

DIVERTIMENTO II, menuetto

de W. A. Mozart (1756-1791), arrangement pour guitare et orchestre Jean-Marie Raymond

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

a m i p i a m i p i m i m i m i m

T
A
B

i 1 3 2 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1

T
A
B

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

T
A
B

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

FINE

T
A
B

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

T
A
B

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 4, 2, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 2, 4, 3, 4, 2, 4, 1, 2. The guitar tablature staff shows fret numbers: 8-6-5, 7-5, 8, 7, 7-8, 10-8-7, 10-8, 10, 9-10, 8-10, 7-8.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 1, 4, 2, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 1, 4, 2, 1, 3. The guitar tablature staff shows fret numbers: 7, 10-8, 10-9-7, 10, 9-7, 10, 5, 6, 5, 8-6, 5, 5-6, 8-6-5, 7-5.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 1, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 3, 2, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3. The guitar tablature staff shows fret numbers: 4, 3-5, 3, 6-5-3, 5-4, 5, 3-5, 5, 3-5, 5, 1, 3.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 2, 4, 1, 4, 2, 1, 3, 1, 3, 2, 4, 1, 0, 1, 2, 3, 4, 1. The guitar tablature staff shows fret numbers: 6-5-3, 5, 6-8, 5, 8-6-5, 7-5, 8, 7-8, 6-0, 8-9, 10-11, 8.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 3, 3, 1, 3, 2, 4, 1, 4, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 4, 3, 2, 3. The guitar tablature staff shows fret numbers: 10, 10-8, 10, 6-8, 5, 8-6-5, 7-5, 7, 8-10, 8, 11-10-8, 10-9, 10, 0. The system concludes with the instruction "D.C. al FINE".

Retrouvez la partition de Georges Brassens page 74

Salut d'amour

d'Edward Elgar (1857-1934), arrangement pour guitare et orchestre Jean-Marie Raymond

alternen i, m

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

T
A
B

m i 4 4 4 4 2 1 3 3 2

T
A
B

T
A
B

T
A
B

T
A
B

② ③ ④ ②

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

TAB: 2 2-1 4 3-4 2 3-4 2 3-4 2 3-4 0-9-7 10 9-0 4 2-0 4 0 5-5 5 0

4 1 4 2-0 4 0 2-2 2-3 4 0 4 2-0 4 0 9-9 9 8-9 10-7 9 7 10 9

TAB: 4 1 4 2-0 4 0 2-2 2-3 4 0 4 2-0 4 0 9-9 9 8-9 10-7 9 7 10 9

① ② ④ ⑤ ④ ② ③ ④ ③

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

TAB: 9-7 9 7-0 0 10-7 9 7 10 9 9-7 9 7-0 0 11 11-12 9 11 10-9 11 9 10-11 8

③ ② ③ ② ③ ②

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

TAB: 12-11-9 7 7 7-7 9 7 9 7 0 0 4 2-0 4 0 5-5 5-4-2 5

② ②

2 3 4 0 2 1 0 4 3 4

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

PREMIER DIVERTISSEMENT op. 61 (1)

pour deux guitares, de Fernando Sor (1778-1839)

Andante

First system of musical notation for guitar. The top staff is a treble clef staff in 3/4 time. The bottom staff is a guitar tablature staff with fret numbers: 1, 0, 1, 0, 1, 2, 5.

Second system of musical notation for guitar. The top staff is a treble clef staff with a repeat sign. The bottom staff is a guitar tablature staff with fret numbers: 3, 0, 0, 1, 2, 3, 0, 1, 0, 3, 1.

Third system of musical notation for guitar. The top staff is a treble clef staff. The bottom staff is a guitar tablature staff with fret numbers: 1, 0, 1, 0, 3, 0, 0, 3, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 1.

PREMIER DIVERTISSEMENT op. 61 (2)

pour deux guitares, de Fernando Sor (1778-1839)

Guitare 1

Guitare 2

2.

TAB 1 0 5 4 5 0 0 7 0
2 2 0 2 1 2 0

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

TAB 8 7 5 0 10 8 12 9 10 8 8
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

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

1. 2.

TAB 9 9 0 7 10 8 7 5 4 5
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

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

7 0 10 10 8 7 10 10 13 12 10 11 10 8

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

1. 2.

8 8 10 4 7 5 7 5 0 3 1

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

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

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

PREMIER DIVERTISSEMENT op. 61 (3)

pour deux guitares, de Fernando Sor (1778-1839)

The image displays a musical score for two guitars, consisting of two systems. Each system includes a standard musical staff with a treble clef and a corresponding guitar tablature (TAB) staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p.' (piano). The TAB staff uses numbers 0-5 to indicate fret positions and includes symbols for techniques like triplets and slurs. The first system is divided into two measures, labeled '1.' and '2.'. The second system also consists of two measures. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

DE LA MUSIQUE dès le début !

D'après l'*Etude n°2* de Dioniso Aguado, guitariste et virtuose du XIX^{ème} siècle

Les premiers pas en guitare sont un peu toujours les mêmes. Il faut apprendre à tenir son instrument, à placer les mains, à bouger celles-ci ainsi que les doigts. Il faut sentir les différentes possibilités d'attaque des cordes et pratiquer des exercices de synchronisation et de vélocité des deux mains. En général, on pratique tout ceci en première position, ce qui est assez logique puisque c'est là que se situe la tessiture moyenne de la plupart des morceaux de musique les plus simples que l'on apprend.

Pourtant, la lassitude peut gagner assez rapidement l'apprenti guitariste qui ne s'occupe que de questions digitales dans le but de réussir proprement toutes les notes en les alignant consciencieusement. Pour rendre et faire durer ce plaisir de jouer, il est impératif que le plus simple des morceaux soit joué de manière vivante et produise une émotion musicale. Pour cela il est très important que les nuances soient considérées comme aussi importantes que la hauteur des notes, le rythme, le tempo ou le placement des mains.

Pour donner vie à une partition, il faut donc jouer les notes, leur donner vie par la pulsation et surtout la dynamique (de piano à forte). Ceci doit se faire dès le départ. Même si l'on est strictement débutant, et même si l'on joue une partition pour la première fois. La grande question est : où dois-je placer des nuances et pour quelles raisons ?

On peut décider de jouer forte ou piano à tel endroit par pur instinct (on sent alors qu'il en faut plus ou moins parce que l'on trouve que c'est beau). Ou bien parce que c'est comme ça que ça se fait (un conseil d'ami ou une phrase entendue dans une masterclass). Cette démarche peut fonctionner ou bien paraître complètement « décalée ». Le plus simple, si l'on se sent dépassé sur ce sujet, est de se fier à l'harmonie : sur quels accords est fondé le morceau, quels sont les accords naturellement sous-entendus par la ligne mélodique ?

Nuances de tonique dominante

Car l'immense majorité de la musique occidentale épouse les principes de la tonalité et des alternances de tension et de détente. Pour schématiser, le pôle de repos de la musique est situé sur la tonique (première note de la gamme). Le pôle de tension maximum est lui situé sur la dominante (cinquième note de la gamme) Lorsqu'on connaît la tonalité de la musique que l'on joue, il est donc facile de repérer les toniques et les dominantes, puis de construire l'interprétation et placer les nuances. De manière simpliste au début, on pourra jouer détendu et piano sur les toniques, puis provoquer une tension par un forte sur les dominantes.

On construit ainsi un parcours balisé par ces deux points. Le reste suit ensuite aisément : pour aller du piano au forte on fait un crescendo, et inversement. Mais attention, tout ceci est une simplification extrême de l'interprétation de l'harmonie, mais s'applique avec bonheur au travail du débutant. Il aura ainsi la joie de disposer d'un outil fiable pour donner lui-même de la vie et de l'émotion à sa musique, même en première position sur de petits exercices !

Toute théorie demande une pratique. Les exercices qui suivent sont simplement destinés à faire ressentir les nuances dans vos doigts pour commencer (cordes à vide). Puis l'alternance simple d'une tonique et d'une dominante vous habituera aux sensations de tension et de détente de l'harmonie.

Enfin, un petit parcours harmonique en arpèges sur Mi m. et Do M. vous permettra de sculpter un peu plus la dynamique entre piano et forte.

Si vous êtes débutant, vous serez sans doute heureux de donner ainsi de la vie et de l'intérêt aux notes de la première position. Et surtout, vous avez désormais un commencement d'argumentation dans le choix des nuances. Si ce travail vous a un peu fatigué, n'oubliez pas qu'après la tension vient la détente...

Philippe Spinosi

Exercice 1 Crescendo et decrescendo sur les cordes à vide

Plage 23

Il est ici question de l'aller-retour entre le piano et le forte. Les nuances sont senties d'un point de vue purement digital et technique sur les cordes à vide. Attention de bien conserver le crescendo et decrescendo le plus linéaire possible, sans pics ou creux à la montée comme à la descente. Jouez lentement et ne vous crispez pas sur le forte.

Exercice 2 Crescendo et decrescendo en arpège.

Mêmes conseils que pour le précédent. Plus de notes répétées mais un arpège p, i, m, a, que vous pouvez vous amuser à inverser. Attention, n'accélérez pas dans le crescendo.

The score consists of four staves. The first staff shows an arpeggiated pattern (p, i, m, a, m, i) with a *pp* dynamic and a *crescendo* marking. The second staff continues the pattern with a *ff* dynamic and a *decrescendo* marking. The third staff features a similar pattern with a *pp* dynamic and a *crescendo* marking. The fourth staff shows a series of chords with a *ff* dynamic and a *decrescendo* marking, ending with a *pp* dynamic.

Exercice 3 Alternance tonique-dominante-tonique (Mi-Si-Mi)

L'harmonie apparaît ici. Vous allez bien sentir que la tension sur l'accord de Si (dominante) demande une « résolution » par un retour sur terre avec l'accord de Mi (tonique).

The score consists of three staves. The first staff shows an arpeggiated pattern (p, i, m, a, m, i) with a *p* dynamic and a *f* dynamic. The second staff continues the pattern with a *p* dynamic and a *f* dynamic. The third staff features a series of chords with a *p* dynamic, a *mf* dynamic, a *f* dynamic, and a *p* dynamic.

Exercice 4 Nuances dans un arpège en Mi m.

Ce petit exercice en arpège prend des allures de musique dès qu'on lui insuffle de la dynamique. Suivez bien les indications de nuances. Tout l'art consiste à bien amener les passages forte en dosant parfaitement les longueurs de crescendo. Ne tombez pas dans le piège de l'accélération sur un crescendo.

Exercice 5 Détente tonique-dominante-tonique (Do-Sol-Do)

Travail identique à l'exercice n°3, mais avec une autre harmonie. Sol est la dominante de Do (tonique).

Exercice 6 Nuances dans un arpège en Do M.

Petit voyage dans la tonalité de Do M. N'oubliez pas que cet exercice vous fait un peu explorer votre première position. Alors soignez bien le placement des doigts de la main gauche.

Exercice 7 Exemple d'application dans le répertoire : *Etude n°2* de Dioniso Aguado

Voici les premières mesures de l'*Etude n°2* d'Aguado. Si cette étude a pour but premier de travailler l'arpège de main droite, elle est aussi une occasion de jouer de belles nuances sur le parcours harmonique de Mi mineur. Si elle vous plait, procurez-vous donc ces études d'Aguado. Elles sont fondamentales dans la formation de tout guitariste classique.

The musical score consists of eight staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The dynamics and markings are as follows:

- Staff 1: *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte)
- Staff 2: *mp* (mezzo-piano)
- Staff 3: *f* (forte)
- Staff 4: *mf* (mezzo-forte) *crescendo*
- Staff 5: *mf* (mezzo-forte)
- Staff 6: *mf* (mezzo-forte)
- Staff 7: *f* (forte)
- Staff 8: *f* (forte) etc.

BOSSA-NOVA en Ré majeur

Voici une étude de bossa-nova en Ré majeur, à jouer aussi bien en arpèges qu'en rythme purement bossa, avec des séquences successives : dans des positions en haut du manche avec cordes à vide puis en milieu de manche.

Les positions d'accords utilisées ne posent pas de difficultés majeures et cette étude constitue un excellent exercice d'échauffement. Je vous conseille de jouer le morceau en arpèges pour commencer (selon l'arpège p, i, m, a) afin de vous familiariser avec l'enchaînement des positions et les notes qui composent chaque accord. Respectez bien les positions indiquées sur les diagrammes. Une note indiquée en blanc (et non en noir) et mar-

quée également d'une croix signifie que la position est faite par la main gauche sans être jouée par la main droite.

Par contre, certaines positions d'accords ne sont pas nécessairement réalisées sur toutes les cordes, comme la position de B7 par exemple : les quatre notes de l'accord étant présentes, il n'est pas nécessaire de réaliser la position complète de l'accord.

Les 8 premières mesures

La séquence n°4 reprend l'enchaînement de la séquence n°2 avec des positions sans cordes à vide en milieu de manche. La partition musicale sol-

fège / tablature correspond aux huit premières mesures du morceau : le rythme proposé est une cellule rythmique sur deux mesures, avec rythme inversé sur la deuxième mesure. Le thème est présenté en extenso sous forme de diagrammes d'accords, les barres verticales entre les accords figurant sur les barres de mesures. De manière générale : un accord par mesure, parfois deux.

En guise d'introduction libre sur l'enregistrement CD, les accords des séquences 1, 2 et 3 sont d'abord joués en arpège sur quatre notes, selon la formule main droite p, i, m, a.

Paul Guillemot

Débutant Confirmé Expert

1^{ère} séquence

La première séquence est une suite d'accords chromatiques sur les basses, proche d'un *turnaround*, ce qui est très fréquent en bossa-nova. La position de B7 doit être jouée avec la sixième corde (Fa#) pour faire sonner les quatre notes de l'accord. La séquence n°2 vient à la suite.

| | | | | |
|-------------|---------------|------------|---------------|--------------|
| D7/A | D7°/G# | Gm6 | D7M/F# | B7/F# |
| | | | | |

Plage 30

Débutant Confirmé Expert

2^{ème} séquence

La séquence n°2 est un *anacore*, c'est à dire une marche harmonique basée sur les degrés I-VI-V de la gamme, à savoir D7M-B7-E9-A6/7. L'accord de Bm6 se substitue à l'accord de E9 ; l'accord de Bb7/13b vient s'insérer entre l'accord de Bm6 et l'accord de A6/7, créant un effet de basses chromatiques.

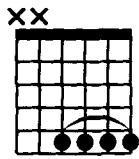
| | | | | |
|------------|----------------|-------------|------------|--------------|
| Bm6 | Bb7/13b | A6/7 | D7M | B7/F# |
| | | | | |
| Bm6 | Bb7/13b | A6/7 | D7M | D7M |
| | | | | |

Plage 30

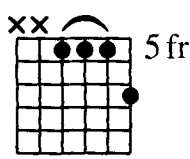
3^{ème} séquence

La troisième séquence est une forme de pont, venant en alternance avec la séquence n°2. La grille d'accords se compose de petits barrés en milieu de manche. Remarquez la position particulière de B7/5#, peu courante, avec le renversement sur la quinte. La séquence n°2 vient à la suite.

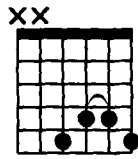
Am7/G



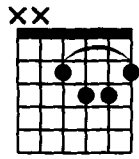
C7M/G



B7/5#



F#7/5#

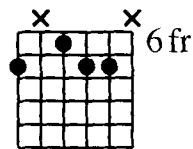


Rejouer la
séquence
n° 2

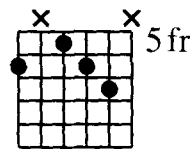
4^{ème} séquence

La séquence n°4 reprend l'enchaînement de la séquence n°2 avec des positions sans cordes à vide en milieu de manche.

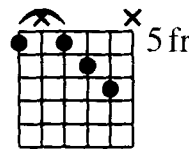
Bm6



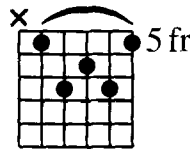
Bb7/13b



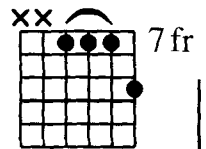
A6/7



D7M



D7M



Mesures 1 à 8

Musical notation for measures 1-8 with chord changes: D7/A, D7°/13b, Gm6, D7M/F#, B7/F#.

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

Musical notation for measures 9-16 with chord changes: Bm6, Bb7/13b, A6/7, D7M, B7/F#.

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| T | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| A | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| B | 2 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| B | 2 | 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 |

FLAMENCO Troisième partie

Les cadences intermédiaires (suite)

Exercice 12 Séquence matrice : II ; VI ; II ; I (F Maj. / C Maj. / F Maj. / E Maj.)

Plage 31

Avec une substitution : D min. / C Maj. / F Maj. / E Maj.
 Avec les cadences intermédiaires : A7 / D min. / G7 / C Maj. / B min. 7/5b. / F Maj. / E Maj.
 L'accord de Bmin. 7/5b. a une fonction d'accord de passage vers l'accord de F Maj. Notez que la succession des accords est de plus en plus rapide au cours du développement du compás : c'est une manière efficace d'accroître la tension musicale (étudiez par exemple les styles de Sabicas et de Paco de Lucía « première période »).

Exercice 13 Séquence matrice : III ; II ; I (G Maj. / F Maj. / E Maj.)

Plage 32

Avec une cadence intermédiaire IV / I (cadence plagale) sur le deuxième degré : G Maj. / Bb. Maj. / F Maj. / E Maj.
 Notez que si l'accord de Bb. Maj. est joué suffisamment longtemps (c'est le cas ici), cela donne la sensation d'une modulation vers le mode flamenco de La (por medio, l'accord du deuxième degré est l'accord de Bb. Maj.). Certains guitaristes traditionnels, notamment Juan Maya « Marote », ont souvent utilisé ce procédé.

Exercice 14 Séquence matrice : II ; III ; II ; I (F Maj. / G Maj. / F Maj. / E Maj.)

Plage 33

Avec une cadence intermédiaire : F Maj. / D7 / G Maj. / F Maj. / E Maj.
 Avec substitution du relatif mineur à l'accord du troisième degré : F Maj. / D7 / E min. 7 / F Maj. / E Maj.

Em Bm7 Em Em H

T
A
B

Bm7 Em Em Bm7 Em P

T
A
B

Em Bm7 Em H P Em

T
A
B

Bm7 Em Em H P Bm7 Em

T
A
B

Em Bm7 Em Em H P P

T
A
B

Bm7 Em Em H P P Bm7 Em

T
A
B

* ad lib avec variantes

1.

TAB
4 4 4 3 6 3 4 2 4 2 2 4 2 7 9 7 9 8 7 9 7

2.

TAB
0 1 2 0 2 2 3 2 4 0 2 0 1 5 5 2 2 2 4 2

TAB
4 4 4 3 4 3 2 2 5 2 2 2 1 4 0 0 6 7 5 4 4

TAB
4 6 5 6 3 2 3 2 0 1 2 2 2 4 0 0 3 2 2 0 2 1 1

TAB
3 2 0 2 0 0 2 0 0 0 0 2 2 2 0 2 2 0 2 0 0

FOLK À la manière de Jimmie Vaughan

Dans la famille Vaughan, je voudrais le guitariste. Lequel ? Celui qui joue du blues. Lequel ? Celui qui joue du blues sur une Stratocaster. Bon, mais lequel ? Mais enfin, le fabuleux bluesman, virtuose, emblématique du Texas...

Problème majeur : des Vaughan, il y en a beaucoup. On connaît Stevie Ray, celui au destin tragique, aux initiales gravées en lettres d'or sur sa guitare defoncée, celui qui joue sur des tirants hors catégorie genre « extra heavy ». Celui du « double trouble ».

On connaît moins le grand frère Jimmie, Texan, guitariste et virtuose tout comme son petit frère. Celui dont Stevie Ray dira un jour qu'il ne joue qu'à 1% de ses capacités. Référence à une époque où, alors jeune ado s'adonnant à la guitare électrique, Jimmie pensait qu'il était particulièrement important de jouer avec une célérité hors normes, que c'est là que résidait la différence entre bons et mauvais guitaristes.

Cette conviction lui fit atteindre un niveau technique redoutable, impressionnant du coup son frère. Mais il saura heureusement se défaire de cette idée et revenir à un jeu plus épuré, cherchant la note juste et des lignes mélodiques plus évidentes.

Une basse obstinée

Dans son jeu acoustique, Jimmie Vaughan cherche ainsi à retrouver un côté bien « roots », sans effet inutile. Et cela commence par le choix de l'instrument. Il affectionne particulièrement les vieilles guitares de jazz acoustiques, avec des grosses caisses percées d'ouïes en F. Et pas seulement les modèles onéreux de chez Gibson : *Strange Pleasure*, titre dont est inspiré la présente partition, a été enregistré sur une Regal Bobcat, modèle de guitare de jazz courante dans les années 40.

La pièce de ce mois se situe quelque part entre blues et jazz. Il faut donc la jouer avec un certain swing, notamment avec des croches ternaires, mais aussi avec une basse obstinée qui n'est pas sans rappeler Big Bill Broonzy.

On est en Mi, mais la grille démarre sur l'accord de La septième, soit sur le quatrième degré. Le pouce de la main droite s'occupe de la basse régulière en noires, à attaquer franchement, quitte à faire friser les cordes et sonner les cordes voisines.

La partie mélodique est jouée avec index et majeur. Attention à ne pas perdre la régularité de la pulsation pendant le jeu des formules mélodiques. Après une grille de 16 mesures, on arrive à une section plus mélodique, à l'harmonie plus riche. Ici, il faudra jouer les basses de manière beaucoup plus légère. Enfin, par deux mesures de Mi, on retrouve la section initiale.

Thomas Hammje

Plage
39

The musical score is presented in three systems. Each system includes a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The first system shows a melodic line with triplets and a bass line with a steady eighth-note pattern. The second system continues the melodic development with more triplets and a similar bass line. The third system concludes the piece with a final melodic phrase and a bass line. The tablature (TAB) is provided below each staff, showing fret numbers for the strings.

Musical notation for the first system, including a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a guitar tablature staff below it. The tablature includes fret numbers and 'H' markings for harmonics.

Musical notation for the second system, featuring a treble clef staff with a key signature of three sharps and a guitar tablature staff. The tablature shows a sequence of fret numbers including triplets and a '3' marking.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef staff with a key signature of three sharps and a guitar tablature staff. The tablature shows a sequence of fret numbers including triplets and a '3' marking.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble clef staff with a key signature of three sharps and a guitar tablature staff. The tablature shows a sequence of fret numbers including triplets and a '3' marking.

Musical notation for the fifth system, including a treble clef staff with a key signature of three sharps and a guitar tablature staff. The tablature includes fret numbers and 'H' markings for harmonics.

AFRICAN BLUES La guitare du désert (5/8)

Aux confins de l'Algérie, du Mali, de la Libye et du Niger sont les Touareg, berbères nomades ou semi-nomades. Leur immense territoire, le Tinariwen (« désert »), se partage entre le Sahara et le Sahel, à la frontière des cultures arabe et africaine.

Les Touareg ont une identité marquée, une langue (le tamajac) et un alphabet (le tfinagh). Musicalement, leur culture est aussi vaste que leur territoire et s'inspire aussi bien des modes et des rythmes africains que de la musique arabo-andalouse ou orientale.

Plusieurs styles se définissent aussi en fonction des régions visitées par ces nomades. Suivant les cas, c'est ainsi la musique orientale ou africaine qui domine, mais deux caractéristiques sont toujours présentes : le système question - réponse typique de la musique africaine et les ornements de la musique orientale.

À l'origine, les instruments sont roots et acoustiques (guitares, luths, percussions...). Mais à l'heure actuelle, la musique s'électrifie et les guitares avec. Un groupe illustre particulièrement bien cette évolution : les bien nommés Tinariwen, qui ont développé une forme de blues basée sur ces critères mais aussi métissée avec d'autres musiques comme le hip-hop.

Pour cette rubrique, j'ai préféré la guitare acoustique, plus roots, dans un registre musical proche de celui qui est pratiqué à la frontière du Mali et de l'Algérie, que l'on pourrait qualifier de blues du désert.

Harmoniquement, la grille fonctionne sur deux accords, Mi m. et Si m. 7. Ils sont joués en arpèges par la guitare 1, qui exécute ainsi un riff mélodique répétitif sur lequel s'articule le solo de la guitare 2 que vous allez apprendre.

Il est construit sur la gamme de Mi m. dorien, caractéristique de la musique africaine ou, si vous préférez une autre approche, sur la gamme de Mi pentatonique mineur, à laquelle on ajoute la seconde majeure et la sixte majeure. Rythmiquement on est parfaitement binaire, alors que l'on jouait en shuffle dans la rubrique sur laquelle vous aviez travaillé dans *Guitare Classique* n°29.

Ici, le phrasé est construit à partir d'un mélange croches - doubles croches, l'appui étant plus précisément basé sur la double croche. Toujours au plan rythmique, on est proche des formules caractéristiques de la musique africaine et plus spécifiquement de la guitare malienne.

On commence sur un premier riff bluesy qui est joué deux fois et sert de question et de réponse. Ensuite, on peut considérer que le phrasé se partage en questions-réponses régulières, la question étant posée sur deux mesures et la réponse effectuée sur les deux mesures suivantes. On retrouve donc encore ici le langage blues...

Vous n'oubliez pas le capodastre, que vous mettrez en case 2 et qui est lui aussi caractéristique de la guitare africaine, permettant entre autres d'utiliser souvent les cordes à vide.

Malgré la séquence tonale, on joue dans une optique modale, avec un retour très régulier sur la tonique qui revient toujours en fin de cycle. L'effet de bourdon modal est ainsi accentué. On remarquera encore les ornements qui sont de type oriental, au plan de la conception comme au plan technique.

A ce propos, on joue souvent des doubles croches et il ne faut donc pas trainer car le tempo est à 130 ! Je vous donne rendez-vous avec le 6/8 africain dans le n°31 de *Guitare Classique*.

J.-J. Rebillard

Capodastre 2^e case

♩ = 130

Em Bm7 Em Em

T 3-5 0-0-0 0 (0) (0) 0-0-0 (0) 0-0-0 H 0-0 0-0 2 2 0

Bm7 Em Em Bm7 Em

T 2 0 P (0) (0) 2-3-2 (2) 0-0 0 3-0-0 2-3 0 0

* la 1^{re} fois seulement

Modulations :

Le système le plus fréquent consiste à moduler d'un mode flamenco vers sa tonalité homonyme majeure (donc ici du mode de Mi flamenco à la tonalité de Mi Majeur), par l'accord de dominante de la tonalité majeure visée, donc ici B7.

Exercice 15

L'accord de B7 ouvre le compás, suggérant la tonalité de Mi majeur. Notez la présence de la note Do (donc, accord de B7/9b.), qui anticipe l'accord suivant (la note Do est la quinte de l'accord de F Maj.), donc le retour au mode flamenco de Mi.

Plage 34

Musical notation for Exercise 15. It consists of two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a B7/9b chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 2, 1, 2, 0, 1, 0, 2. The second measure is marked with an F chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 1, 2, 3, 2, 0, 2, 3, 0, 1. The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure is marked with an F7 chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 2, 1, 0, 4, 1, 0, 2, 1, 3. The second measure is marked with an E chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 0, 2, 1, 0, 0, 0, 1, 2.

Exercice 16

Cette séquence, souvent utilisée par Paco de Lucía, est un peu plus complexe. Le compás commence sur le deuxième degré du mode flamenco (F M.), puis module vers la tonalité de Mi M. par l'accord de B7, avant de revenir au mode flamenco par l'accord du cinquième degré (B min. 7/5b) substitué à l'accord du deuxième degré (F M.).

Plage 35

Musical notation for Exercise 16. It consists of two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure is marked with a F#sus4/A chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 5, 0, 7, 0, 5, 3, 2. The second measure is marked with a B chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 4, 4, 4, 3, 6, 3. The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure is marked with a Bm7/5b chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 0, 2, 3, 1, 0, 2, 1, 2. The second measure is marked with an E chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 0, 1, 0, 0, 2, 1, 0, 0.

Exercice 17

Il peut aussi arriver qu'un guitariste nous lance sur une fausse piste en modulant vers un autre mode flamenco. L'exemple n°13 comportait déjà une « fausse » modulation vers le mode flamenco de La. Si nous commençons un compás sur le troisième degré abaissé d'un demi-ton, nous obtenons une autre modulation du même type, à condition de maintenir l'accord suffisamment longtemps pour installer la sensation d'un nouveau mode. Ici, le début du compás nous situe dans le mode flamenco de Fa# (ou *por Taranta*), avant le retour au mode flamenco de Mi par l'accord du deuxième degré. Nous avons donc une séquence chromatique : F# Maj. / F Maj. / E Maj.

Plage 36

Musical notation for Exercise 17. It consists of two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#). The first measure is marked with an F# chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 0, 2, 0, 3, 1, 0, 1, 3. The second measure is marked with an F chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 4, 0, 3, 0, 4, 0, 3, 0. The third measure is marked with an F chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 4, 0, 3, 0, 4, 1, 3, 2. The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure is marked with an F7 chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 1, 3, 0, 1, 0, 2, 1, 0, 3. The second measure is marked with an E chord and contains a melodic line with triplets and a bass line with notes 0, 2, 1, 0, 0, 2, 1, 0, 0.

A partir du prochain numéro, nous appliquerons ces cadences aux formes dérivées des fandangos. Nous commencerons par l'étude de la Taranta, dans le style de Vicente Amigo.

Claude Worms

PICKING After You've Gone

Le picking est immanquablement associé au nom de Chet Atkins. Il incarne à lui seul un style, une esthétique musicale et un son. Il existe bien sûr un grand nombre de très talentueux guitaristes pratiquant aussi ce style, y apportant même leur touche personnelle, mais, qu'on le veuille ou non, on finit toujours par se définir par rapport à Chet Atkins.

Ce que l'on a tendance à oublier, c'est que, dans l'ombre du maître, d'excellents guitaristes assuraient l'accompagnement, le soutien rythmique et harmonique de Chet Atkins. Certes, il s'agit d'un rôle d'accompagnateur, sans doute moins créatif que celui de Chet, mais il reste que pour accompagner un guitariste d'une telle envergure, et surtout d'une telle exigence, il ne fallait pas être manchot.

Paul Yandell a ainsi été le bras droit de Chet Atkins pendant une vingtaine d'années. Comme lui, il est originaire du Kentucky, le pays du « thumbstyle », c'est-à-dire du jeu aux doigts où le pouce, idéalement équipé d'un

onglet, tient un rôle prépondérant avec cette fameuse basse alternée. La guitare lui a permis de déléguer son dur travail à la ferme et c'est grâce à son énergie et sa persévérance qu'il obtiendra ce poste tant convoité de deuxième guitare pour Chet Atkins et Jerry Reed, excusez du peu.

Progression harmonique

Si ce rôle de deuxième guitare consistait essentiellement à soutenir harmoniquement et rythmiquement la première guitare, notamment lors de passages solistes, Paul Yandell n'en est pas moins capable de tenir à lui tout seul un rôle de premier plan et ses arrangements de standards nous le prouvent si besoin était.

La pièce ici présentée est en Mi majeur, bien que le thème débute sur un accord de La, sous dominante de la tonalité. L'intro débute d'ailleurs sur un accord de Mi 7, dominante de La, ce qui pourrait prêter à confusion. Mais à la fin des huit mesures d'intro, on est bien sur

un accord de Si 7 (avec ajout de la onzième), dominante de Mi. Et en jouant le thème, on a bien une sensation de repos lorsqu'on arrive sur l'accord de Mi.

La progression harmonique est très intéressante, avec le passage de La à La M.7 qui a ici une sonorité particulière du fait du placement au chant de la septième majeure. On passe ensuite au La m.6 qui donne une coloration spéciale, un peu teintée de mélancolie, à ce thème. Ce subtil glissement harmonique n'est sans doute pas étranger au grand succès de ce thème, repris notamment dans le style manouche où il est devenu un standard incontournable.

Ici, c'est votre pouce qui effectuera la pompe en accentuant bien les temps 2 et 4. Repérez bien les accords complets, les enchaînements harmoniques, avant de vous lancer dans le thème. Cela vous facilitera grandement l'apprentissage du morceau grâce à une vision d'ensemble plus structurée.

Thomas Hammje

The musical score consists of three systems. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Below each staff is a guitar tablature with a bass clef staff. The tablature includes fret numbers (0-7) and picking patterns (0, 2, 4, 6, 7) for the bass line. The first system has 8 measures, the second has 4 measures, and the third has 4 measures.

GEORGES BRASSENS La Mauvaise réputation

Arrangement de Jean-Marie Raymond

First system of musical notation. The treble clef staff contains notes with fingerings (a, m, i) and dynamics (p). The guitar tablature below shows fret numbers on strings 1-6.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains notes with fingerings (a, m, i) and dynamics (p). The guitar tablature below shows fret numbers on strings 1-6.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains notes with fingerings (a, m, i) and dynamics (f). The guitar tablature below shows fret numbers on strings 1-6. Section markers C VI, C V, C VI, C II, and C I are indicated above the staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains notes with fingerings (a, m, i) and dynamics (p). The guitar tablature below shows fret numbers on strings 1-6.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains notes with fingerings (a, m, i) and dynamics (p). The guitar tablature below shows fret numbers on strings 1-6. Section markers C I and C X are indicated above the staff.