6 6-6-6 9 4-4-4 7 3 2 1 0 1
B 11 7 5 3 2 1 0 1

a tempo

mf

dim. C I

T 10 12-12-12-6 8 10-10-10-4 6 8-8-8-2 1 2 1 1
A 11-11-11-6 6-6-6 9 4-4-4 7 3 2 1 2 1
B 11 7 5 3 2 1 0 2

C I

sfz

mp piacevole

T 1 1 1 0 || 3-2 0 0 3 3 0 0 3 || 3-2 2 2 2 4 2 2 2 2 2 || 3-2 0 0 3 3 0 5
A 2 1 2 || 0 0 4 4 0 0 4 || 2 2 2 4 2 2 2 4 || 0 0 4 4 0 6
B 2 1 2 || 0 0 4 4 0 0 4 || 2 2 2 4 2 2 2 4 || 0

15 C II

mf espressivo

C VI C III C IV C I V

rit. poco a poco

T 3-2 7 6 9 5 4 5 4 7 3 1 2 3 0 3 0 7 5
A 2 2 2 2 2 2 2 2 2 6 7 3 4 5 4 1 2 3 0 4 0 5 6
B 2 2 4 4 2 2 2 2 4 6 3 4 5 4 1 2 3 0 4 0 5 0

17

meno mosso

dim.

mp marcato il canto

cresc.

f energico

21

p

mf

dim.

C III C I

mp marcato il canto

cresc.

26

p

mf

mp

dim.

C III C I

mf

Tempo primo

mp piacevole

31

C II

mf espressivo

10

55

C IV

C I

dim.

rall. poco a poco

p

SUEÑO

Francisco Tárrega (1852-1909)

COURS SUR CD-ROM

Débutant Moyen Confirmé

Moderato

6 *poco rit.* *a tempo* (2)

II Fine

17 *p* *mf*

25 *rit. 3* *a tempo* III *f* 3 *p* 3 *rit. 3* D.C al Fine Harm. 7

ORGELFUGE

Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809)

Moderato assai

1

TAB

0 1 3 0 1 3 1 0 2 2 0 2 1 1 0 2 0 2 1 2 4 0 2 1 2 0 0 2 3 0

5

TAB

2 1 0 2 1 3 1 0 1 0 1 3 0 3 2 0 1 0 2 0 2 4 0 2 3 2 0 0 2 3 0 3 2 0

9

TAB

5 3 1 3 0 2 0 2 3 3 2 0 1 3 0 3 2 0 3 0 2 4 0 2 4 0 2 4 2 0 0 3 5 8 5 3 2 0 2 3 0 3 1 0 2 3 0 5 3 2 4 0 2 4 0 2 4 2 0 3 2 0 8 7 0

C II

TAB

4 2 3 5 7 5 3 2 0 0 3 1 2 0 5 3 2 0 2 4 0 2 4 2 0 0 1 3 1 3 2 2 3 0 2 0

C I

TAB

3 2 0 1 3 1 0 0 2 3 0 3 2 0 2 3 0 2 3 2 2 3 0 2 3 0 2 0 2 1 0 2 0 1 3 0 2 3

Sheet music for guitar and piano, page 19. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music consists of two staves with various notes and rests. The piano part includes dynamic markings such as forte (f), piano (p), and sforzando (sf). The guitar tablature below the staff shows fingerings and string numbers (e.g., 1, 2, 3, 4) above the strings.

25

T 1 2 0 3 5 0 2 0 0 1 2 0 1 2 0 1
A 0 3 2 3 5 3 2 3 2 0 3 5 2 0 3 1 2 0 1
B 0 3 2 3 5 3 2 3 2 0 3 5 2 0 3 1 2 0 1

Sheet music for guitar, measures 27-28. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The tablature below the staff shows the fingerings for each note. Measure 27 starts with a rest followed by a eighth note, then a sixteenth note pair, another rest, and a sixteenth note pair. Measure 28 begins with a sixteenth note pair, followed by a eighth note, a sixteenth note pair, a eighth note, a sixteenth note pair, a eighth note, a sixteenth note pair, a eighth note, and a sixteenth note pair.

T	1 - 0	1 - 0	3	0	0	-	1	0	3	1
A	2	0	3	2	0	2	0	2	0	3
B	0	3	4	2	3	0	2	0	3	5

Sheet music for guitar with tablature for measures 51-52. The music is in common time, treble clef, and A major (two sharps). The tablature shows the left hand's fingerings and the right hand's strumming pattern.

51

T 1 - 0 - 1 - 3 - 0 | 3 - 1 - 0 - 2 - 0 | 0 - 0 - 1 - 3 - 0 | 3 - 1 - 0 - 1 - 3 - 1
A 2 - 0 - 0 - 3 - 0 | 4 - 4 - 1 - 2 - 0 | 2 - 0 - 2 - 4 - 1 - 2 - 0 | 3 - 2 - 0 - 1 - 3 - 1
B 0 - 0 - 3 - 0 | 2 - 2 - 4 - 1 - 2 - 0 | 3 - 3 - 5 - 1 - 0 - 0

Sheet music for guitar, page 34. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff is a six-string guitar tablature. The music consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of sixteenth-note patterns. The tablature shows fingerings and string numbers above the strings. The first measure starts with a bass note at the third fret of the A string. The second measure starts with a bass note at the first fret of the E string.

T 0 0-1-0
A 0-2-3 0-2 0-1-0
B 3 3 3 0

5
5
5
7
7
0

TOCCATA

Silvius Leopold Weiss (1686-1750)

Adagio

C II

T A B

5 2 - 3 2 - 4 0 5 10-9-7 10-8-7 0 2 2 5-10-9-7 9-7-6 9

5

T A B

0 7 - 12-11-9 12-10-9 11-9-11-8 0 4 6 7 - 12-10-8-7 9-7-6 7

8

T A B

6-2 4 4-0 2 6-4 7-6-4 7-5-4 0 5-2 4-5 4-2-0-2-4-5 7-10-9-10-9 0 7-0

12

Allegro

T A B

2-0 4-0 2-2-0 4-0 0-2-4-5-4-2-0 3-2-0 2-2-0-4-0-2-0

15

TAB: 5-3-2-7-3-0-5-3 | 2-3-2-0-2-0-3-4-5-7 | 9-5-7-6-7-0-0-3 | 4

18

TAB: 5-4-2-5-3-2-4-2-3-5-7 | 9-12-10-9-9-10-7-10 | 9-5-7-4-5-3 | 7

21

TAB: 5-2-2-0-3-2-0-5-3-2-5-3 | 2-3-5-7-9-10-10-9-10-9-0-2-4-7-5 | 0-7-9-7-6-9-10-9-10-9-7-7-2-2-6

25

TAB: 5-4-5-4-5-4 | 2-0-4-0-2-4-2-4-2-6 | 1-2-3-0-0-2-3-4-5-5 | 4-2-2-2-2-2

29

TAB: 4-3-5-2-0-3-2-0-5-0-2-3-3-2-3-5-7-6-8-5 | 7-7-7-5-7-5-7-5

ÉTUDE N°9

Giulio Regondi (1822-1872)

Larghetto

Musical score and tablature for the first section of Etude N°9. The score consists of two staves: a treble clef staff above and a guitar tablature staff below. The key signature is G major (three sharps). The time signature is common time. The tempo is Larghetto. The tablature shows fingerings (e.g., 0, 2, 4) and string numbers (T, A, B) for each fret.

IV

C IV

loco

Musical score and tablature for section IV of Etude N°9. The score consists of two staves: a treble clef staff above and a guitar tablature staff below. The key signature changes to C major (no sharps or flats). The time signature remains common time. The tablature shows fingerings and string numbers for each fret.

VII

Musical score and tablature for section VII of Etude N°9. The score consists of two staves: a treble clef staff above and a guitar tablature staff below. The key signature changes to D major (two sharps). The time signature remains common time. The tablature shows fingerings and string numbers for each fret.

Musical score and tablature for the final section of Etude N°9. The score consists of two staves: a treble clef staff above and a guitar tablature staff below. The key signature changes to E major (one sharp). The time signature remains common time. The tablature shows fingerings and string numbers for each fret.

22

TAB

T	4	0	7	5	5	4	0	4	0	2	0	4	2	0	0	4	2	0	0	9	7	7	5	5	4	2
A	2	2	7	6	6	7	0	2	2	1	1	2	2	1	7	2	2	1	7	6	6	7	5	5	4	2
B		0		6	7		0		2		2		0		9		0		9		0		6	7	0	2

26

T 2 0 2 4 2 4 0
A 1 0 2 2 1 2 4 3 2 1 2 4
B 2 4 2 4 2 4 2 4 2 1 1 2 0 4 3 2 5 4 2 5 6 9 7 2 2 4 2 2 4

51

Musical score for guitar (Treble clef, key signature of A major) with tablature below. The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with various note values and rests. The bottom staff is a six-string guitar tablature showing fingerings and string muting symbols (7). The tablature is divided into measures by vertical bar lines.

Tablature:

T	0	4	0	4	0	0	0	0	4	7	12	12	12
A	1	2	2	1	3	4	2	1	1	5	9	9	9
B	2	0	4	0	3	2	0	4	0	3	2	9	9

MENUET

Leonhard von Call (1768-1815)

Cantabile

The sheet music consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat. The middle staff is a bass clef staff. The bottom staff is a tablature staff with three horizontal lines representing the strings, labeled T (top), A (middle), and B (bottom). The music is in common time. Measure 1 starts with a dynamic *p*. Measures 2-4 show sixteenth-note patterns. Measure 5 begins with a dynamic *f*, followed by *f*, *p*, and *p*. Measures 6-8 show sixteenth-note patterns. Measure 9 begins with a dynamic *f*, followed by *p*. Measures 10-12 show sixteenth-note patterns.

16

TAB

8 6 5 | 8 8 8 8 8 6 5 6 | 5 5 7 5 6 8 | 5 8 6 5 8 6 | 6 5 5

TAB

1 0 1 1 | 3 3 3 | 1 0 3 2 0 | 1 1 1 1 | 0 1 1 1 0 1

21

TAB

6 8 6 5 6 8 | 5 8 7 6 | 5 6 7 8 5 6 7 8 6 5 | 8 6 6 5 8 6 5 | 6 6 8 8 5 5

TAB

2 1 1 1 2 1 | 2 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 | 0 1 1 1 0 1 | 2 1 3 1 3 1

26

Fine

TAB

6 6 5 | 8 5 | (5) 6 6 5 6 6 6 5 5 | 5 3 3 2 3 3 | 5 3 5 3 6 | .

TAB

2 1 0 1 1 | 3 3 3 1 | 1 2 0 1 | 3 1 | 0 1 | 1 1 | .

DANS UN BOIS SOLITAIRE

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), arrangement de Jean-Marie Raymond

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

57

TAB

5-4-4-3 3-2-0 3-2-4-4-5 3 3-2-0 3-2-2-2 4 0-0 4-4-4-4-4

45

TAB

5-0-0 1-2 2-2-2-2-3 3-3 4-1-0 0-1-4 3-4-1-0 4-3

51

TAB

2 3-1 4-1 3-3-2-2 1-1-0 7-8-8-7-8 7-5 8-0

59

TAB

3 1 5 3 6 5 3 6-5-3-5 3 6-5-3 5 0

66

TAB

5 3-3-2-2-0 3 0 1-0 2 0 3 5 3 3-1-0 3-3 0 0 1-1

72

TAB

1-1-3-1-0 3 1-1-3-0-1-0 3 3-4-5-3 6-5 3-5-6-5-3-5

FAIREST ISLE

Henry Purcell (1659-1695), arrangement de Jean-Marie Raymond

1

Sheet music and tablature for the first measure. The sheet music shows a treble clef, a key signature of two sharps, and common time. The tablature below shows the strings T (top), A, and B. Fingerings are indicated above the notes: 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1.

4

Sheet music and tablature for the fourth measure. The sheet music shows a treble clef, a key signature of two sharps, and common time. The tablature below shows the strings T (top), A, and B. Fingerings are indicated above the notes: 2, 4, 0, 1, 0, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1.

7

Sheet music and tablature for the seventh measure. The sheet music shows a treble clef, a key signature of two sharps, and common time. The tablature below shows the strings T (top), A, and B. Fingerings are indicated above the notes: 2, 5, 2, 5, 2, 3, 2, 5, 2.

10

Sheet music and tablature for the tenth measure. The sheet music shows a treble clef, a key signature of two sharps, and common time. The tablature below shows the strings T (top), A, and B. Fingerings are indicated above the notes: 2, 3, 5, 0, 2, 0, 2, 1, 4, 1, 2, 4, 1.

15

Treble clef staff:
Notes: 4, 1, 2, 1, 2, 0, 1, 1.
Bass staff:
Fret positions: 4, 1, 2 | 2, 3, 0 | 2, 2.

16

Treble clef staff:
Notes: 2, 4, 1, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3.
Bass staff:
Fret positions: 2, 3, 5, 2, 5, 3 | 4, 4, 2, 3 | 4, 4.

19

Treble clef staff:
Notes: 4, 1, 1, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1.
Bass staff:
Fret positions: 5, 2 | 2, 3, 2, 4, 2 | 4, 4, 2, 2.

22

Treble clef staff:
Notes: 2, 1, 4, 3, 3, 2, 0, 0, 0, 3, 2, 0, 2.
Bass staff:
Fret positions: 2, 1, 4 | 0, 0, 3, 2 | 0, 2, 2.

SAKURA

Air traditionnel, arrangement de Jean-Marie Raymond

⑥ = Ré

Musical score for guitar and piano. The piano part is in common time, C major (indicated by a 'C' with a 'III'). The guitar part is in common time, A major (indicated by a 'T'). The score consists of two staves: the top staff for piano and the bottom staff for guitar. The piano staff has four measures. The guitar staff has five measures, with the fifth measure ending with a repeat sign and leading to the next section.

Continuation of the musical score. The piano part continues with four measures. The guitar part begins at measure 5, continuing from the previous section. The guitar staff has five measures, with the fifth measure ending with a repeat sign and leading to the next section. The label 'Harm. oct.' appears above the guitar staff in both sections where it occurs.

Continuation of the musical score. The piano part continues with four measures. The guitar part begins at measure 9, continuing from the previous section. The guitar staff has five measures, with the fifth measure ending with a repeat sign and leading to the next section. The label 'Harm. oct.' appears above the guitar staff in both sections where it occurs.

Final continuation of the musical score. The piano part continues with four measures. The guitar part begins at measure 15, continuing from the previous section. The guitar staff has five measures, ending with a final repeat sign.

18

TAB

23

TAB

27

TAB

31

TAB

35

TAB

GAVOTTE

Robert de Visée (1650 – 1725)

Maître de guitare de Louis XIV, Robert de Visée, théorbiste, luthiste et guitariste a publié différents livres de tablatures dont deux consacrés à la guitare. Notre gavotte est tirée du *Livre de Guitare dédié au Roy* publié en 1682, et fait partie de la 1^{re} suite du recueil.

Analysis

La gavotte est une danse d'origine populaire à rythme binaire et à mouvement modéré qui, d'après Toinot Arbeau (1589) « se dance par mesure binaire, avec petits sauts & consistent de double a droit & de double a gaulche comme les branles communs : mais les danseurs

decouppent lesdits doubles tant a droit qu'à gaulche, par passages a plaisir tirez des gaillardes ». Un siècle, plus tard, à l'époque de Robert de Visée, la gavotte est devenue une des danses de la suite et se caractérise par une levée d'une demi-mesure et l'emploi fréquent du rythme noire-deux croches.

Notre gavotte comporte deux sections avec reprises. La première comporte 4 mesures et commence sur la tonique (Lam) pour finir sur la dominante (Mi), et la deuxième dure 8 mesures et se divise elle-même en 2 parties de 4 mesures. Une première partie centrée autour de la dominante et une deuxième partie où une marche harmonique va de la tonique à la cadence finale..

Interpretation

On essayera avant tout d'obtenir une sonorité légère en jouant vers la touche et, pour éviter un jeu trop lourd lors des batteries, on déplacera l'attaque au-dessus de la touche. L'allure à atteindre sera assez vive sans être cependant aussi rapide que celle d'une bourrée.

La 4^e corde de la guitare baroque étant accordée en octave, on pourra à volonté jouer la variante indiquée en ossia qui restitue cette particularité. On pourra également ajouter d'autres ornements comme les appoggia-tures de la première levée et de la mesure 13.

François Nicolas

Plage
24

Rythme

L'édition originale en tablature ne comporte que des blanches, noires, noires pointées et croches. Cependant, il était d'usage à l'époque baroque, et particulièrement en France, de jouer de manière inégale des notes ayant la même durée sur la partition. Ainsi, dans notre gavotte, à chaque paire de croches, on jouera la première plus longue que la deuxième. D'autre part, pour le rythme noire pointée-croche, on « surpiontera » la noire en allongeant sa durée et en faisant de la croche une double-croche. On pourra s'habituer à ces différences rythmiques en jouant la première phrase successivement telle qu'écrite, puis en notes inégales comme dans l'exemple 1.

Interprétation en notes inégales

Ecriture

Plage
25

Technique

On commencera par travailler la pièce sans les ornements en tâchant de bien faire ressortir la mélodie. Les différents accords précédés d'une flèche seront joués en brossant les cordes en descendant, avec l'index ou le majeur du grave à l'aigu (flèche vers le haut) ou de l'aigu au grave (flèche vers le bas). Les accords précédés par un signe d'accord arpégé seront joués en brossant avec *a*, *m*, *i* et en finissant par le pouce pour adoucir le timbre. On travaillera à part le passage un peu délicat de la mesure 5 en pratiquant l'exercice suivant.

Plage
26

Ornement

La tablature originale comporte de nombreux ornements indiqués par une sorte de virgule qui désigne des « tremblements », trille court commençant sur la note supérieure et placé sur le temps créant ainsi une dissonance qui enrichit l'harmonie. Pour les trilles aux endroits où le rythme écrit est « noire pointée croche », on fera un « appui » sur la 1^{re} note supérieure en augmentant progressivement la vitesse des battements et en marquant un très léger point d'arrêt avant la croche. On pourra s'entraîner à exécuter ces trilles en pratiquant l'exercice suivant.

Plage
23

i *a* *m* *i* *m* *i* *m*

a *m* *i* *p* *i* *m* *a* *i* *4* *2* *p* *C V* *i* *4* *i* *p* *m* *i*

8 *m* *a* *m* *i* *C II* *2* *1* *tr* *i* *p* *p* *V* *1* *0* *3* *1* *p* *m* *i*

II *0* *4* *1* *0* *a* *m* *i* *p* *C I* *1* *0* *4* *1* *5* *tr* *3* *1* *tr*

ANNUAIRE : LE MAILLON FAIBLE

Débutant Moyen Confirmé

Pourquoi nos doigts ne sont-ils pas égaux ? Pourquoi certains doigtés nécessitent-ils des heures de travail acharné pour un résultat aléatoire, alors que d'autres passent sans le moindre effort ?

L'observation de la main montre à l'évidence que nos doigts sont tous différents. Différents par leur taille, leur morphologie, leur possibilité de se mouvoir dans toutes les directions, et leur facilité plus ou moins grande à réaliser des flexions ou des extensions.

L'autre constatation inévitable, celle qui fait le plus souvent souffrir les musiciens, est l'interdépendance des doigts entre eux. Un mouvement de doigts – flexion, extension, écartement, appui – provoque chez le ou les doigts voisins, un mouvement non désiré, et donc parasite.

L'opposition du pouce est une faculté extraordinaire, découlant de l'anatomie de la main de l'homme. Elle est sans doute à l'origine du fabuleux développement cérébral de l'espèce humaine. Mais cette opposition, favorable à la puissance et à l'agilité de l'index (et dans une moindre mesure du majeur), laisse l'annulaire « sur le bord du

chemin ». Ce doigt est bien moins opposable au pouce, et son agilité et son indépendance, sont très soumises à la posture de la main et des autres doigts. L'ouverture ou la fermeture du pouce de la main droite ont un effet sur la cambrure de la main. Ces modifications de la voûte naturelle du creux de la main ont un impact sur l'agilité de l'annulaire.

Musculature et posture

Sans entrer dans les détails, et en simplifiant, disons que d'un point de vue anatomique, l'annulaire est obligé de partager certains équipements musculaires et ligamentaires avec le majeur et l'auriculaire. Du coup, il est extrêmement sensible à la posture des autres doigts, contrairement au pouce et à l'index qui fonctionnent parfaitement en toutes circonstances. Les variations de courbure de la main influencent fortement la mobilité de l'annulaire, plus que pour les autres doigts.

En fait, l'art d'utiliser les doigts pour jouer de la guitare, c'est d'abord l'art de les placer, si possible, dans

une posture la moins contraignante possible.

Il faut citer ici, l'excellent ouvrage « Prévention des troubles fonctionnels chez les musiciens » (éditions Alexiterre) de Philippe Chamagne, kinésithérapeute et spécialiste de la rééducation des musiciens. Tous les dysfonctionnements liés aux mauvaises postures y sont passés en revue de manière très détaillée et scientifique.

Pour des raisons pratiques, nous nous contenterons ici de conseiller de travailler avec une posture de la main droite la plus proche de celle d'une main au repos, comme posée sur une table avec le poignet au-dessus du vide. Dans cette position, la main est légèrement creuse et une balle de tennis épouserait assez bien l'intérieur de la paume.

Cette position est une bonne base de départ pour les exercices qui suivent.

N'oubliez pas de détendre tout votre corps, de vous tenir assez droit et de garder les épaules et les bras très souples. Respirez toujours lentement et profondément.

Philippe Spinosi

Plage
27

Exercice 1

Cet exercice est très simple... En apparence ! Une seule note et un seul doigt ! Pourtant, il va falloir vous concentrer pour que cette répétition se fasse sans crispation. Et pour cela, vous devrez attacher autant d'importance à l'attaque de la note qu'au mouvement de retour du doigt suivant immédiatement cette attaque. Plus ce retour est rapide, et plus les deux croches et la noire seront régulières et bien liées. Essayez de jouer en léger *crescendo* les trois premiers temps et en *decrescendo*, c'est-à-dire en détente musculaire, le quatrième. Pour ne pas stresser en accélérant involontairement, utilisez votre métronome réglé sur une vitesse très lente pour commencer (noire = 48, par exemple).

The musical score consists of three staves of music for classical guitar. The first staff begins with a note 'a' followed by six eighth notes. The second staff begins with a note '0'. The third staff begins with a note '4'. The score includes TAB notation below the staves. Measures 5 and 6 are indicated with numbers above the staves.

Exercice 2

C'est le même, mais ici la noire sur laquelle aboutissent les deux croches est une corde plus loin. Le retour du doigt est donc capital, avec une extension plus grande. Si votre main est crispée, vous n'y arriverez pas. L'exercice n'est réussi que si votre annulaire est détendu entre chaque note, et la pulsation régulière. Sans parler du legato qui, comble du vice, doit être parfait...



1

2

3

4

5

6

7

8

Exercice 3

Même exigence de détente et de légato, mais en arpèges. Le quatrième temps est redoutable car il exige une parfaite extension de l'annulaire. Pour bien contrôler la décontraction de la main, un crescendo général, mesure par mesure, ajoute une petite difficulté. La tension musculaire après la mesure la plus forte doit être la même que pour la mesure la plus *piano*, c'est-à-dire nulle.



suite page 60->

Exercice 4

Plage
30

J'ai emprunté à Dionisio Aguado, compositeur et guitariste du XIX^e siècle, l'harmonisation de son *Étude n°2*. La formule d'arpège est un peu différente, mais l'effet est le même. L'annulaire termine encore sa course sur le quatrième temps, après l'accélération rythmique des « deux croches, triolet, et sextolet de doubles-croches ». Seul un parfait retour des attaques de l'annulaire et une main en position de repos (la balle de tennis dans la paume et le pouce hors de la main) vous permettront de réussir dans le tempo et bien legato.

10

mf

f

p

T A B

15

T A B

Exercice 5

Plage
31

Dernière petite souffrance de ce Labo Pédago. Un joli petit enchaînement harmonique en arpèges. Ici, l'annulaire navigue en permanence entre la seconde et la première corde. Restez toujours détendu, et soignez la précision et la rapidité des changements de doigts de main gauche. Après tous ces exercices, reposez-vous puis reprenez-les en accélérant le métronome.

1

p i m a

T A B

5

p i m a

T A B

9

p i m a

T A B

12

p i m a

T A B

RYTHMES BOSSA ET TURNAROUND

Confirmé

Moyen

Débutant

Le rythme de la bossa-nova, lui-même issu du rythme du samba (nom masculin), est principalement caractérisé par le « balanço », obtenu par les effets de contretemps et de syncopes.

Sur la guitare, ces contretemps et ces syncopes sont créés par un jeu en accords brisés (alternance basse/accord) et des cellules rythmiques spécifiques. Lorsque João Gilberto inventa la bossa nova en 1958, les critiques musicaux brésiliens, quelque peu désorientés, qualifièrent même ce style de « guitare bêgue ».

La bossa-nova est une musique écrite sur une mesure à deux temps (2/4). Basses et accords peuvent être joués soit sur le temps, soit sur le contretemps. Toutes les combinaisons (ou presque) peuvent être autorisées, et les motifs rythmiques sont nombreux et parfois complexes.

Nous allons aujourd’hui, dans cet atelier, étudier les principales cellules rythmiques de la bossa-nova, de la plus simple à la plus complexe (nota : le mot « accord » se comprendra ici comme « accord sans la basse ») :

- La 1^{re} cellule rythmique est basique avec une simple syncope sur le contretemps du deuxième temps de la mesure. Elle convient pour un accompagnement lent.

- La cellule rythmique n° 2 est identique à la précédente à l’exception qu’on y ajoute une deuxième syncope sur le contretemps du deuxième temps : l’accord de la mesure suivante, joué normalement sur le premier temps,

est joué en anticipation d’un demi-temps sur le contretemps du deuxième temps de la mesure.

- La cellule rythmique n° 3 est identique à la cellule n° 2 mais la syncope est jouée avec la basse et non avec l’accord : la basse de l’accord suivant est jouée en anticipation. Bien que peu présente dans les méthodes de bossa-nova, cette cellule est pourtant très employée.

- La cellule rythmique n° 4 se base sur la cellule n° 2 en inversant les premier et deuxième temps de chaque mesure.

- La cellule rythmique n° 5 combine la cellule n° 2 avec la cellule n° 4, jouées alternativement. Cette cellule rythmique est la plus complète et la plus représentative de la bossa-nova.

Une fois assimilées, ces cellules rythmiques peuvent être combinées entre elles à l’intérieur d’un même morceau, et choisies en fonction de l’accentuation rythmique recherchée. Si d’autres cellules rythmiques existent – certaines sont plus complexes, d’autres sont de simples variantes des cellules de base –, ces cinq cellules vous permettront de disposer d’un vaste choix de combinaisons.

Le turnaround

La grille d’accords C7-C7dim-Fm6-C7M, qui sert de support aux exemples de cellules rythmiques, est un

turnaround, harmoniquement identique au turnaround employé dans les 12 mesures du blues. Cet enchaînement est ici développé suivant quatre séquences d’accords présentant des positions d’accords différentes.

- La 1^{re} séquence est jouée avec les positions standard en haut du manche et un jeu de basse chromatique sur la 6^e corde.

- La 2^{re} séquence est jouée sur les quatre cordes aiguës, avec basses chromatiques sur les cordes de Ré et La.

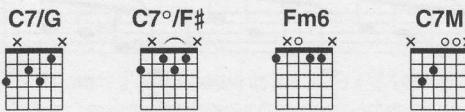
- La 3^{re} séquence est jouée sur les cinq cordes graves, avec des positions à partir du C7 barré de la 3^e case. À noter que la basse Do est constante sur les quatre accords.

- Les 4^e et 5^e séquences sont identiques à la précédente, jouée sur les cinq cordes aiguës.

Comme son nom l’indique, ce turnaround peut être joué en boucle, ce qui permet d’enchaîner les différentes cellules rythmiques et les différentes séquences d’accords.

Sur le CD de démonstration, la première partie développe les différentes cellules rythmiques présentées sur la page de gauche, la deuxième partie développe les quatre séquences d’accords présentées sur la page de droite suivant la cellule rythmique n° 5.

Paul Guilleminot



① **C7/G** **C7°/F#** etc.

TAB notation below:

1	1	1	1	1	1	1
A	3	3	3	2	2	2
B	2	2	2	1	1	1
	3	3	2	2	2	1

② **C7** **C7°/F#** etc.

TAB notation below:

1	1	1	1	1	1	1
A	3	3	3	2	2	2
B	2	2	2	1	1	1
	3	3	2	2	2	1

③ **C7/G** **C7°/F#** etc.

TAB notation below:

1	1	1	1	1	1	1
A	3	3	3	2	2	2
B	2	2	2	1	1	1
	3	3	2	2	2	1

④ **C7** **C7°/F#** etc.

TAB notation below:

1	1	1	1	1	1	1
A	3	3	3	2	2	2
B	2	2	2	1	1	1
	3	3	2	2	2	1

A C7/G C7°/F# Fm6 C7M

B C7/E C7°/E♭ Fm6/D C7M

C C7 C7° Fm6/C C7M

D C7 C7° Fm6/C C7M

A C7/G C7°/F# Fm6 C7M

B C7/E C7°/E♭ Fm6/D C7M

C C7 C7° Fm6/C C7M

D C7 C7° Fm6/C C7M

LES ALEGRÍAS Première partie

Plage
33

Débutant Moyen Confirmé

Compás et tonalités

Le compás des Alegrias est identique à celui de la Soleá : un cycle métrique de 12 temps. Dans nos partitions, chaque cycle est borné par des doubles barres de mesure (un temps = une noire). Comme pour la Soleá, les accents de base tombent sur les temps 3, 6, 8, 10 et 12 (nous divisons chaque compás en quatre mesures à 3/4 : même si cette écriture ne correspond pas aux accents rythmiques, elle rend bien compte de la structure harmonique des falsetas) :

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

Comme pour la Soleá, il existe aussi des systèmes d'accentuations secondaires :

- « Medio compás » : duplication des six derniers temps sur les six premiers :

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

Le « *medio compás* » n'est possible que dans certains contextes harmoniques. Il est beaucoup plus fréquent dans les falsetas d'Alegrias que dans celle de Soleá. C'est sans doute une influence d'une phase de la danse nommée « *escobilla* ».

- Duplication des trois temps sur la suite du compás :

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

- Enfin, un système conforme au quatre mesures à 3/4, quand la structure harmonique de la falseta est plus déterminante que sa ligne mélodique (trémolo, arpèges, arpèges et « *picado* » combinés) :

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

NB : Les pauses harmoniques conclusives ou intermédiaires sur les principaux accords de la tonalité occupent, comme pour la Soleá, les temps 10 à 12 (ou 4 à 6 en cas de « *medios compases* »).

Tonalités

Les Alegrias sont jouées en tonalités majeures, et non en mode flamenco. Les modulations vers les tonalités mineures homonymes sont très fréquentes, du fait de l'influence d'une phase de la danse nommée « *silencio* » (que nous verrons dans le n°45 de *Guitare Classique*).

Les trois tonalités les plus fréquentes, pour le solo comme pour l'accompagnement du chant et de la danse, sont La Majeur, Mi Majeur et Do Majeur. Pour le solo, on trouve aussi des compositions en :

- Sol Majeur : il semble que les premières Alegrias en Sol aient été créées par Javier Molina (il n'en existe aucun enregistrement). Paco Aguilera, Dieguito del Gastor (« *Alegrias castilleras* ») et Niño Ricardo (« *Rocieras mañaneras* ») ont enregistré des Alegrias en Sol Majeur.

- Ré Majeur (sixième corde en Ré) : ce sont les plus récentes. D'excellentes compositions par Manolo Sanlúcar et Paco de Lucía.

Nous étudierons des Alegrias en La Majeur : c'est la tonalité la plus facile pour l'accompagnement de la danse.

Le baile

Les Alegrias sont une des formes principales de la danse flamenco féminine, même si les hommes la pratiquent abondamment depuis le début du XX^e siècle. La chorégraphie traditionnelle comporte au minimum quatre phases, qui équilibrent harmonieusement les « *taconeos* » (frappements de pieds) spectaculaires et le jeu des bras et des mains (« *braceo* ») :

1) Introduction de la guitare : entrée en scène de la danseuse (« *bailora* »).

2) Cante : la danseuse marque le compás avec les pieds, mais aussi les bras et tout le corps, en occupant tout l'espace scénique disponible (« *marcaje* »). À la fin

de cette séquence, une accélération du tempo, coupé sèchement sur le temps 10 d'un compás (« *desplante* »), annonce la phase suivante.

3) « *Silencio* » : partie plus lente, en mineur, jouée par la guitare (sans chant) puis « *braceo* » de la danseuse.

4) « *Escobilla* » : phase virtuose de « *taconeos* », accelerando, accompagnée par un thème de guitare caractéristique. À la fin de l'*escobilla*, la danse s'achève par une coda « *por Bulería* ». Le passage à la Bulería était anciennement marqué par une gamme caractéristique en « *picado* » de la guitare (« *la ida* »), qui semble actuellement tombée en désuétude.

Nous construirons notre solo sur ces quatre phases.

La partition

Après un premier compás d'entrée en matière, nous nous inspirerons du style de Manuel Morao : un jeu très monodique (« *a cuerda pelá* »), appuyé sur les temps (les contretemps sont générés par les liaisons), mais avec de continuels changements de divisions du temps (croches, triolets, doubles-croches). Pas de difficultés techniques particulières.

Nous vous conseillons de garder fixé le Sol# (troisième corde) pendant toute la durée de l'accord de E7, donc du début du deuxième compás au « *cierre* » sur l'accord de A à la fin du quatrième compás.

- « *Remate* » (Ré m dans la partition) : il commence, ce qui est très fréquent, à l'intérieur de l'espace du « *cierre* » précédent (ici, sur le douzième temps).

- « *Llamada* » (La m dans la partition) : le marqueur de la « *llamada* » est le passage par l'accord de dominante (ici E7) sur le troisième temps.

Claude Worms

Capodastre 2^e case

Rubato

A tempo

E

P i P i P i P P i

A rem.

E7

llam. **E7**

LES GAMMES DE BLUES Sixième partie

Débutant Moyen Confirmé

Les gammes de blues permettent d'improviser dans différents contextes. Ainsi, nous avons appris à les utiliser sur des grilles harmoniques classiques du blues en 12 mesures, construites à partir du mode blues ou du mode mineur. Dans le précédent *Guitare Classique*, nous avons travaillé sur une grille dont la fin est sensiblement différente du schéma traditionnel. Proche d'une forme que l'on appelle « blues suédois » (blues chromatique), ce type de grille est fréquent lorsque le blues se rapproche du jazz.

Nous revenons cette fois à une grille beaucoup plus classique, conforme au schéma traditionnel. Le groove est très jazzy, bien swing, caractérisé par un jeu assez fin de la batterie qui est axé sur l'emploi de la cymbale ride en croches ternaires. Le caractère jazzy est renforcé par les enrichissements d'accords en 7/9.

Pour sonner dans l'esprit du groove et avoir un jeu lead jazzy, on emploiera encore la technique des croisements et les gammes de blues au troisième stade en mettant particulièrement en valeur les *blue notes* n°1 et 2. Pour ce faire, il est important d'inclure certains intervalles mélodiques dans le phrasé, notamment l'intervalle de 5^e bémol entre la tonique et la *blue note* n°1, comme nous le verrons dans l'analyse de notre solo.

Pour mémoire, la technique des croisements permet de mélanger la gamme pentatonique mineure et la gamme pentatonique majeure au sein d'un même phrasé. On prend ainsi l'une des deux gammes pentatoniques comme point de départ et on ajoute une ou plusieurs notes non communes de l'autre gamme pentatonique. On « croise » ainsi les deux gammes d'où le terme de croisement.

Dans le contexte

A priori, on peut partir de l'une ou l'autre des deux gammes. Dans l'exemple que nous allons découvrir, on a une préférence pour la gamme pentatonique majeure. On ajoute ensuite les *blue notes* n°1 et 2. Notons encore qu'un système question-réponse peut s'établir entre deux phrases construites à partir de nos deux gammes pentatoniques. Ainsi, un phrasé avec croisement à partir de la gamme pentatonique majeure peut alterner avec un phrasé avec croisement à partir de la gamme pentatonique mineure.

La grille du solo est un « 12 mesures » en Si blues. On commence sur un turnaround classique de deux mesures, puis on suit le schéma traditionnel avec 4 mesures sur l'accord de tonique (B7/9), 2 mesures sur l'accord du IV^e degré (E7/9), 2 mesures à nouveau sur l'accord de tonique, puis 1 mesure avec l'accord du V^e degré (F#7/9), 1 mesure sur l'accord du IV^e degré et retour final sur le turnaround de départ.

Notez que vous ne trouverez pas de positions de gammes dans cette rubrique comme je vous le propose habituellement. Vous connaissez à présent toutes les formes courantes et le cheminement à travers les différentes positions utilisées est indiqué sur la partition.

Découvrons les gammes utilisées dans le solo et étudions leur profil. En premier lieu, la gamme de Si pentatonique majeure.

Degrés	I	II	III	V	VI	VIII
Intervalles	1	1	1+1/2	1	1+1/2	
Notes	Si	Do#	Ré#	Fa#	Sol#	Si

On utilise également une gamme de blues au deuxième stade avec les deux *blue notes*, à laquelle on ajoutera la 6^e M. en deuxième partie de solo, pour obtenir l'une des nombreuses formules du troisième stade.

Degrés	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Intervalles	1+1/2	1/2	1/2	1/2	1/2	1	1/2	1
Notes	Si	Ré	Ré#	Mi	Fa	Fa#	Sol#	La

Analysons le solo. Le turnaround est construit sur le mix d'une ligne mélodique et de 2 accords, le tout en Si blues. On attaque ensuite le premier cycle avec une phrase sur Si pentatonique majeure. La réponse a lieu sur la même gamme mais la phrase se conclut sur une note empruntée à Si pentatonique mineure (il s'agit de la 7^e m.). La phrase suivante est toujours basée sur le même principe, mais on conclut cette fois par la 3^e M. de Si pentatonique mineure qui est la 7^e de E7/9 (note caractéristique). Malheur à vous si vous concluez sur le Ré#, vous seriez franchement faux... On choisit ensuite la gamme de blues au 2^e stade pour improviser, mais elle est construite à partir de Si pentatonique mineure. On retrouve l'alternance dont nous parlions précédemment. Notons un plan jazzy en fin de cycle où l'on remarque l'intervalle de 5^e bémol ou triton, entre la tonique et la *blue note* n°1. Le deuxième cycle est caractérisé par l'emploi exclusif de la gamme pentatonique mineure comme base des croisements et le dialogue est alors basé sur l'emploi de plusieurs positions.

J.-J. Rébillard

$\text{♩} = 130$
 Shuffle $\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$

INTRO
N.C. (B)

B blues pos. IV

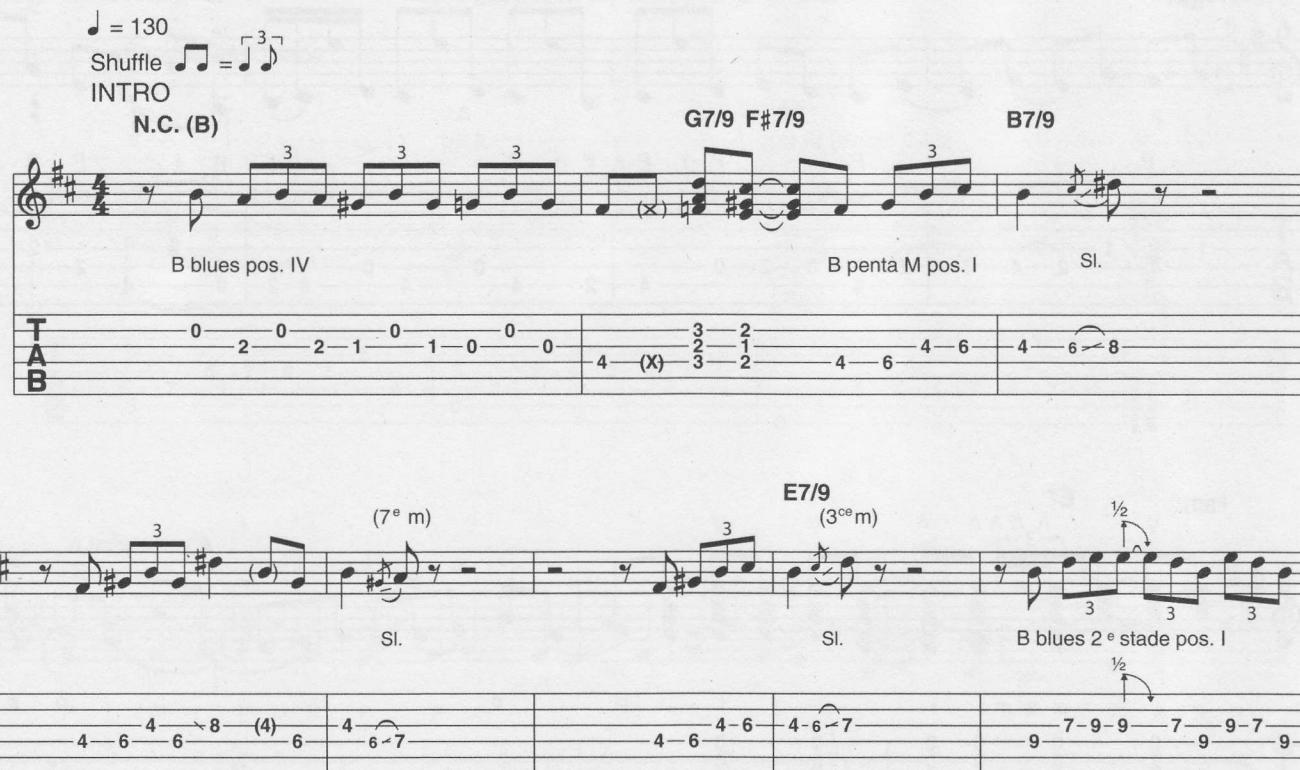
G7/9 F#7/9
B penta M pos. I
B7/9
SI.

E7/9
(7^{ème} m.)
SI.

(3^{ème} m.)
SI.

B blues 2^e stade pos. I

T A B



Musical score and tablature for guitar. The score shows three measures. The first measure is in B7/9, the second in F#7/9, and the third in E7/9. The tablature below shows the corresponding fingerings and string patterns for each measure.

Chords:

- B7/9**: H
- F#7/9**: B penta M
- E7/9**: Sl.

Tablature:

T A B	7 - 8 9 9 -	4 - 4 - 6 4	8 - 6	X - 4 - 6	4 - 6 6 - 4 - 6 - 4 9
-------------	-------------------	----------------	-------	-----------	-----------------------------

The image shows a musical score and its corresponding tablature for a six-string guitar. The score is in common time (indicated by '1/4') and features a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth-note patterns. The tablature below shows the fret positions for each note. The first measure starts at the 3rd fret. Measures 2-3 start at the 3rd fret with a 'H' (Hammer-on) and end with a 'H' (Pull-off). Measures 4-5 start at the 3rd fret with a 'H' and end with a wavy line. Measures 6-7 start at the 9th fret with a '7' (Hammer-on) and end with a wavy line. Measures 8-9 start at the 7th fret with a '7' and end with a '10'. Measures 10-11 start at the 7th fret with a '7' and end with a '10'. Measures 12-13 start at the 7th fret with a '7' and end with a '12'. The tablature uses a standard six-line staff with vertical tick marks for each string.

B7/9

F#7/9

B blues pos. IV

H

B blues 3^e stade pos. V

TAB

12 10-12-12 10 12 12-10 12 10-11 12 11 13 12 13 12 14 14 13 12

LES CHROMATISMES

Confirmé

Moyen

Débutant

Promueusement, on pourrait attribuer à cette rubrique picking le titre de Petite étude chromatique en Mi majeur. De fait, les mouvements chromatiques (par demi-tons) sont nombreux, les enchaînements harmoniques inhabituels. Mais au bout du compte, cela reste une petite pièce de picking qui doit avant tout vous procurer du plaisir à la jouer.

La pièce se divise en deux sections qu'on pourra enchaîner et reprendre librement. On commence par une descente d'accords de 7^e enchaînés les uns aux autres, en débutant sur une position de Mi7 en 5^e position. C'est

la position de Do7 basique que l'on décale de quatre cases vers l'aigu. Dans cette position, la basse alternée est laissée à la charge de l'annulaire de la main gauche qui oscille entre corde de La et corde de Mi grave. On va décaler, mesure par mesure, cette position vers le grave, case par case. On passe donc par Mib7, Ré7, Do#7, Do7 et enfin on arrive à l'accord de Si7 qui nous amène tout naturellement vers le Mi en bas du manche. En ajoutant une septième à cet accord de Mi, on est fin prêt pour retourner au Mi7 du départ !

La deuxième section débute elle aussi par un Mi7,

mais joué plus haut sur le manche, avec un petit barré à la case 9. Partant de cette position, on va à nouveau descendre vers le grave, mais le chromatisme se situe uniquement sur la corde aiguë. Les accords seront d'un type différent à chaque fois : Mi7, La7, Ré#7°, Mi majeur, etc. Essayez de bien faire ressortir la ligne qui part du Ré aigu et qui va jusqu'au Sol# à la case 4 (corde de Mi aigu) par intervalles de demi-ton. Pour cela, ne décollez pas trop du manche entre deux accords, servez-vous de cette note aiguë comme fil conducteur.

Thomas Hammje

10

T
A
B
9 8
8 7
5 4
5 6

15

T
A
B
6 5
5 4
4 3
4 2

16

T
A
B
3 4
10 9
9 7
8 7

19

T
A
B
8 7
5 4
6 5
5 4

22

T
A
B
5 4
4 3
3 2
4 3

CHANSON EN 3/4

Confirmé | Débutant | Moyen

Entre le style folk, façon traditionnelle, et le style rock, façon guitare électrique-basse-batterie, il y a... le folk-rock ! Avec toute sa palette de variantes : ballade acoustique, chanson unplugged, rock acoustique... Les appellations sont multiples, mais quoi qu'il en soit, on retrouve la plupart du temps un accompagnement à la guitare acoustique, base de la chanson, avec un habillage instrumental plus ou moins élaboré.

Cette petite pièce s'inspire du style de Sheryl Crow, qui navigue quelque part entre pop et rock et qui a, à ses débuts, écrit une belle petite chanson acoustique.

L'accompagnement reste simple, sans prouesse technique particulière, mais suffisamment original pour que l'on y regarde de plus près.

La mesure est à 3/4, chose plutôt rare dans le domaine car ce 3/4 ne sonne pas comme un 3/4 habituel, c'est-à-dire que l'on n'a pas du tout cette sensation de valse parfois associée à cette mesure. En fait, on pourrait se croire dans une mesure à 4/4, ce qui est certainement lié au fait qu'on change d'accord sur le troisième temps. C'est un peu comme si, à la place de deux mesures à 3/4, on avait trois mesures à 2/4.

L'accompagnement est basé sur l'emploi des sixtes (La-Fa# sur l'accord de Ré, Ré-Si sur l'accord de Sol, etc.) qui alternent avec les basses. Notez la sonorité intéressante du Sol à vide ajouté à l'accord de Si mineur, créant un frottement avec le Fa#. Pour l'accord de Sol à la première mesure, on peut aussi employer le pouce de la main gauche pour jouer le Sol grave, doigté peu classique mais qui fonctionne assez bien dans ce cas précis. De même, l'utilisation du petit barré sur l'accord de La n'est pas obligatoire, mais commode.

Thomas Hammje

10

Musical score and tablature for guitar part 10. The score shows a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of common time. The tablature below shows the strings T (top), A, and B, with fingerings indicated above the notes.

15

Musical score and tablature for guitar part 15. The score shows a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of common time. The tablature below shows the strings T, A, and B, with fingerings indicated above the notes.

16

Musical score and tablature for guitar part 16. The score shows a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of common time. The tablature below shows the strings T, A, and B, with fingerings indicated above the notes. A grace note symbol (H) is shown above the 2nd string at the 0 position.

19

Musical score and tablature for guitar part 19. The score shows a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of common time. The tablature below shows the strings T, A, and B, with fingerings indicated above the notes. Grace note symbols (H) are shown above the 2nd string at the 0 position.

22

Musical score and tablature for guitar part 22. The score shows a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of common time. The tablature below shows the strings T, A, and B, with fingerings indicated above the notes. Grace note symbols (H) are shown above the 2nd string at the 0 position.

HA OUI ! Amusantes gammes d'automne

C'est en écoutant ma fille en train de studieusement travailler son « Hanon », la bible des exercices délateurs pour les doigts des pianistes, que m'est venue l'idée de faire un exercice semblable pour la guitare. En fait, il s'agit du premier exercice du « Hanon » historique que je vous propose, sous une forme originale, puisque j'ai rajouté une guitare d'accompagnement qui harmonise chaque cellule en utilisant les degrés (légèrement enrichis) de Do majeur :

- A**
- I^{er} degré Do majeur (6/9)
 - IInd degré Ré mineur (7)
 - III^e degré Mi mineur (7)
 - IV^e degré Fa majeur (M7)
 - V^e degré Sol (7)
 - VI^e degré La mineur (7)
 - VII^e degré Si mineur quinte bémol (avec la 7^e, ça

devient Si semi-diminué et s'écrit ♭)

- Puis retour au I^{er} degré Do majeur
Puis, faisons le même chemin à l'envers pour la deuxième série d'exercices :

B

- I^{er} degré Do majeur
- VII^e degré Si mineur quinte bémol ♭
- VI^e degré La mineur (7)
- V^e degré Sol (7)
- IV^e degré Fa majeur (M7)
- III^e degré Mi mineur (7)
- IInd degré Ré mineur (7)
- I^{er} degré Do majeur (6/9)

Autre spécificité de cette version guitare : l'exercice se présente tout d'abord sous forme binaire, puis avec la même série de notes, mais en ternaire cette fois. Deux temps diffé-

rents permettent de jouer l'exercice « gentiment » à 72 à la noire ou plus « méchamment » à 144 (le double, donc). Enfin, cela va sans dire, je n'ai pas résisté à l'envie de tenter une impro sur cette série d'accords somme toute assez scolaire mais qui permet une certaine liberté à l'intérieur de la contrainte. Voici tout d'abord, à titre d'info pour les plus paresseux et en guise d'exercice pour les plus tenaces, la série d'accords telle que je l'ai jouée sur le play-back. J'ai rajouté cette partie en pensant aux gens qui disent bien aimer « travailler en musique » au bureau, par exemple... Bien sûr, pour nous autres praticiens, cela peut paraître absurde vu que la musique est ici le propos même du travail, que l'on soit amateur ou pro. Mais étant donné que faire ses gammes peut parfois sembler similaire à « aller au bureau », j'ai voulu rendre l'exercice moins rébarbatif en l'harmonisant, ce qui le rend, du coup, assez ludique !

Yan Vagh

The sheet music consists of six staves of guitar tablature. Each staff begins with a treble clef and a key signature. The first four staves (A, Dm7, Em7, F7M) are in common time (indicated by a 'C'). The fifth staff (G7, Am7, B♭, C) and the sixth staff (B, C, B♭, Am7, G7) are in 6/8 time (indicated by a '6'). The first four staves have 6 measures each, while the last two staves have 5 measures each. Each measure shows the chord name above the staff and the corresponding fingerings below it. The guitar neck is shown with six strings labeled T (top) and B (bottom).

Exercice 1

Plages
37 à 38

Il serait temps de voir comment fonctionne cette gamme particulière, tout d'abord sous sa forme binaire. Elle est à travailler à un tempo lent pour bien s'habituer aux doigtés et aussi pour choisir ce qui vous semble le mieux sonner en notes liées, par endroits. Une gamme, ce n'est pas fixé pour toujours, c'est souple et sujet à modifications, on évolue avec comme on le fait dans l'interprétation d'une pièce classique ou dans sa façon d'improviser. Une fois à l'aise avec tout ça, vous pourrez le tenter sur le tempo rapide :

Exercice 2

Plages
39 à 40

Maintenant que vous êtes familiarisé avec la série de notes binaires, tentons-le en ternaire, toujours en commençant sur le tempo lent.

suite page 74->

Exercice 2 (suite)

Plages
39 à 40

7

T A B

11

T A B

14

T A B

Exercice 3

Plages
41 à 44

Pour finir en beauté et pour sortir de l'aspect « constraint » des gammes, j'ai souhaité intégrer une improvisation. Cela se pratique à l'intérieur du système de Do majeur, soit en survolant la série d'accords en espérant ne pas faire trop de fautes de goût au passage (généralement toutes les notes marchent assez bien), soit en écoutant avec attention le déroulement des accords derrière pour tenir un discours harmonique plus pertinent (j'utilise de temps à autre des notes de passage extérieures à la gamme). Pour ce faire, vous pouvez, après avoir écouté ma paire d'exemples perso, tenter l'expérience en jouant sur le play-back, en version lente ou en version rapide.

TAB

3 5 2 3 5 2 3 5 2 4 5 3 5 6 8 5

TAB

7 8 7 5 8 6 5 7 5 9 7 5 8 7 5 8