

Alain BLESING

AUTRES CHEMINS SUR 6 CORDES

improvisation et techniques

**250 exercices, exemples et pistes de travail
pour aborder autrement votre instrument**

La guitare, qu'elle soit acoustique ou électrique a été l'instrument fondateur de toute la musique populaire de ces 70 dernières années : du blues au jazz et au rock et à tous ses courants, de la country à la chanson, sur l'ensemble de la planète, le son de la guitare a irrigué certaines des plus belles créations de l'esprit humain.

Sans prétendre à l'exhaustivité, cet ouvrage vous donne des chemins à explorer pour parfaire votre connaissance de l'instrument ou l'aborder avec un maximum d'ouverture : ouverture sur d'autres cultures, sur d'autres esthétiques, sur d'autres modes de fonctionnement mentaux, ce par des chemins parfois directs et évidents (harmonie, accords, phrasés,...), mais aussi parfois détournés et faisant appel à des concepts parfois sans rapport avec la stricte technique guitaristique.

Ces autres chemins vous mèneront à des portes...à vous de les ouvrir !

Alain Blesing

Parcours croisés, telle est l'expression qui pourrait peut être le mieux qualifier la démarche d'Alain Blesing. De 1975 à 1982, il fait partie du milieu du rock progressif français principalement au sein des groupes Eskaton, Foehn et Arsenal, menant en parallèle des études de musicologie à Paris VIII (maîtrise en 1981) et une formation en musicothérapie. Entre 1981 et 1985, la découverte du jazz et son travail avec Jef Gilson l'amènent à étendre son langage musical et lui permettent de commencer à jouer avec des musiciens de la scène jazz (Roger Guérin, Sylvain Beuf, Hal Singer, John Hendelsman, Stéphane Persianni...).

En 1987, il rencontre Senem Diyici qui lui fait découvrir l'univers des musiques traditionnelles et pour laquelle il écrira un premier répertoire à partir de thèmes traditionnels de Turquie (« Takalar » la Lichère 1989).

Depuis cette époque, sa double activité d'instrumentiste et de compositeur l'a amené à enregistrer une vingtaine d'albums sous son nom ou en tant qu'invité, et à participer à un nombre très important de concerts, ce, aux côtés de musiciens(nes) tels que Senem Diyici, Lenhart Aberg, Okay Temiz, Didier Levallet, Kamao Dahoud, Ivo Papazov, Yves Rousseau, Claude Barthélémy, François Thuillier, Eric Marchand, Denis Badaud, Philippe Deschepper ou encore Jean Marie Machado,... Membre du 4tet de Senem Diyici depuis 1991, il revient en 2003 à des couleurs plus électriques et crée le trio « Three Sides Theory » avec Yves Rousseau (contrebasse) et Christophe Marguet (batterie).

En 2004 aux Rencontres Internationales de Jazz de Nevers, il crée le septet " Songs from the Beginning" avec en invités Hugh Hopper et John Greaves, autour de relectures de pièces phares du rock progressif des 70's (Henry Cow, Soft Machine, King Krimson entre autres). Le disque éponyme paru en 2007 a été unanimement salué par la presse rock. La même année il crée à la Scène Nationale de Montbéliard « Chaosmos les Rôdeurs d'Univers » suite pour orchestre et récitant sur un texte de l'astronome Jean-Pierre Verdet.

En 2006 il lance « la Théorie des Cordes », grand ensemble constitué de 10 guitares électriques, une mandoline, contrebasse et batterie. Cette formation travaille sur des pièces de commandes (Claude Barthélémy, Dominique Pifarély, ...) ainsi que sur des relectures de John Mc Laughlin ou encore de Robert Fripp et a donné son concert de création en Novembre 2008. 2008 voit également la naissance du projet « Just on 6 » solo acoustique, d'un duo avec Claude Barthélémy et du 4tet "Mad Kluster" avec Bruno Tocanne (batterie), Fred Roudet (trompette) et Benoît Keller (contrebasse) Le catalogue d'oeuvres d'Alain Blesing comporte une centaines de pièces, du solo au grand orchestre et il a bénéficié de 3 commandes de l'Etat en 1994, 2001 et 2004.

Introduction

Rappel des notions de base et de la notation spécifique à la guitare	8
1) Tessiture et notation	8
2) Tons, demi-tons et armures de clés	8
3) Notation des durées et des rythmes	13
4) Notation des mesures	14
5) Rappel des principaux signes spécifiques de notation guitare	16
Principes de base	17
1) Position de jeu et tenue de l'instrument	17
2) Positions des mains, mémorisation visuelle et mécanique des positions	18
2.1) Positions de mains	18
2.2) Mémorisation visuelle et mécanique du déplacement de main gauche	20
3) Penser l'instrument avec un manche à 4, 5,.....n positions	21
4) Penser l'instrument à 1 corde, 2 cordes,.....6 cordes.	25
5) Comment travailler les exercices	27
6) Comment organiser votre travail	31
7) L'importance du "Son" : travail de l'intonation, du vibrato, des tirés de cordes, des résonances.	34
La lecture	39
Comment accroître votre potentiel créatif et développer votre imagination	42
1) Les styles et les époques de la musique occidentale comme réservoirs d'idées	42
2) Les musiques extra-occidentales comme réservoirs d'idées	42
3) Changer de point de vue	43
Échelles et modes	46
1) Nomenclature des principaux modes	46
2) Dérivation et départ constant	48
3) Travail des couleurs modales, improvisations sur bourdon	50
4) Changements harmoniques et mutations modales	52
5) Cas particulier de l'échelle de blues	56
6) Chromatisme intégral	63
7) Tensions/détentes et notes cibles	66
Le Rythme	68
1) Pulsation, mesures, cellules rythmiques	68
2) Questions de mise en place : importance de la main droite	72
3) Perception analytique et ressenti physique du rythme : le tempo intérieur	73
4) Placement rythmique	73
5) Cellules rythmiques paires et impaires : temps long/temps court	75
6) Intérioriser physiquement les polyrythmies	86
Médiator/Main droite	91
1) Médiator, problèmes d'attaque, courbe dynamique de la phrase	91
1.1) Choix du médiator	91
1.2) Impulsion de main droite, attaques et accentuations	91
2) Problèmes spécifiques de dynamique de la guitare électrique et avantages du travail sur acoustique ..	94
3) Jeu combiné médiator/doigts	94
4) Notes muettes	96
5) Sauts de cordes	97
6) Travail des grands intervalles	99
7) Arpèges impairs	100

Accords	101
1) Rappels	101
2) Familles et déductions de positions	112
2.1) Déductions d'accords différents à partir d'une position de départ	112
2.2) Déductions des renversements et changements de position d'un même accord	113
2.3) Familles de positions	115
3) Equivalences de structure, appellations multiples et substitutions	120
4) Création et utilisation de nouvelles superstructures et substitutions	122
5) Création des voicings	125
6) Utilisation de la structure des accords pour improviser	134
7) Exploitation des accords	136
Le rapport modes / accords	138
Utilisation des cordes à vide	141
1) Création de phrases utilisant des cordes à vide	141
2) Effets de bourdon	142
3) Accords enrichis utilisant des cordes à vide	145
4) Jouer sur une corde	147
5) Problèmes d'intonation et d'attaque des cordes à vide	147
Travail de la main gauche	149
1) Gammes/modes en extensions	149
2) Accords en extensions	151
3) Pouce en position violoncelle	152
4) Travail du legato	152
Recherche de manières d'accorder et de modes de jeu différents: les effets spécifiques de la guitare	155
1) Désaccordages et open tunings	155
2) Raclés de cordes, tamura, cordes croisées, jeu sur la tête, pizz Bartok	157
3) Harmoniques	158
4) Jeu en octaves	159
5) Remplacement du médiator par d'autres objets et objets dans les cordes	160
6) Micro-intervalles	161
7) Autres effets et modes de jeu	161
Autres pistes pour improviser	162
Paroles de Guitaristes	167
Annexes	172
Lexique	172
Index des noms cités	174
Index des pièces ou extraits de pièces citées	175
Discographie	175
Discographie complémentaire	176
Bibliographie	176

Pourquoi avoir choisi ce titre ? Parce qu'au cours de notre travail ensemble, vous vous apercevrez que nous emprunterons souvent des chemins de traverse, que nous ne parlerons pas seulement de son, de techniques, d'accords, de modes mais aussi d'Albert Einstein, de philosophie des sciences, de mathématiques, de l'Inde, de la Chine, et puis aussi de méthodes d'apprentissage, d'informatique, ... tout en nous intéressant à de nombreux styles de guitare actuellement pratiqués.

Cet ouvrage s'adresse aussi bien aux guitaristes en début de parcours (+ / - 3 ans de pratique, lecture souhaitable même minimum), qu'à ceux plus chevronnés désireux d'explorer de nouvelles directions de travail. Mais quelque soit leur niveau de pratique, et qu'ils travaillent sur guitare acoustique ou électrique, il s'adresse avant tout aux guitaristes désireux d'inclure une part plus ou moins grande d'improvisation dans leur jeu.

Je précise enfin que ne seront pas abordées dans cet ouvrage certaines techniques de jeu, en particulier le sweeping, le tapping et le finger picking et que l'essentiel des exercices et morceaux proposés concerne le jeu avec médiator.

Ceci posé, on pourra toujours dire "Tiens, encore une méthode, qui malgré ce généreux préambule et un titre un peu iconoclaste va nous proposer les mêmes conseils, les mêmes exercices, les mêmes chemins avec pour finir le sentiment diffus que tout ça sert seulement à masquer les questions essentielles : est-ce que cet instrument va me permettre d'exprimer mes idées musicales, est-ce qu'à travers tout cet ensemble de techniques, je vais pouvoir faire partager les émotions qui me portent, est-ce qu'avant de penser guitare, cette méthode va me permettre de penser musique ?

Oui il y aura des propositions de travail technique et ce que je vous donne ici est bien un ensemble de moyens pour développer votre connaissance de la guitare : mais je vous propose aussi de créer vous-même votre méthode d'apprentissage et je vous donne un large ensemble de pistes à explorer pour le développement de votre imagination, de votre créativité et surtout de votre curiosité. En posant comme hypothèse que le travail instrumental n'est pas une fin en soi et qu'il doit avant tout être mis au service d'une pensée musicale, la vôtre !

Vous commencez à comprendre ! la virtuosité gratuite et les catalogues de " plans " ne servent jamais la musique et certains guitaristes l'ont peut-être oublié (le syndrome du guitariste héros !!) : une note de Jimi Hendrix, un accord de Wes Montgomery, un arpège de Bill Frisell ou de Jimmy Page ont souvent cent fois plus de sens que certains choruses, parfois techniquement époustouflants mais totalement vides de sens et de musicalité

La question préalable reste cependant celle du style et de l'adéquation de telle ou telle méthode aux attentes de chacun...et l'on en arrive au fond à la question suivante : comment donc aborder ou perfectionner l'étude de la guitare en se donnant toutes les chances d'obtenir une progression régulière.... sachant aussi que pour certains points précis, c'est parfois plusieurs mois après que l'on s'aperçoit des progrès que l'on a fait !

Donc, soit on aborde l'instrument par le biais de la guitare classique, ce qui suppose déjà un choix stylistique, ou dans le cas contraire amène bien vite à des désillusions cruelles (problème du " Son " et d'adéquation entre la guitare classique et bon nombre de musiques dites " actuelles "), soit on est obligé d'en passer par un apprentissage plus fragmenté, celui de ces mêmes musiques actuelles, et l'on a de fortes chances de se retrouver au bout d'un certain temps dans des contenus ayant trait au jazz (ce qui n'est pas forcément un mal et réussit fort bien à certains). Mais, en dehors d'un choix préalable, ce positionnement peut devenir contraignant et ne pas correspondre à vos attentes personnelles.

L'idée principale que je vous propose est donc d'envisager votre travail sur l'instrument avec le maximum d'ouverture d'esprit possible, en suivant des voies parfois détournées, en voyageant à travers les musiques de la planète, en empruntant à d'autres domaines parfois sans rapport évident avec l'instrument, mais surtout en évitant toute forme de purisme.

Pour employer une image, ce serait comme explorer un territoire inconnu, en gardant l'œil sur votre boussole personnelle (votre projet musical)...mais surtout sans perdre de vue les paysages que vous apercevrez tout au long de votre chemin !

Certains chapitres reprennent des choses qui vous paraissent peut être déjà évidentes, mais soyez sûr que les évidences sont différentes pour chacun d'entre nous !

Vous verrez d'autre part que de tous les points abordés, tout ce qui a trait au rythme et au phrasé sera le plus développé. Pourquoi ? Parce qu'à mon sens, ils sont toujours un peu les parents pauvres de l'apprentissage de l'instrument, et que, surtout dans le cadre des musiques auxquelles nous nous intéressons, ces deux domaines sont fondamentaux. Et pensez que si on peut imaginer une musique sans notes fixes, sans harmonies, difficile de concevoir une musique sans rythme, qu'il soit exprimé ou sous-jacent !

La question de votre " Son " et des moyens de le créer et de le travailler sera aussi abondamment développée, parce que celui-ci sera à terme votre signature personnelle, le moyen que l'auditeur aura de vous reconnaître entre mille, que vous jouiez acoustique ou électrique, sur une guitare bas de gamme ou sur la Rolls des instruments.

Il y aura aussi nombre de mise en rapport entre ces exemples et l'histoire de la musique en général, parce que ces musiques que nous pratiquons et que nous aimons viennent de quelque part et sont avant tout le produit d'une histoire qui a débuté il y a plusieurs siècles.

Enfin, excepté pour le rappel des notions élémentaires du début, cette méthode n'est pas pensée comme progressive. Vous pouvez y entrer par n'importe quelle porte ! Pensez là comme calquée sur le modèle d'une page Web.

Un philosophe disait que nous devons redevenir des ruminants ! Alors, sautez un chapitre, restez deux mois sur le suivant, prenez le temps de ruminer et de digérer six mois voire plus celui qui vous accrochera le plus à la première lecture, lisez / travaillez en diagonale, en commençant par la fin, par le milieu !!!

C'est en quelque sorte à vous de réécrire cette méthode en fonction de vos envies, mais aussi en fonction de l'évolution de votre oreille : certains exemples donnés sont parfois parfois très simples et servent juste à souligner un point précis qui pourra être développé sur des passages plus complexes. D'autres sont mélodiquement ou harmoniquement très tendus et pourront peut-être vous destabiliser au début. Mais sachez que nos capacités auditives et notre perception de la musique sont en perpétuelle évolution et que nos appréciations esthétiques leur sont directement liées.

La guitare est un Univers en soi, les chemins pour l'explorer sont infinis et plusieurs vies seraient nécessaires pour en faire le tour ! Et même en revenant après plusieurs années sur un point précis, on s'aperçoit qu'il reste encore des choses à découvrir, de nouvelles pistes à parcourir !

Alors, avant rentrer dans le vif du sujet, j'espère que, bien qu'ayant maintenant le sentiment de ne l'avoir qu'effleuré, vous prendrez autant de plaisir à travailler sur cet ouvrage que j'en ai eu à l'écrire .

Bon courage...

Rappel des notions élémentaires et de la notation spécifique à la guitare

1) Tessiture et notation

La notation pour guitare se fait en clé de Sol : 

(elle devrait se noter en 2 clés comme le piano, mais pour des raisons pratiques, tout a été ramené sur une clé).

Le registre réel de la guitare est le suivant :



La 4 : note la plus aigüe accessible sur la plupart des modèles
1ère corde XVIIème position

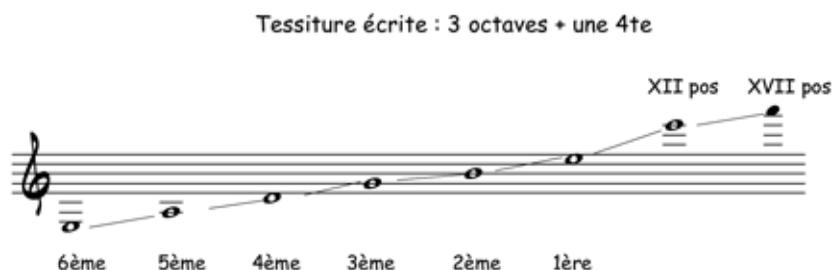
Mi 3
1ère corde à vide

Mi 1 : 6ème corde à vide

De par cette écriture en clé de Sol, on a donc noté la guitare un octave au dessus du son réel, de manière à éviter un trop grand nombre de lignes supplémentaires en dessous de la portée.

Sa tessiture écrite est donc :

Tessiture écrite : 3 octaves + une 4te



XII pos XVII pos

6ème 5ème 4ème 3ème 2ème 1ère

2) Tons, demi-tons et armures de clés

Dans une suite de notes diatoniques (touches blanches du piano), toutes les notes sont séparées par des intervalles suivant le schéma suivant :

→ Do Ré Mi Fa Sol La Si Do →
| | 1/2 | | | 1/2

Cette disposition se répétant de l'extrême grave à l'extrême aigu.

S'il existe des intervalles de 1/2 ton (par exemple entre Mi et Fa, Si et Do), cela signifie qu'on peut diviser les intervalles de 1 ton en 2 parties égales (touches noires du piano...).

Pour ce faire, on utilise trois signes principaux notés toujours avant la note modifiée ou faisant partie de l'armure de clé (cf plus bas).

le **dièse** noté \sharp qui élève la note de 1/2 ton

le **bémol** noté \flat qui abaisse la note de 1/2 ton

le **bécarre** noté \natural qui annule l'effet des 2 précédents.

et deux signes complémentaires :

le **double dièse** noté \times qui élève la note de 2 demi-tons qui abaisse la note de 2 demi-tons

le **double bémol** noté $\flat\flat$ qui abaisse la note de 2 demi-tons

Note : certaines musiques, en particulier extra-occidentales, utilisent des intervalles inférieurs au 1/2 ton (dits intervalles dé-tempérés) : citons les 1/9 de la musique turque, les 1/4 de ton de la musique arabe, les 1/22 d'octave de la musique indienne. Des compositeurs classiques, contemporains utilisent aussi ce type d'intervalles : 1/3 de ton chez Ligeti ou Ohana, 1/4, 1/8 ou 1/16 chez Boulez ou les compositeurs de l'école dite " spectrale ".

L'effet de ces altérations se prolonge sur l'ensemble de la mesure considérée et affecte toutes les notes de même hauteur, mais n'affecte pas les notes de même nom situées aux différents octaves.

Par exemple :

The image shows two musical staves. The top staff is a single line of music with several notes, some of which have accidentals. The bottom staff is a single line of music with several notes, some of which have accidentals. Labels with arrows point to specific notes: 'Mi b' points to a B-flat note, 'Si b' points to a B-flat note, 'Mi naturel !!' points to a natural B note, 'Fa#' points to an F-sharp note, and 'Fa naturel !!' points to a natural F note.

Les différentes altérations caractéristiques de telle ou telle tonalité peuvent aussi être situées juste après la clé, formant ce qu'on appelle l'armure de clé.

Voici les armures des tonalités majeures les plus courantes.

Tonalités avec dièses :



Tonalités avec bémols :



Il faut aussi savoir que chaque tonalité majeure est en rapport privilégié avec une autre tonalité (cette fois-ci mineure), située un ton et demi plus bas : on l'appelle le relatif mineur.

Ce rapport fait que les deux tonalités auront la même armure de clé.

Exemple :
 - relatif mineur de Sol Majeur → Mi mineur
 - relatif mineur de Ab Majeur → Fa mineur

Une mnémotechnique pour reconnaître une tonalité à partir de l'armure :

Pour les armures avec dièses, la dernière altération est située 1/2 ton en dessous de la tonalité.

Exemple : - armure à 4 # → le dernier est sur Ré → tonalité Mi Majeur (ou son relatif Do# mineur).

Pour Sol Majeur, le dernier dièse est aussi le 1er !

Pour les armures en bémols, c'est l'avant dernière altération qui détermine la tonalité.

Exemple : - armure à 5b → l'avant dernier est sur Ré → tonalité de Réb Majeur (ou son relatif Bb mineur).

Exception Fa Majeur/Ré mineur → un seul bémol !

Important : à la différence des altérations placées avant chaque note, les altérations incluses dans l'armure de clé affectent tous les octaves.

Ceci dit, le système peut parfois amener des ambiguïtés, surtout dans des morceaux où les tonalités sont vagues : et de fait on se retrouve au minimum avec 3 notations possibles pour une même note.

Exemple :



Ce qui doit vous guider dans votre notation et ce qui est recherché dans la majorité des exemples qui suivent est la recherche de simplicité, quitte à passer au dessus de certaines contraintes liées à la logique des tonalités et des changements d'harmonies.

Note : La plus grande partie des exemples et exercices donnés dans cet ouvrage n'utilisent pas d'armure de clé

Revenons à l'instrument : la progression par demi-tons s'obtient sur la guitare en montant de position en position. Voici le schéma de la géométrie du manche...

The diagram illustrates the geometry of the guitar neck, showing the progression of half-tones across six strings (6ème corde to 1ère corde) and frets (I to XV). Each string is represented by a musical staff with notes and a '0' at the open string position. Lines connect the fret numbers to the corresponding frets on the grid.

	0	0	0	0	0	0
I						
II						
III						
IV						
V						
VI						
VII						
VIII						
IX						
X						
XI						
XII						
XIII						
XIV						
XV						

Je vous conseille de le copier, de le compléter et de l'avoir toujours, du moins au début, à portée de regard quand vous travaillez. Puis au fil de votre apprentissage, vous vous apercevrez que, grâce à vos mémoires auditives et visuelles, vous n'aurez plus besoin de cet aide mémoire : de la position I à la position la plus haute accessible sur votre manche vous saurez instantanément quelles notes vous êtes en train de jouer.

Vous pouvez aussi travailler cette représentation du manche sans instrument, un peu à la manière des joueurs d'échecs ou de go qui apprennent par cœur les représentations visuelles des différentes phases de jeu ou de certaines parties célèbres.

Une fois complété le schéma de manche, essayez de faire travailler votre mémoire visuelle et de repérer les notes de même nom (*similaires ou transposées à l'octave*) : quel est le dessin formé par ces notes ?

Puis expérimentez cette méthode avec d'autres groupes de notes et ainsi de suite...

Puis procédez de manière inverse : pour telle ou telle forme géométrique que vous dessinerez sur le manche, quel est la suite des notes produites ?

La représentation du manche ci-dessus donne donc corde par corde :

Progression du grave à l'aigu (*positions notées en chiffres romains, cordes à vide par 0*).

The diagram shows six staves of musical notation, each representing a string of a guitar. The strings are labeled from top to bottom: 6ème corde, 5ème corde, 4ème corde, 3ème corde, 2ème corde, and 1ère corde. Above the staves, Roman numerals 0 through XV indicate the fret positions. Each staff contains a sequence of notes corresponding to the frets. Dotted lines connect notes of the same name across different strings and frets, illustrating octave equivalences. For example, the note G is shown on the 6th string at fret 0, 5th string at fret 2, 4th string at fret 4, 3rd string at fret 6, 2nd string at fret 8, and 1st string at fret 10.

les traits en pointillés indiquent les équivalences
entre cordes à vide et notes en position

Progression de l'aigu au grave :

XV XIV XIII XII XI X IX VIII VII VI V IV III II I 0

6ème corde

5ème corde

4ème corde

3ème corde

2ème corde

1ère corde

3) Notation des durées et des rythmes

Chaque note est notée par un signe précis choisi en fonction de sa durée.

Les signes qui seront utilisés sont les suivants :

4 temps	2 temps	1 temps	1/2 temps	1/4 temps	1/8 temps	1/16 temps
ronde	blanche	noire	croche	double croche	triple croche	quadruple croche

Chacune de ces valeurs rythmiques à son équivalent en silence :

4 temps	2 temps	1 temps	1/2 temps	1/4 de temps	1/8 temps	1/16 temps
pause	1/2 pause	soupir	1/2 soupir	1/4 soupir	1/8 soupir	1/16 soupir

sous la ligne sur la ligne

Un point rajouté après une valeur rythmique ou son équivalence en silence rallonge sa durée de la moitié de sa valeur.

Exemples :



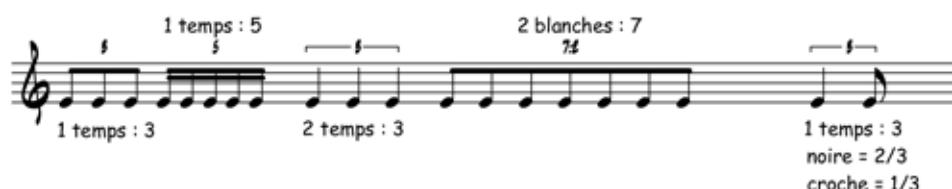
La liaison située entre deux valeurs rythmiques additionne les deux valeurs :



Vous constatez que les valeurs dont nous venons de parler progressent toujours par multiplications ou divisions paires du temps.

L'autre type de division est celle où un temps ou groupe de temps est divisé par un chiffre impair.

Exemples :



Chacune des valeurs peut être remplacée par son équivalent en figure de silence.

Bien évidemment dans une même mesure, vous serez susceptible de rencontrer des mélanges de divisions paires et impaires !

4) Notation des mesures

Le type de mesure présent dans tel ou tel morceau est spécifié par la fraction numérique située juste après la clé : 4/4, 3/4, 12/8, etc..

Le chiffre supérieur représente le nombre de temps qui sont présents dans la mesure.

Le chiffre inférieur la valeur de chaque temps exprimée en fonction de la ronde.

Exemple :

4/4 : 4 temps, chacun égaux à 1/4 de ronde, donc 4 noires

12/8 : 12 temps égaux chacun à 1/8ème de ronde, soit 12 croches

5/4 : 5 temps, chacun égaux à 1/4 de ronde, donc 5 noires

9/16 : 9 temps égaux chacun à 1/16ème de ronde, soit 9 doubles-croches

Certains types de mesures peuvent donner lieu à une battue différente de leur notation. Par exemple une mesure à 12/8 se pense généralement à 4 temps, chaque temps valant 3 croches.

Voici le récapitulatif des mesures que vous serez le plus souvent susceptible de rencontrer :

	Composition	Battues les plus courantes
2/4	2 noires	Telle qu'écrite
3/4	3 noires	Telle qu'écrite
4/4	4 noires	Battue à 4 noires ou 2 blanches
5/4	5 noires	Battue à 3 noires+2 noires ou inverse
6/4	6 noires	Telle qu'écrite
3/8	3 croches	Telle qu'écrite
5/8 ou 5/16	5 croches ou 5 doubles croches	Battues à 2+3 ou 3+2
6/8	6 croches	Battue à 3+3
7/8 ou 7/16	7 croches ou 7 doubles croches	Battues à 2 +2 +3 ou 2+3+2 ou 3+2+2
8/8	8 croches	Equivalente à 4/4 mais avec battue différente. Ex :3+2+3
9/8 ou 9/16	9 croches ou 9 doubles croches	Battues à 2+2+2+3 ou 2+2+3+2 ou 2+3+2+2 ou 3+2+2+2 ou 3+3+3
10/8 ou 10/16	10 croches ou 10 doubles croches	Battues à 2+2+3+3 ou 2+3+2+3
11/8	11 croches	Battues à 2+2+3+2+2 ou 1+3/4+1
12/8	12 croches	Battues à 3+3+3+3 (4/4) ou 3+3+2+2+2

Notez qu'il peut y avoir des changements de mesure à l'intérieur d'un même morceau, avec équivalence du temps, ou installation d'une nouvelle équivalence.

Concernant les mesures avec chiffre supérieur impair, on les note parfois de la manière suivante, notation qui tient compte de la battue sous entendue .

$7/8 \rightarrow 3/4 + 1/8$ ou encore $11/8 \rightarrow 4/4 + 3/8$

Sachez enfin que toutes les formes de notations de mesures sont en théorie possibles : de 13/8 à n/8 à n/4 ou n/16 (avec des subdivisions différentes) mais aussi parfois avec des notations plus imprévues, surtout dans le champ de la musique contemporaine.

Par exemple à 2 / 10, 5 /12, etc...(la valeur du temps unitaire est dans ce cas notée par rapport à la valeur exprimée dans la ou les mesures précédentes), ou encore le signe mathématique \emptyset (ensemble vide) pour les passages non-mesurés.

5) Rappel des principaux signes spécifiques de notation guitare

Main gauche

Index	1
Majeur	2
Annulaire	3
Auriculaire	4
Pouce	p (rare)
Corde à vide	0

Numérotation des cordes

(peut se noter entouré d'un cercle)

Mi aigu	1ère
Si	2ème
Sol	3ème
Ré	4ème
La	5ème
Mi grave	6ème

Médiator (ces deux signes peuvent se rencontrer inversés)

n = coup donné de haut en bas (aller)

v = coup donné de bas en haut (retour)

Doigts de la main droite

Majeur	<i>m</i>
Annulaire	<i>a</i>
Auriculaire	<i>au</i>

Positions sur le manche :

notées en chiffres romains (I, II, III, etc..)

Tonalités des accords

C : Do

D : Ré

E : Mi

F : Fa

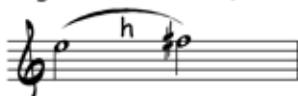
G : Sol

A : La

B : Si

Modes de jeu, effets, phrasé

Legato ascendant (hammer)



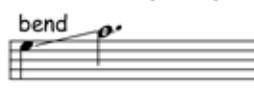
Trémolo



Legato descendant (pulling off)



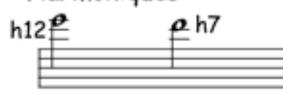
Tiré de cordes (bend)



Trille



Harmoniques



Arpège d'accord => effet



Notes étouffées (muted)



Ce sont les signes principaux : il reste que d'une part vous pourrez trouver des signes créés spécialement pour tel ou tel type d'événement musical (et la musique contemporaine fourmille de ces signes spéciaux), d'autre part que vous pouvez aussi créer aussi vos propres signes pour spécifier des particularités de phrasé ou de doigtés.

Un exemple de signe particulier que vous pourrez rencontrer :



: arpège d'accord rapide dans les deux sens (similaire au "rasgado" de la guitare flamenca)

Principes de base

1) Position de jeu et tenue de l'instrument

Vous l'aurez peut être deviné ou expérimenté, il n'y a pas de position d'école, il y a votre position et c'est la seule qui importe. Reste à savoir comment la trouver et par quoi elle peut être déterminée.

- Votre morphologie et celle de l'instrument sur lequel vous jouez : difficile d'envisager la même position pour un guitariste mesurant 1,60m jouant d'une Jumbo Guild et pour son confrère mesurant 1,85m jouant sur une Parker.
- Est-ce-que vous travaillez et jouez assis ou debout, ou éventuellement en enchaînant ces positions.
- La longueur de vos bras et de vos doigts : certaines extensions de main gauche sont, à moins de s'appeler ET ou d'être contorsionniste, impossible si l'instrument est porté trop bas en position debout.
- Une position trop basse aura de plus une influence néfaste sur la précision et l'impulsion de la main droite. Mais on peut comprendre que l'instrument porté " autour du cou" pourra en gêner certains sur le plan de l'esthétique !

Encore une fois, c'est à vous de déterminer la position idéale (*sachant qu'elle pourra changer, évoluer au fil du temps ou suivant vos différents modèles du guitare*).

Une règle me semble cependant pouvoir être appliquée : tracez une ligne imaginaire perpendiculaire à votre corps et à hauteur de votre sternum. Si le manche de votre instrument est sur cette ligne ou au dessus, vous êtes sur la bonne voie... S' il est en dessous, ou plonge vers le bas, peut être des choses à corriger.

La seule contrainte est la nécessité d'être physiquement et musculairement totalement détendu, donc apte à concrétiser toutes les idées que votre imagination musicale pourra générer et capable de répondre à toutes les situations de jeu dans lesquelles vous pourriez vous trouver impliqué (e).

Car quel que soit le style que vous pratiquez actuellement, il n'en reste pas moins que votre musique doit être avant tout un phénomène totalement changeant et susceptible de prendre au fil du temps bien des directions différentes.

Enfin pensez aussi aux problèmes de respiration et de positionnement de votre cage thoracique.

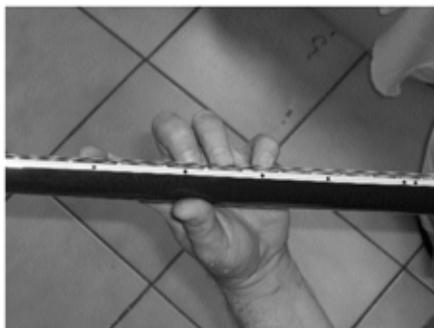
Rester 5 minutes en apnée sur un passage difficile est toujours néfaste, aussi bien pour votre santé que pour votre musique.

2) Positions des mains, mémorisation visuelle et mécanique des positions

2.1) Positions des mains

Concernant la position de main gauche, elle doit être pensée de manière à vous éviter des blocages musculaires ou une fatigue inutile des tendons de la main (*qui peut à la longue dégénérer et se transformer en tendinite*).

Une position idéale voudrait que le pouce soit placé sur une ligne imaginaire située au milieu du dos du manche et que les autres doigts soient placés sur quatre cases adjacentes ou non suivant les cas.



Exemples de position en extension impossibles à réaliser si le pouce n'est pas situé de cette manière



Ceci étant, les morphologies individuelles sont aussi à prendre en compte. D'autre part, pour des raisons diverses, certains guitaristes et non des moindres ont ou ont eu des placements sur le manche qui sont sans aucun rapport avec cette position (*Hendrix ou Django pour ne citer qu'eux*)...et ceci ne les a pas empêché de devenir ce qu'ils ont été, à savoir deux génies de l'instrument !

Enfin, pensez aussi que certaines positions peuvent employer le pouce au même titre que les autres doigts (*positions violoncelle -cf. plus bas- ou pouce en barré sur la 6ème voire la 5ème corde*)

Concernant la main droite, il y a deux écoles :

tenue du médiator entre le pouce et l'index avec les autres doigts en semi-appui sur la table ou la plaque de protection (main ouverte).



Même tenue du médiator mais avec les autres doigts repliés (main fermée)



Dans les deux cas il est préférable que le médiator soit placé le plus possible près des cordes, voir carrément à l'intérieur. Une position trop éloignée risque de générer des problèmes de mise en place, surtout à tempo rapide et fait en général dans les nuances faibles, trop ressortir le bruit provoqué par le déplacement du médiator sur plusieurs cordes.



Pensez enfin que pour dans certaines situations, vous pourrez avoir à passer le plus rapidement possible du jeu au médiator (*notes simples ou balayage d'accords*) à un jeu aux doigts pour, par exemple, obtenir des accords à 4 notes réellement simultanées : dans ce cas il vous faudra très rapidement placer le médiator dans la paume de votre main droite, puis le reprendre ensuite entre le pouce et l'index.

2.2) Mémorisation visuelle et mécanique du déplacement de main gauche

Par construction, la guitare offre des facilités de mémorisation visuelle pour les différents doigtés de gammes, d'accords, etc...Par exemple la transposition dans diverses tonalités est facilitée par la construction totalement symétrique du manche (*à la différence du piano ou le clavier est symétrique seulement d'octave en octave*).

Mais comprenez moi bien ; je ne suis pas en train de vous conseiller d'utiliser exclusivement ce principe, ce qui équivaldrait à vous conseiller d'utiliser vos yeux au lieu de vos oreilles ! La connaissance de votre manche est un subtil mélange entre votre mémoire visuelle (*cf plus haut la mémorisation du manche*), la mémoire de votre main gauche (*ce que j'appelle la " mémoire musculaire "*) qui est parfois perturbée quand on change d'instrument, et l'incessant feed-back qui doit exister entre votre intelligence musicale, vos émotions et leurs traductions purement physiques.

Mais déjà deux petits conseils pour développer cette mémoire du manche :

- travaillez systématiquement les exercices ou morceaux dans deux, voire trois doigtés différents (*les chiffres en gras numérotent les cordes*).

Ex 1

3) Penser l'instrument avec un manche à 4, 5,.....n positions

Le manche de votre instrument peut rétrécir à volonté : il suffit juste de l'imaginer ainsi et de baser votre travail sur cette visualisation.

A priori, vous jouez sur un instrument possédant 6 cordes. Si on fait un rapide calcul, sur 4 positions à partir de la I^{ère} l'ensemble des 6 cordes vous donnent 2 octaves + 1 tierce mineure (*en incluant les cordes à vides*) soit 27 demi-tons, soit bien plus que l'ensemble, aux questions de registre près, de tous les modes, gammes, tonalités envisageables dans notre système tempéré (*à l'exception de certains modes non octavians, cf. plus bas*).

Ex 3

Manche de I à IV

6 cordes sur 4 positions = 2 octaves + 3 demi-tons

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The staff contains a sequence of notes representing a scale across four fret positions. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and four frets. The notes on the fretboard correspond to the notes on the staff. The notes are: F2 (open), G2 (1st fret), Ab2 (2nd fret), A2 (3rd fret), Bb2 (4th fret), B2 (5th fret), C3 (6th fret), D3 (7th fret), Eb3 (8th fret), E3 (9th fret), F3 (10th fret), G3 (11th fret), Ab3 (12th fret), A3 (13th fret), Bb3 (14th fret), B3 (15th fret), C4 (16th fret), D4 (17th fret), Eb4 (18th fret), E4 (19th fret), F4 (20th fret), G4 (21st fret), Ab4 (22nd fret), A4 (23rd fret), Bb4 (24th fret), B4 (25th fret), C5 (26th fret), D5 (27th fret), Eb5 (28th fret), E5 (29th fret), F5 (30th fret), G5 (31st fret), Ab5 (32nd fret), A5 (33rd fret), Bb5 (34th fret), B5 (35th fret), C6 (36th fret), D6 (37th fret), Eb6 (38th fret), E6 (39th fret), F6 (40th fret), G6 (41st fret), Ab6 (42nd fret), A6 (43rd fret), Bb6 (44th fret), B6 (45th fret), C7 (46th fret), D7 (47th fret), Eb7 (48th fret), E7 (49th fret), F7 (50th fret), G7 (51st fret), Ab7 (52nd fret), A7 (53rd fret), Bb7 (54th fret), B7 (55th fret), C8 (56th fret), D8 (57th fret), Eb8 (58th fret), E8 (59th fret), F8 (60th fret), G8 (61st fret), Ab8 (62nd fret), A8 (63rd fret), Bb8 (64th fret), B8 (65th fret), C9 (66th fret), D9 (67th fret), Eb9 (68th fret), E9 (69th fret), F9 (70th fret), G9 (71st fret), Ab9 (72nd fret), A9 (73rd fret), Bb9 (74th fret), B9 (75th fret), C10 (76th fret), D10 (77th fret), Eb10 (78th fret), E10 (79th fret), F10 (80th fret), G10 (81st fret), Ab10 (82nd fret), A10 (83rd fret), Bb10 (84th fret), B10 (85th fret), C11 (86th fret), D11 (87th fret), Eb11 (88th fret), E11 (89th fret), F11 (90th fret), G11 (91st fret), Ab11 (92nd fret), A11 (93rd fret), Bb11 (94th fret), B11 (95th fret), C12 (96th fret), D12 (97th fret), Eb12 (98th fret), E12 (99th fret), F12 (100th fret), G12 (101st fret), Ab12 (102nd fret), A12 (103rd fret), Bb12 (104th fret), B12 (105th fret), C13 (106th fret), D13 (107th fret), Eb13 (108th fret), E13 (109th fret), F13 (110th fret), G13 (111th fret), Ab13 (112th fret), A13 (113th fret), Bb13 (114th fret), B13 (115th fret), C14 (116th fret), D14 (117th fret), Eb14 (118th fret), E14 (119th fret), F14 (120th fret), G14 (121st fret), Ab14 (122nd fret), A14 (123rd fret), Bb14 (124th fret), B14 (125th fret), C15 (126th fret), D15 (127th fret), Eb15 (128th fret), E15 (129th fret), F15 (130th fret), G15 (131st fret), Ab15 (132th fret), A15 (133rd fret), Bb15 (134th fret), B15 (135th fret), C16 (136th fret), D16 (137th fret), Eb16 (138th fret), E16 (139th fret), F16 (140th fret), G16 (141st fret), Ab16 (142th fret), A16 (143rd fret), Bb16 (144th fret), B16 (145th fret), C17 (146th fret), D17 (147th fret), Eb17 (148th fret), E17 (149th fret), F17 (150th fret), G17 (151st fret), Ab17 (152th fret), A17 (153rd fret), Bb17 (154th fret), B17 (155th fret), C18 (156th fret), D18 (157th fret), Eb18 (158th fret), E18 (159th fret), F18 (160th fret), G18 (161st fret), Ab18 (162th fret), A18 (163rd fret), Bb18 (164th fret), B18 (165th fret), C19 (166th fret), D19 (167th fret), Eb19 (168th fret), E19 (169th fret), F19 (170th fret), G19 (171st fret), Ab19 (172th fret), A19 (173rd fret), Bb19 (174th fret), B19 (175th fret), C20 (176th fret), D20 (177th fret), Eb20 (178th fret), E20 (179th fret), F20 (180th fret), G20 (181st fret), Ab20 (182th fret), A20 (183rd fret), Bb20 (184th fret), B20 (185th fret), C21 (186th fret), D21 (187th fret), Eb21 (188th fret), E21 (189th fret), F21 (190th fret), G21 (191st fret), Ab21 (192th fret), A21 (193rd fret), Bb21 (194th fret), B21 (195th fret), C22 (196th fret), D22 (197th fret), Eb22 (198th fret), E22 (199th fret), F22 (200th fret), G22 (201st fret), Ab22 (202th fret), A22 (203rd fret), Bb22 (204th fret), B22 (205th fret), C23 (206th fret), D23 (207th fret), Eb23 (208th fret), E23 (209th fret), F23 (210th fret), G23 (211th fret), Ab23 (212th fret), A23 (213th fret), Bb23 (214th fret), B23 (215th fret), C24 (216th fret), D24 (217th fret), Eb24 (218th fret), E24 (219th fret), F24 (220th fret), G24 (221th fret), Ab24 (222th fret), A24 (223rd fret), Bb24 (224th fret), B24 (225th fret), C25 (226th fret), D25 (227th fret), Eb25 (228th fret), E25 (229th fret), F25 (230th fret), G25 (231th fret), Ab25 (232th fret), A25 (233rd fret), Bb25 (234th fret), B25 (235th fret), C26 (236th fret), D26 (237th fret), Eb26 (238th fret), E26 (239th fret), F26 (240th fret), G26 (241st fret), Ab26 (242th fret), A26 (243rd fret), Bb26 (244th fret), B26 (245th fret), C27 (246th fret), D27 (247th fret), Eb27 (248th fret), E27 (249th fret), F27 (250th fret), G27 (251st fret), Ab27 (252th fret), A27 (253rd fret), Bb27 (254th fret), B27 (255th fret), C28 (256th fret), D28 (257th fret), Eb28 (258th fret), E28 (259th fret), F28 (260th fret), G28 (261st fret), Ab28 (262th fret), A28 (263rd fret), Bb28 (264th fret), B28 (265th fret), C29 (266th fret), D29 (267th fret), Eb29 (268th fret), E29 (269th fret), F29 (270th fret), G29 (271st fret), Ab29 (272th fret), A29 (273rd fret), Bb29 (274th fret), B29 (275th fret), C30 (276th fret), D30 (277th fret), Eb30 (278th fret), E30 (279th fret), F30 (280th fret), G30 (281st fret), Ab30 (282th fret), A30 (283rd fret), Bb30 (284th fret), B30 (285th fret), C31 (286th fret), D31 (287th fret), Eb31 (288th fret), E31 (289th fret), F31 (290th fret), G31 (291st fret), Ab31 (292th fret), A31 (293rd fret), Bb31 (294th fret), B31 (295th fret), C32 (296th fret), D32 (297th fret), Eb32 (298th fret), E32 (299th fret), F32 (300th fret), G32 (301st fret), Ab32 (302th fret), A32 (303rd fret), Bb32 (304th fret), B32 (305th fret), C33 (306th fret), D33 (307th fret), Eb33 (308th fret), E33 (309th fret), F33 (310th fret), G33 (311th fret), Ab33 (312th fret), A33 (313rd fret), Bb33 (314th fret), B33 (315th fret), C34 (316th fret), D34 (317th fret), Eb34 (318th fret), E34 (319th fret), F34 (320th fret), G34 (321st fret), Ab34 (322th fret), A34 (323rd fret), Bb34 (324th fret), B34 (325th fret), C35 (326th fret), D35 (327th fret), Eb35 (328th fret), E35 (329th fret), F35 (330th fret), G35 (331st fret), Ab35 (332th fret), A35 (333rd fret), Bb35 (334th fret), B35 (335th fret), C36 (336th fret), D36 (337th fret), Eb36 (338th fret), E36 (339th fret), F36 (340th fret), G36 (341st fret), Ab36 (342th fret), A36 (343rd fret), Bb36 (344th fret), B36 (345th fret), C37 (346th fret), D37 (347th fret), Eb37 (348th fret), E37 (349th fret), F37 (350th fret), G37 (351st fret), Ab37 (352th fret), A37 (353rd fret), Bb37 (354th fret), B37 (355th fret), C38 (356th fret), D38 (357th fret), Eb38 (358th fret), E38 (359th fret), F38 (360th fret), G38 (361st fret), Ab38 (362th fret), A38 (363rd fret), Bb38 (364th fret), B38 (365th fret), C39 (366th fret), D39 (367th fret), Eb39 (368th fret), E39 (369th fret), F39 (370th fret), G39 (371st fret), Ab39 (372th fret), A39 (373rd fret), Bb39 (374th fret), B39 (375th fret), C40 (376th fret), D40 (377th fret), Eb40 (378th fret), E40 (379th fret), F40 (380th fret), G40 (381st fret), Ab40 (382th fret), A40 (383rd fret), Bb40 (384th fret), B40 (385th fret), C41 (386th fret), D41 (387th fret), Eb41 (388th fret), E41 (389th fret), F41 (390th fret), G41 (391st fret), Ab41 (392th fret), A41 (393rd fret), Bb41 (394th fret), B41 (395th fret), C42 (396th fret), D42 (397th fret), Eb42 (398th fret), E42 (399th fret), F42 (400th fret), G42 (401st fret), Ab42 (402th fret), A42 (403rd fret), Bb42 (404th fret), B42 (405th fret), C43 (406th fret), D43 (407th fret), Eb43 (408th fret), E43 (409th fret), F43 (410th fret), G43 (411th fret), Ab43 (412th fret), A43 (413rd fret), Bb43 (414th fret), B43 (415th fret), C44 (416th fret), D44 (417th fret), Eb44 (418th fret), E44 (419th fret), F44 (420th fret), G44 (421st fret), Ab44 (422th fret), A44 (423rd fret), Bb44 (424th fret), B44 (425th fret), C45 (426th fret), D45 (427th fret), Eb45 (428th fret), E45 (429th fret), F45 (430th fret), G45 (431st fret), Ab45 (432th fret), A45 (433rd fret), Bb45 (434th fret), B45 (435th fret), C46 (436th fret), D46 (437th fret), Eb46 (438th fret), E46 (439th fret), F46 (440th fret), G46 (441st fret), Ab46 (442th fret), A46 (443rd fret), Bb46 (444th fret), B46 (445th fret), C47 (446th fret), D47 (447th fret), Eb47 (448th fret), E47 (449th fret), F47 (450th fret), G47 (451st fret), Ab47 (452th fret), A47 (453rd fret), Bb47 (454th fret), B47 (455th fret), C48 (456th fret), D48 (457th fret), Eb48 (458th fret), E48 (459th fret), F48 (460th fret), G48 (461st fret), Ab48 (462th fret), A48 (463rd fret), Bb48 (464th fret), B48 (465th fret), C49 (466th fret), D49 (467th fret), Eb49 (468th fret), E49 (469th fret), F49 (470th fret), G49 (471st fret), Ab49 (472th fret), A49 (473rd fret), Bb49 (474th fret), B49 (475th fret), C50 (476th fret), D50 (477th fret), Eb50 (478th fret), E50 (479th fret), F50 (480th fret), G50 (481st fret), Ab50 (482th fret), A50 (483rd fret), Bb50 (484th fret), B50 (485th fret), C51 (486th fret), D51 (487th fret), Eb51 (488th fret), E51 (489th fret), F51 (490th fret), G51 (491st fret), Ab51 (492th fret), A51 (493rd fret), Bb51 (494th fret), B51 (495th fret), C52 (496th fret), D52 (497th fret), Eb52 (498th fret), E52 (499th fret), F52 (500th fret), G52 (501st fret), Ab52 (502th fret), A52 (503rd fret), Bb52 (504th fret), B52 (505th fret), C53 (506th fret), D53 (507th fret), Eb53 (508th fret), E53 (509th fret), F53 (510th fret), G53 (511st fret), Ab53 (512th fret), A53 (513rd fret), Bb53 (514th fret), B53 (515th fret), C54 (516th fret), D54 (517th fret), Eb54 (518th fret), E54 (519th fret), F54 (520th fret), G54 (521st fret), Ab54 (522th fret), A54 (523rd fret), Bb54 (524th fret), B54 (525th fret), C55 (526th fret), D55 (527th fret), Eb55 (528th fret), E55 (529th fret), F55 (530th fret), G55 (531st fret), Ab55 (532th fret), A55 (533rd fret), Bb55 (534th fret), B55 (535th fret), C56 (536th fret), D56 (537th fret), Eb56 (538th fret), E56 (539th fret), F56 (540th fret), G56 (541st fret), Ab56 (542th fret), A56 (543rd fret), Bb56 (544th fret), B56 (545th fret), C57 (546th fret), D57 (547th fret), Eb57 (548th fret), E57 (549th fret), F57 (550th fret), G57 (551st fret), Ab57 (552th fret), A57 (553rd fret), Bb57 (554th fret), B57 (555th fret), C58 (556th fret), D58 (557th fret), Eb58 (558th fret), E58 (559th fret), F58 (560th fret), G58 (561st fret), Ab58 (562th fret), A58 (563rd fret), Bb58 (564th fret), B58 (565th fret), C59 (566th fret), D59 (567th fret), Eb59 (568th fret), E59 (569th fret), F59 (570th fret), G59 (571st fret), Ab59 (572th fret), A59 (573rd fret), Bb59 (574th fret), B59 (575th fret), C60 (576th fret), D60 (577th fret), Eb60 (578th fret), E60 (579th fret), F60 (580th fret), G60 (581st fret), Ab60 (582th fret), A60 (583rd fret), Bb60 (584th fret), B60 (585th fret), C61 (586th fret), D61 (587th fret), Eb61 (588th fret), E61 (589th fret), F61 (590th fret), G61 (591st fret), Ab61 (592th fret), A61 (593rd fret), Bb61 (594th fret), B61 (595th fret), C62 (596th fret), D62 (597th fret), Eb62 (598th fret), E62 (599th fret), F62 (600th fret), G62 (601st fret), Ab62 (602th fret), A62 (603rd fret), Bb62 (604th fret), B62 (605th fret), C63 (606th fret), D63 (607th fret), Eb63 (608th fret), E63 (609th fret), F63 (610th fret), G63 (611st fret), Ab63 (612th fret), A63 (613rd fret), Bb63 (614th fret), B63 (615th fret), C64 (616th fret), D64 (617th fret), Eb64 (618th fret), E64 (619th fret), F64 (620th fret), G64 (621st fret), Ab64 (622th fret), A64 (623rd fret), Bb64 (624th fret), B64 (625th fret), C65 (626th fret), D65 (627th fret), Eb65 (628th fret), E65 (629th fret), F65 (630th fret), G65 (631st fret), Ab65 (632th fret), A65 (633rd fret), Bb65 (634th fret), B65 (635th fret), C66 (636th fret), D66 (637th fret), Eb66 (638th fret), E66 (639th fret), F66 (640th fret), G66 (641st fret), Ab66 (642th fret), A66 (643rd fret), Bb66 (644th fret), B66 (645th fret), C67 (646th fret), D67 (647th fret), Eb67 (648th fret), E67 (649th fret), F67 (650th fret), G67 (651st fret), Ab67 (652th fret), A67 (653rd fret), Bb67 (654th fret), B67 (655th fret), C68 (656th fret), D68 (657th fret), Eb68 (658th fret), E68 (659th fret), F68 (660th fret), G68 (661st fret), Ab68 (662th fret), A68 (663rd fret), Bb68 (664th fret), B68 (665th fret), C69 (666th fret), D69 (667th fret), Eb69 (668th fret), E69 (669th fret), F69 (670th fret), G69 (671st fret), Ab69 (672th fret), A69 (673rd fret), Bb69 (674th fret), B69 (675th fret), C70 (676th fret), D70 (677th fret), Eb70 (678th fret), E70 (679th fret), F70 (680th fret), G70 (681st fret), Ab70 (682th fret), A70 (683rd fret), Bb70 (684th fret), B70 (685th fret), C71 (686th fret), D71 (687th fret), Eb71 (688th fret), E71 (689th fret), F71 (690th fret), G71 (691st fret), Ab71 (692th fret), A71 (693rd fret), Bb71 (694th fret), B71 (695th fret), C72 (696th fret), D72 (697th fret), Eb72 (698th fret), E72 (699th fret), F72 (700th fret), G72 (701st fret), Ab72 (702th fret), A72 (703rd fret), Bb72 (704th fret), B72 (705th fret), C73 (706th fret), D73 (707th fret), Eb73 (708th fret), E73 (709th fret), F73 (710th fret), G73 (711st fret), Ab73 (712th fret), A73 (713rd fret), Bb73 (714th fret), B73 (715th fret), C74 (716th fret), D74 (717th fret), Eb74 (718th fret), E74 (719th fret), F74 (720th fret), G74 (721st fret), Ab74 (722th fret), A74 (723rd fret), Bb74 (724th fret), B74 (725th fret), C75 (726th fret), D75 (727th fret), Eb75 (728th fret), E75 (729th fret), F75 (730th fret), G75 (731st fret), Ab75 (732th fret), A75 (733rd fret), Bb75 (734th fret), B75 (735th fret), C76 (736th fret), D76 (737th fret), Eb76 (738th fret), E76 (739th fret), F76 (740th fret), G76 (741st fret), Ab76 (742th fret), A76 (743rd fret), Bb76 (744th fret), B76 (745th fret), C77 (746th fret), D77 (747th fret), Eb77 (748th fret), E77 (749th fret), F77 (750th fret), G77 (751st fret), Ab77 (752th fret), A77 (753rd fret), Bb77 (754th fret), B77 (755th fret), C78 (756th fret), D78 (757th fret), Eb78 (758th fret), E78 (759th fret), F78 (760th fret), G78 (761st fret), Ab78 (762th fret), A78 (763rd fret), Bb78 (764th fret), B78 (765th fret), C79 (766th fret), D79 (767th fret), Eb79 (768th fret), E79 (769th fret), F79 (770th fret), G79 (771st fret), Ab79 (772th fret), A79 (773rd fret), Bb79 (774th fret), B79 (775th fret), C80 (776th fret), D80 (777th fret), Eb80 (778th fret), E80 (779th fret), F80 (780th fret), G80 (781st fret), Ab80 (782th fret), A80 (783rd fret), Bb80 (784th fret), B80 (785th fret), C81 (786th fret), D81 (787th fret), Eb81 (788th fret), E81 (789th fret), F81 (790th fret), G81 (791st fret), Ab81 (792th fret), A81 (793rd fret), Bb81 (794th fret), B81 (795th fret), C82 (796th fret), D82 (797th fret), Eb82 (798th fret), E82 (799th fret), F82 (800th fret), G82 (801st fret), Ab82 (802th fret), A82 (803rd fret), Bb82 (804th fret), B82 (805th fret), C83 (806th fret), D83 (807th fret), Eb83 (808th fret), E83 (809th fret), F83 (810th fret), G83 (811st fret), Ab83 (812th fret), A83 (813rd fret), Bb83 (814th fret), B83 (815th fret), C84 (816th fret), D84 (817th fret), Eb84 (818th fret), E84 (819th fret), F84 (820th fret), G84 (821st fret), Ab84 (822th fret), A84 (823rd fret), Bb84 (824th fret), B84 (825th fret), C85 (826th fret), D85 (827th fret), Eb85 (828th fret), E85 (829th fret), F85 (830th fret), G85 (831st fret), Ab85 (832th fret), A85 (833rd fret), Bb85 (834th fret), B85 (835th fret), C86 (836th fret), D86 (837th fret), Eb86 (838th fret), E86 (839th fret), F86 (840th fret), G86 (841st fret), Ab86 (842th fret), A86 (843rd fret), Bb86 (844th fret), B86 (845th fret), C87 (846th fret), D87 (847th fret), Eb87 (848th fret), E87 (849th fret), F87 (850th fret), G87 (851st fret), Ab87 (852th fret), A87 (853rd fret), Bb87 (854th fret), B87 (855th fret), C88 (856th fret), D88 (857th fret), Eb88 (858th fret), E88 (859th fret), F88 (860th fret), G88 (861st fret), Ab88 (862th fret), A88 (863rd fret), Bb88 (864th fret), B88 (865th fret), C89 (866th fret), D89 (867th fret), Eb89 (868th fret), E89 (869th fret), F89 (870th fret), G89 (871st fret), Ab89 (872th fret), A89 (873rd fret), Bb89 (874th fret), B89 (875th fret), C90 (876th fret), D90 (877th fret), Eb90 (878th fret), E90 (879th fret), F90 (880th fret), G90 (881st fret), Ab90 (882th fret), A90 (883rd fret), Bb90 (884th fret), B90 (885th fret), C91 (886th fret), D91 (887th fret), Eb91 (888th fret), E91 (889th fret), F91 (890th fret), G91 (891st fret), Ab91 (892th fret), A91 (893rd fret), Bb91 (894th fret), B91 (895th fret), C92 (896th fret), D92 (897th fret), Eb92 (898th fret), E92 (899th fret), F92 (900th fret), G92 (901st fret), Ab92 (902th fret), A92 (903rd fret), Bb92 (904th fret), B92 (905th fret), C93 (906th fret), D93 (907th fret), Eb93 (908th fret), E93 (909th fret), F93 (910th fret), G93 (911st fret), Ab93 (912th fret), A93 (913rd fret), Bb93 (914th fret), B93 (915th fret), C94 (916th fret), D94 (917th fret), Eb94 (918th fret), E94 (919th fret), F94 (920th fret), G94 (921st fret), Ab94 (922th fret), A94 (923rd fret), Bb94 (924th fret), B94 (925th fret), C95 (926th fret), D95 (927th fret), Eb95 (928th fret), E95 (929th fret), F95 (930th fret), G95 (931st fret), Ab95 (932th fret), A95 (933rd fret), Bb95 (934th fret), B95 (935th fret), C96 (936th fret), D96 (937th fret), Eb96 (938th fret), E96 (939th fret), F96 (940th fret), G96 (941st fret), Ab96 (942th fret), A96 (943rd fret), Bb96 (944th fret), B96 (945th fret), C97 (946th fret), D97 (947th fret), Eb97 (948th fret), E97 (949th fret), F97 (950th fret), G97 (951st fret), Ab97 (952th fret), A97 (953rd fret), Bb97 (954th fret), B97 (955th fret), C98 (956th fret), D98 (957th fret), Eb98 (958th fret), E98 (959th fret), F98 (960th fret), G98 (961st fret), Ab98 (962th fret), A98 (963rd fret), Bb98 (964th fret), B98 (965th fret), C99 (966th fret), D99 (967th fret), Eb99 (968th fret), E99 (969th fret), F99 (970th fret), G99 (971st fret), Ab99 (972th fret), A99 (973rd fret), Bb99 (974th fret), B99 (975th fret), C100 (976th fret), D100 (977th fret), Eb100 (978th fret), E100 (979th fret), F100 (980th fret), G100 (981st fret), Ab100 (982th fret), A100 (983rd fret), Bb100 (984th fret), B100 (985th fret), C101 (986th fret), D101 (987th fret), Eb101 (988th fret), E101 (989th fret), F101 (990th fret), G101 (991st fret), Ab101 (992th fret), A101 (993rd fret), Bb101 (994th fret), B101 (995th fret), C102 (996th fret), D102 (997th fret), Eb102 (998th fret), E102 (999th fret), F102 (1000th fret), G102 (1001st fret), Ab102 (1002th fret), A102 (1003rd fret), Bb102 (1004th fret), B102 (1005th fret), C103 (1006th fret), D103 (1007th fret), Eb103 (1008th fret), E103 (1009th fret), F103 (1010th fret), G103 (1011st fret), Ab103 (1012th fret), A103 (1013rd fret), Bb103 (1014th fret), B103 (1015th fret), C104 (1016th fret), D104 (1017th fret), Eb104 (1018th fret), E104 (1019th fret), F104 (1020th fret), G104 (1021st fret), Ab104 (1022th fret), A104 (1023rd fret), Bb104 (1024th fret), B104 (1025th fret), C105 (1026th fret), D105 (1027th fret), Eb105 (1028th fret), E105 (1029th fret), F105 (1030th fret), G105 (1031st fret), Ab105 (1032th fret), A105 (1033rd fret), Bb105 (1034th fret), B105 (1035th fret), C106 (1036th fret), D106 (1037th fret), Eb106 (1038th fret), E106 (1039th fret), F106 (1040th fret), G106 (1041st fret), Ab106 (1042th fret), A106 (1043rd fret), Bb106 (1044th fret), B106 (1045th fret), C107 (1046th fret), D107 (1047th fret), Eb107 (1048th fret), E107 (1049th fret), F107 (1050th fret), G107 (1051st fret), Ab107 (1052th fret), A107 (1053rd fret), Bb107 (1054th fret), B107 (1055th fret), C108 (1056th fret), D108 (1057th fret), Eb108 (1058th fret), E108 (1059th fret), F108 (1060th fret), G108 (1061st fret), Ab108 (1062th fret), A108 (1063rd fret), Bb108 (1064th fret), B108 (1065th fret), C109 (1066th fret), D109 (1067th fret), Eb109 (1068th fret), E109 (1069th fret), F109 (1070th fret), G109 (1071st fret), Ab109 (1072th fret), A109 (1073rd fret), Bb109 (1074th fret), B109 (1075th fret), C110 (1076th fret), D110 (1077th fret), Eb110 (1078th fret), E110 (1079th fret), F110 (1080th fret), G110 (1081st fret), Ab110 (1082th fret), A110 (1083rd fret), Bb110 (1084th fret), B110 (1085th fret), C111 (1086th fret), D111 (1087th fret), Eb111 (1088th fret), E111 (1089th fret), F111 (1090th fret), G111 (1091st fret), Ab111 (1092th fret), A111 (1093rd fret), Bb111 (1094th fret), B111 (1095th fret), C112 (1096th fret), D112 (1097th fret), Eb112 (1098th fret), E112 (1099th fret), F112 (1100th fret), G112 (1101st fret), Ab112 (1102th fret), A112 (1103rd fret), Bb112 (1104th fret), B112 (1105th fret), C113 (1106th fret), D113 (1107th fret), Eb113 (1108th fret), E113 (1109th fret), F113 (1110th fret), G113 (1111st fret), Ab113 (1112th fret), A113 (1113rd fret), Bb113 (1114th fret), B113 (1115th fret), C114 (1116th fret), D114 (1117th fret), Eb114 (1118th fret), E114 (1119th fret), F114 (1120th fret), G114 (1121st fret), Ab114 (1122th fret), A114 (1123rd fret), Bb114 (1124th fret), B114 (1125th fret), C115 (1126th fret), D115 (1127th fret), Eb115 (1128th fret), E115 (1129th fret), F115 (1130th fret), G115 (1131st fret), Ab115 (1132th fret), A115 (1133rd fret), Bb115 (1134th fret), B115 (1135th fret), C116 (1136th fret), D116 (1137th fret), Eb116 (1138th fret), E116 (1139th fret), F116 (1140th fret), G116 (1141st fret), Ab116 (1142th fret), A116 (1143rd fret), Bb116 (1144th fret), B116 (1145th fret), C117 (1146th fret), D117 (1147th fret), Eb117 (1148th fret), E117 (1149th fret), F117 (1150th fret), G117 (1151st fret), Ab117 (1152th fret), A117 (1153rd fret), Bb117 (1154th fret), B117 (1155th fret

Voici un exemple de recherche de doigtés : ils vont de la position II à la XV...mais par des chemins différents !
 le terme *démarché* indique un déplacement de la main sur le manche (*ici vers le haut*)
 les séries de chiffres correspondent aux doigtés :
 premier chiffre, numéro de corde
 chiffres entre parenthèses doigts de la main gauche

Ex 4

Gamme de Sol Majeur sur 3 octaves



Démarché sur la 6ème

6(2 4 1 2 4) 5(1 3 4) 4(1 3 4) 3(1 3) 2(1 2 4) 1(1 2 4 1 3 4)

Démarché sur la 5ème

6(2 4) 5(1 2 4 1 3 4) 4(1 3 4) 3(1 3) 2(1 2 4) 1(1 2 4 1 3 4)

Démarché sur la 4ème

6(2 4) 5(1 2 4) 4(1 3 4 1 3 4) 3(1 3) 2(1 2 4) 1(1 2 4 1 3 4)

Démarché sur la 3ème

6(2 4) 5 (1 2 4) 4 (1 3 4) 3(1 3 4 1 3) 2(1 2 4) 1(1 2 4 1 3 4)

Démarché sur la 2ème

6(2 4) 5 (1 2 4) 4(1 3 4) 3(1 3 4) 2(2 4 1 2 4) 1(1 2 4 1 3 4)

Démarché sur la 1ère

6(2 4) 5 (1 2 4) 4(1 3 4) 3(1 3 4) 2(2 4) 1(1 2 4 1 2 4 1 3 4)

Travaillez les lentement au début de manière à ce que les *démarchés* se fassent sans interruption (*vous pouvez vous permettre un léger glissando au début*)

Il y a au minimum 6 autres doigtés possibles !...à vous de les trouver.

Autre recherche : est ce qu'on peut imaginer un doigté de Do Majeur sens ascendant sur 1 octave et une quinte au votre main gauche irait vers le bas du manche, puis vers le haut ? Etudiez cet exemple :

Ex 5

Cordes : 6 5 4 3 2 1

4 1 5 1 5 1 5 1 0 4 1 0 4 1 0

Est ce que vous pensez qu'on peut improviser sur une suite d'accords quelconque comportant X changements harmoniques tout en restant sur une zone de 5 positions ?

Examinez maintenant cet exemple d'exploration exhaustive (avec doigtés) d'une position pour en extraire le maximum de matériel mélodique possible (ici 12 tonalités majeures sur les positions de I à IV avec cordes à vide). Les suites de notes données vont de la note la plus grave à la note la plus aigüe de la tonalité accessible dans la position considérée.

Ex 6

The image displays six major chords (C, G, D, A, E, B) with their respective melodic scales and fretboard diagrams. Each diagram shows the six strings of the guitar with circles representing fret positions and numbers indicating fingerings.

- C Major:** Scale: C-D-E-F-G-A-B. Fretboard: 1st string (1, 2, 3, 3), 2nd string (2, 2, 2), 3rd string (3, 3, 3), 4th string (3, 3), 5th string (1, 1), 6th string (1, 1).
- G Major:** Scale: G-A-B-C-D-E-F#. Fretboard: 1st string (1), 2nd string (2, 2, 2, 2), 3rd string (3, 3), 4th string (3, 3), 5th string (4), 6th string (1).
- D Major:** Scale: D-E-F#-G-A-B. Fretboard: 1st string (2, 2, 2, 2, 2, 2), 2nd string (3, 3), 3rd string (3, 3), 4th string (4, 4), 5th string (4, 4), 6th string (2, 2, 2, 2, 2, 2).
- A Major:** Scale: A-B-C#-D-E-F#. Fretboard: 1st string (1, 1), 2nd string (2, 2, 2, 2, 2, 2), 3rd string (3, 3), 4th string (4, 4, 4), 5th string (4, 4, 4), 6th string (2, 2, 2, 2, 2, 2).
- E Major:** Scale: E-F#-G-A-B-C#. Fretboard: 1st string (1, 1), 2nd string (2, 2, 2, 2, 2, 2), 3rd string (3, 3), 4th string (4, 4, 4), 5th string (4, 4, 4), 6th string (2, 2, 2, 2, 2, 2).
- B Major:** Scale: B-C#-D-E-F#-G. Fretboard: 1st string (1, 1, 1), 2nd string (2, 2, 2), 3rd string (3, 3), 4th string (4, 4, 4), 5th string (4, 4, 4), 6th string (2, 2, 2, 2, 2, 2).

The image displays six musical staves, each representing a different chord: F#, D^b, A^b, E^b, B^b, and F. To the right of each staff is a fretboard diagram with six strings and a fret line. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Empty boxes represent strings that are not fretted. Some diagrams include open circles above the strings to indicate open strings.

- F#:** Diagram 1: 1 1 1 1 | 1, 2 2 | 3 3 | 4 4 4 | 4
- D^b:** Diagram 2: 1 1 1 1 1 1, 2 | 3 3 3 | 4 4 4 | 4 4
- A^b:** Diagram 3: 1 1 1 1 1 1, | 2 | 3 3 3 3 | 3, 4 4 | 4 4
- E^b:** Diagram 4: 1 1 1 1 1 1, | 3 3 3 3 3 3, 4 | 4 4
- B^b:** Diagram 5: 1 1 1 | 1 1, | 2 | 3 3 3 3 3 3, | 4
- F:** Diagram 6: 1 1 | 1 1, | 2 2 | 3 3 3 3 3 3, |

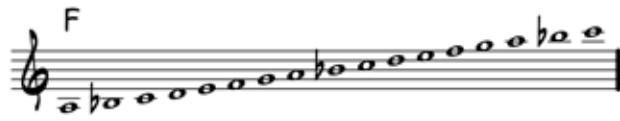
Attention : diagrammes de manche à lire comme des successions de placement de doigts avec ou sans cordes à vide.
Exemple pour le 1er en Do : 0 | 3 0 2 3 0 2 3 0 2 0 | 3 0 1 3

Maintenant si on transpose mécaniquement ces doigtés à la quarte juste (donc ou la Vème position remplacera la position à vide), on obtiendra les 12 mêmes tonalités (avec des points de départ et d'arrivée différents bien sûr).

Ex 7

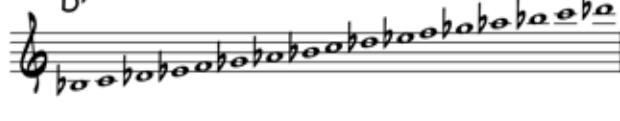
Sur 4 tonalités différentes

F



1 1 1 1 1 1 5fr.
2 | | | 2 2
3 3 3 | |
4 4 4 | 4 4
| | | |

D^b



| | | 1 | 5fr.
1 1 1 1 1 1
| | | 2 |
3 3 3 3 | 3
4 4 | 4 4

B



| | | | 5fr.
1 1 1 1 1 1
2 1 | | 2 1
| 3 3 |
4 4 4 4 4

G



1 1 1 1 1 1 5fr.
| | | | |
3 3 3 3 3 3
4 | | | 4 4
4 4 | |

Pour résumer ce paragraphe : pour tous les exercices, morceaux ou thèmes que vous aurez à jouer, essayez toujours de les envisager dans plusieurs zones différentes du manche, en bas, en haut, avec cordes à vide, etc... mais surtout en rationalisant au maximum vos doigtés. Vous verrez au chapitre des accords que ce travail doit aussi se pratiquer pour la recherche de positions.

4) Penser l'instrument à 1 corde, 2 cordes,...6 cordes.

Même raisonnement que pour les positions : mieux vaut pour aborder certains points techniques et pour accroître vos repères visuels et auditifs réduire le champ des possibilités, par exemple en pensant l'instrument avec 2 cordes, voire 1.

Considérons simplement la 3ème corde, Sol : de la position à vide jusqu'à la position XIX, on obtient un octave + une 5te. Cet intervalle de 15ème juste comprend (*sur une octave*) :

- le total chromatique
- les échelles de Sol Majeur et Sol mineur mélodique ascendant et les 6 premiers modes qui en sont dérivés
- toutes les tonalités comprises entre Lab Majeur/mineur et Ré Majeur/mineur l'ensemble des modes symétriques.

Quelques exemples (*les doigtés donnés ne sont qu'une des solutions possibles*).

Ex 8

Sol Ionien La Dorien

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

Si Phrygien Do Lydien

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

Ré Mixolydien Mi Eolien

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

Sol mineur mélodique ascendant Sol mineur harmonique

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

Lab Ionien La Ionien etc jusqu'à Ré Ionien
idem en mineur

1 2 4 1 3 4 1 idem.....

Echelle par tons Echelle 1/2 ton=>ton Echelle ton=>1/2 ton

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

Total chromatique

15 0 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

Bien sûr, cette approche peut avoir un côté submergeant et si on l'étend aux 6 cordes, on pourra se retrouver vite perdu. Mais soyez pragmatiques : ce type de travail est avant tout à penser comme un moyen d'étendre peu à peu votre connaissance du manche : par la suite il vous permettra aussi de découvrir de nouvelles pistes mélodiques.

Car pensez aussi que le type d'instrument auquel se rattache la guitare est fort répandu dans l'ensemble des musiques de la planète. Et ces instruments vont de 1 corde (*le monocorde vietnamien*) aux 7 cordes de la vina indienne en passant par les 3 cordes doubles du saz turc (*instruments qui utilisent tous le jeu sur une corde*). Alors pourquoi ne pas vous mettre de temps en temps dans la peau d'un saziste turc ou d'un joueur de vina et ne pas lui emprunter certaines techniques ?

5) Comment travailler les exercices

Les différents exercices donnés (*et ceux que j'espère vous allez vous créer !*) sont pour la plupart à envisager sous plusieurs formes (*sens droit, sens rétrograde, variation de tempo, transposition à l'octave, transposition dans d'autres tonalités, travail combinatoire, etc...* toutes ces notions seront précisées un peu plus loin).

Mais il y a quelques règles de base :

La vitesse d'exécution qui doit, dans une première approche, être impérativement adaptée afin d'obtenir une mise en place satisfaisante, une régularité de son sans faille et surtout la continuité nécessaire à un rendu musical satisfaisant.

Donc même si vous devez travailler certains exercices très lentement, il faut en passer par là :

c'est une condition essentielle pour que chaque note soit jouée pleinement, tant du point de vue du rythme et de l'articulation que de celui du son.

D'autre part, c'est un non sens que de vouloir résoudre tous les problèmes en même temps. Un exercice donné ou un passage dans un morceau peuvent comporter plusieurs difficultés techniques simultanées.

Par exemple :

- une difficulté rythmique et/ou de phrasé qui peut venir de votre niveau de pratique mais aussi de votre stade d'intériorisation physique de certains patterns rythmiques : ceci concerne en premier lieu la main droite (ou gauche pour les gauchers)
- une difficulté de placement de main droite par exemple pour des enchaînements d'accords délicats.

En général ce type de problème vient de 2 ou 3 doigts qui ont du mal à travailler ensemble et qui se placent d'une mauvaise façon.

Ex 9

Extrait d'une introduction de John McLaughlin



Les problèmes posés par ce passage sont multiples :

- accentuations en 5 + 5 + 2 à l'intérieur d'un 12 /8, ce qui implique une séquence de médiator devant commencer par 2 allers, ce qui permettra de continuer en A/R et de se retrouver en aller sur le 1er temps de la mesure suivante.

- le changement de position sur la 2ème mesure qui doit se faire suffisamment rapidement pour que la continuité de la ligne de basse soit respectée.

- la présence des 1ère et 3ème cordes à vide qui doivent résonner continuellement sur la durée de chaque mesure.

Pensez que le travail sur un morceau ou un exercice est **toujours** la somme de plusieurs difficultés combinées. Il s'agit alors de décomposer et de repérer ces micro-problèmes, puis de les résoudre un à un, puis une fois résolus de les ré-inclure dans le problème global.

Pensez aussi concernant les enchaînements d'accords, que la simultanéité de placement des doigts de la main gauche, si elle doit être recherchée, peut être aménagée en fonction de ce que vous jouez.

Un exemple simple (*développé plus bas, chapitre voicings*) pour illustrer ceci.

Ex 10



Si vous voulez jouer ces accords plaqués
(c'est à dire toutes les notes ensemble), évidemment les doigts
devront se placer le plus simultanément possible
Par contre si vous voulez les jouer en arpège, comme indiqué
par les 2 signes || et ||| , on peut envisager un placement successif des doigts
en partant de la note qui doit être jouée en premier.

Autre point, analysez aussi les déplacements de doigts en fonction des notes communes entre deux positions d'accords : dans bien des cas il n'est pas nécessaire de "casser" complètement une position pour arriver sur la suivante.

Ex 11

Am7(b9) D7(b9)

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

4ff. 3ff.

Les doigts 2, 3 et 1 se déplacent vers le bas, le 4 doit rester en position sur le Do

Ebm7 Ebm7(b9)

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

6ff. 7ff.

Seul le doigt 1 bouge!!

Donc quand vous abordez de nouvelles positions, prenez 2 secondes pour analyser les déplacements de doigts. En plus de rationaliser vos doigtés, ceci améliorera aussi votre legato dans les passages d'accords (c'est à dire la conservation des résonances entre deux accords par le maintien des notes communes).

Pour en revenir aux diverses manières de travailler tel ou tel point, pensez qu'à partir d'une seule et même proposition de travail, vous pouvez découvrir par vous même un grand nombre de développements et d'exercices différents.

Par exemple, prenons un groupe de 4 notes : La, Sol#, Do, Si

Les permutations de 4 éléments sont au nombre de 24 : on obtient ce nombre en effectuant ce qu'on appelle une factorielle qui se note n !.

Dans le cas présent : $4! = 1 \times 2 \times 3 \times 4 = 24$

Ce qui veut dire que ces 4 notes peuvent générer 24 motifs musicaux différents

Ex 12

Appliqué à l'instrument " la marche de l'araignée " sur un motif chromatique

Ex 13

4ème corde, 5ème position



On peut aussi envisager ce travail en se servant juste des permutations des doigts de la main gauche. Dans l'exemple 10, si le motif de départ est doigté 3 4 2 1 (sur 4ème et 3ème corde), on obtiendra :

(3 4 2 1) (3 4 1 2) (3 2 4 1) (3 2 1 4) (3 1 4 2) (3 1 2 4) (4 3 2 1) (4 3 1 2) (4 2 3 1) (4 2 1 3) (4 1 3 2) (4 1 2 3)
 (2 3 4 1) (2 3 1 4) (2 4 3 1) (2 4 1 3) (2 1 3 4) (2 1 4 3) (1 3 4 2) (1 3 2 4) (1 4 3 2) (1 4 2 3) (1 2 3 4) (1 2 4 3)

Savez vous que le simple motif de 4 notes de l'exemple 12 a donné naissance à beaucoup de pièces, ce à toutes les époques de la musique occidentale ? (Bach, Liszt, Bartok, Webern, Scriabine, Berg,...).

Pour enfin vous donner une idée de l'étendue du problème, la factorielle de 7 (nombre de notes de bon nombre d'échelles) est égale à 5040. C'est à dire qu'il y a 5040 phrases différentes possibles à partir par exemple des 7 notes, Do Majeur, sans notes répétées... et je ne parle même pas de l'aspect rythmique !

Il y a 12 sons dans notre échelle chromatique...quelle est la factorielle de 12 ?

Autre exemple : pourquoi envisager un exercice seulement en le lisant de gauche à droite ? Un des procédés d'écriture classique est la rétrogradation de certaines phrases (*rejouée de droite à gauche*)...pourquoi ne pas utiliser ceci pour étendre vos possibilités ?

D'ailleurs, en réfléchissant un peu, on s'aperçoit que sur les 24 possibilités offertes par 4 notes, il y en a 12 en sens droit et 12 en sens rétrograde !

Ajoutez à tout ceci les transpositions, les variations de tempo, les changements de cellules rythmiques, les différentes accentuations, etc, et vous voyez tout de suite qu'un seul et même exercice peut servir de germe à une infinité d'exercices nouveaux, qui poseront souvent des problèmes techniques différents à résoudre.

6) Comment organiser votre travail

Là, on est directement confronté à l'aspect " work in progress " de tout travail instrumental, aspect accentué par les caractéristiques combinatoires de la guitare et par le fait qu'un apprentissage seul ou " sur le tas " est souvent plus difficile à organiser. On se retrouve vite face au problème de la multiplication des chemins possibles qui concerne cette fois les mises en combinaisons de tous les paramètres musicaux (*rythme, harmonies, modes, phrasé, son...etc*).

Pour essayer de résoudre ce problème, je vous conseille de garder le maximum de logique dans votre exploration de tel ou tel point technique.

Imaginons que vous décidiez de consacrer une session de travail à une exploration d'accords. Donc vous vous dites : " aujourd'hui deux heures de travail sur une séquence de trois accords avec recherches de positions nouvelles, de voicings, etc... ". Ce que vous vous proposez de faire peut se décomposer de la manière suivante :

	Accord 1	Accord 2	Accord 3	Combinaisons
Etape 1	Recherche d'une nouvelle position			
Etape 2	Travail de la position trouvée (placement, son, résonances, etc)			
Etape 3		Recherche d'une nouvelle position		
Etape 4		Travail de la position trouvée (placement, son, résonances, etc)		
Etape 5				Travail de l'enchaînement Ac.1 → Ac.2
Etape 6			Recherche d'une nouvelle position	
Etape 7			Travail de la position trouvée (placement, son, résonances, etc)	
Etape 8				Travail de l'enchaînement Ac.2 → Ac.3

L'étape 9 consisterait éventuellement à travailler l'enchaînement **Ac.3 → Ac.1**, puis l'étape 10 à rechercher les enrichissements possibles sur chaque accord, puis l'étape 11 à travailler toutes les combinaisons de ces trois accords ($3! = 6$ enchaînements possibles), etc...

Cette décomposition ne concerne que trois accords sur une position chacun, imaginez donc la taille de ce tableau si vous l'étendez à 10 accords différents avec enrichissements, sur 3 positions au minimum ! Et le nombre des chemins différents que vous pourrez prendre augmentera de manière exponentielle par rapport au nombre d'objets à explorer !

Donc pour explorer cette multitude de chemins, conservez le maximum de logique : quand vous travaillez un point précis, allez au bout des possibilités qui vous apparaissent au début,...puis passez au point suivant, puis travaillez les relations possibles entre eux, puis passez au troisième point, etc...

Autre chose importante : il est essentiel que vous trouviez le moyen de vous enregistrer lors de vos séances de travail. La différence de perception entre le moment où en jouant/travaillant vous vous entendez et celui où, en ayant été enregistré, vous vous écoutez (*phénomène similaire à cette différence parfois très comique que l'on constate entre sa voix naturelle qui est perçue en partie par la boîte crânienne - et sa voix enregistrée que l'on perçoit ensuite essentiellement par les oreilles*), cette différence donc est souvent source de désillusions voire de blocages.

De plus, ceci vous soumettra à un microscope impitoyable : tous les micros-défauts de votre jeu ressortiront grossis et souvent au début, on a du mal à admettre que ce qu'on entend est bien le reflet de son jeu, donc de soi ! Donc, enregistrez au maximum vos séances de travail et vos improvisations...et réécoutez vous 1 semaine, 1 mois après : vous prendrez alors conscience de votre progression, de vos défauts, de l'évolution de vos idées musicales.

Le dernier point (*et non des moindres !!*) est celui de la constitution des automatismes. Notre cerveau est une " machine " merveilleuse et d'une puissance quasi infinie pour peu qu'on lui donne les moyens de fonctionner au mieux de ses possibilités.

Le travail instrumental est avant tout un travail de mise en place d'un ensemble de gestes qui doivent devenir totalement réflexes, permettant ainsi de se concentrer sur les aspects strictement musicaux.

Si par exemple vous commencez à travailler un morceau ou un exercice en utilisant un doigté précis de main gauche, votre cerveau met déjà en place un début d'apprentissage sur ce geste précis. Si vous continuez à travailler par la suite le même passage avec le même doigté, tout va bien, cet apprentissage va se renforcer au fur et à mesure et au bout d'un certain temps, le réflexe sera acquis : vous aurez alors la possibilité de vous concentrer sur le reste.

Par contre si vous n'êtes pas vigilant et que vous changez de doigté continuellement, votre cerveau ne pourra pas mettre en place ce réflexe et il y aura un risque de confusion. Pour peu que le passage considéré soit un peu difficile et que vous vous retrouviez en situation de tension psychologique (*concert ou enregistrement par exemple*), il y a de fortes chances que ce passage ne soit pas joué correctement, voire complètement raté.

Donc,
quand vous commencez à travailler quelque chose, soyez très rigoureux sur le choix de vos doigtés de main gauche ou de vos séquences de médiateur, et faites en sorte de refaire toujours les mêmes !

Pour clore ce chapitre, je vous soumetts une proposition de planning journalier où la première chose à faire est de distinguer " travailler " et " jouer ". Travailler un point technique précis peut être parfois musicalement peu gratifiant, mais il est toujours nécessaire.

Donc, beaucoup de choses à aborder et à approfondir : main droite, main gauche, mise en place, gammes, accords, etc... et sans un tant soit peu de rigueur, on en arrive à faire du zapping : 30" de gammes, un bout de morceau, 3 enchaînements d'accords, un café, une ébauche de travail du lydien7b, un coup de fil aux copains...

Voici donc une proposition basée sur 6 heures de pratique journalière, mais à adapter suivant vos possibilités.

Technique

Echauffement 30' :

travail des trémolos au médiator sur plusieurs cordes, puis travail de séquences en notes répétées modes majeurs ascendants/descendants sur 1 octave et transposés chromatiquement de Do à Fa# les mêmes en tierces puis en quarts
travail de plusieurs doigtés en extensions sur 3 octaves

Travail rythmique 30' :

déchiffrage de plusieurs séquences rythmiques nouvelles, de difficultés croissantes et à divers tempi
travail de la régularité de pulsation et de l'indépendance corporelle
travail du placement rythmique

Travail mélodique 30' :

recherches de phrases sur divers modes
travail de modulation entre plusieurs modes
travail des arpèges avec enrichissements

Travail harmonique 30' :

recherche de nouvelles positions d'accords et de nouveaux voicings sur un morceau
travail de positions difficiles (*violoncelle, extensions diverses...*)

Relevé et écoute 60' :

pas besoin d'expliquer...le travail de relevé, en essayant de rejouer immédiatement ou en notant le plus précisément possible, et le travail d'écoute, doivent être une part fondamentale de votre apprentissage : vous avez des millions d'heures de musique à votre disposition, des siècles de création musicale, une planète entière à explorer ! et pensez que vous pouvez aussi relever vos propres sessions d'improvisation si vous les avez enregistré.

Jouer

Improvisation et écriture 3h :

recherche de nouvelles phrases, de nouveaux morceaux,
travail du rapport mélodie ↔ harmonie, recherche de nouveaux modes de jeu improvisé, etc..

Je vous donne aussi un exemple de planning basé sur un principe différent qui pourra vous sembler plus difficile à mettre en pratique, mais qui suivi de temps en temps peut donner de très bon résultats.

1er jour

travail exclusif de l'aspect mélodique
(modes, exploration du manche, recherches de doigtés, etc...)

2ème jour

travail exclusif de l'aspect rythmique
(mise en place, indépendance, travail des cycles rythmiques, etc...)

3ème jour

écoute et relevés
(relevés d'oreille, relevés notés, reconnaissance d'intervalles ou d'accords, reconnaissance rythmique, etc...)

4ème jour

travail exclusif de l'aspect harmonique
(nouvelles positions et nouveaux accords, voicings, enchaînements, arpèges,
travail des résonances...)

5ème jour

improvisation, écriture de nouveaux morceaux
(improvisation libre, improvisation sur grilles, recherches de nouveaux effets, travail du son et des modes de jeu, etc...)

6ème jour

travail de nouveaux morceaux
(les vôtres, ceux des autres, travail d'adaptation de pièces à la guitare, etc...)

7ème jour

repos !!!

**et puis jouer en groupe, à 2, à 3, à 10...
expérimenter toutes les situations de jeu, tous les styles,
répéter, répéter encore !**

Une dernière remarque qui a trait à la perception que vous pourrez avoir de votre progression : quelque fois vous aurez l'impression de progresser à pas de géant, quelque fois de stagner pendant plusieurs semaines, voire plusieurs mois...et cette dernière situation peut s'avérer profondément décourageante.

Dites vous bien que quelquefois les progrès ne se remarquent qu'après coup, en se réécoutant par exemple jouer seul ou avec d'autres musiciens. Comme par magie, un passage qui pouvait sembler injouable pendant des heures et des heures de travail va se mettre à sonner.

Et puis, lors de ces périodes de découragement, pourquoi aussi ne pas en profiter pour faire autre chose ?

7) L'importance du "Son" : travail de l'intonation, du vibrato, des tirés de cordes, des résonances, etc...

Une chose me frappe toujours quand j'écoute des guitaristes tels que BB King, John Scofield, Jimi Hendrix, ou encore Wes Montgomery : à la première note jouée, ils sont tout de suite reconnaissables, et ceci vient vous en doutez de leur toucher, de la manière unique qu'ils ont de jouer chaque note, chaque accord. Et pour chaque guitariste de génie qui a construit l'histoire de notre instrument, ce toucher est différent. Essayons de voir ce qu'est ce fameux toucher, ou plutôt ce qu'il n'est pas.

En fait il n'a pas seulement à voir, et de loin, avec le choix de notes, les conceptions rythmiques ou l'harmonie. Il est aussi en grande partie régi par les autres paramètres de jeu : intonation/modifications des notes, contrôle de la main droite, rapport legato/staccato dans les aspects harmoniques et mélodiques, etc..., paramètres que j'appellerai les moyens d'expression.

Du point de vue de deux de ceux-ci, la guitare se situe en fait à mi-chemin entre le piano et les instruments à vent. Je m'explique :

Sur un piano, les moyens de travailler sur l'expression tournent essentiellement autour des phénomènes de résonance et du travail d'accentuation et de phrasé.

Mais en aucun cas n'est concernée la hauteur de notes (*pas de possibilités d'obtenir des intervalles inférieurs au 1/2 ton, excepté cas d'un piano préparé, pas de possibilité de "tordre" les notes*).

Les instruments à vent au contraire permettent toutes les subtilités sur l'intonation de chaque note, mais interdisent tout travail sur la résonance.

La guitare permet par contre une utilisation de ces deux paramètres.

Résonances : concernant le travail de la résonance, il va de soi que les possibilités sont plus restreintes qu'avec un piano : mais je vous donnerai dans la suite de cet ouvrage un grand nombre d'exercices qui mettent l'accent sur les points précis à travailler pour arriver à des résultats satisfaisants. En voici déjà quelques uns.

Un premier exemple d'une séquence en accords basée sur ce travail, ou une mélodie des voies intermédiaires ou supérieures est à faire ressortir à l'intérieur des résonances d'accords :

Ex 14



Autre exemple d'une simple gamme de Do Majeur (*doigté avec cordes à vide*) ou le Do grave doit résonner sur la durée des 4 notes suivantes, le La sur 3 notes et le Ré sur les 3 dernières :

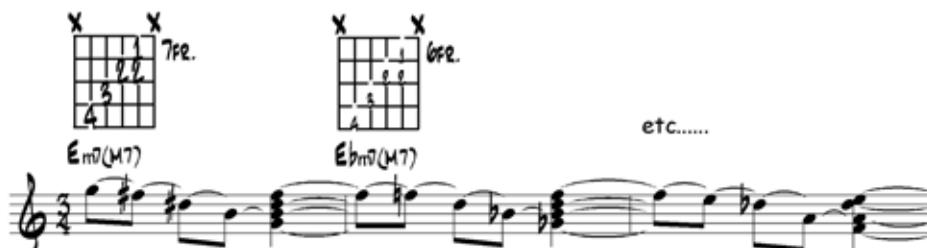
Ex 15



Encore un exemple de travail de la résonance sur une descente d'accords en position, sans cordes à vide.

Ex 16

Où toutes les notes à partir de la 2ème doivent en quelque sorte se "recouvrir" les unes après les autres mesure par mesure.



Dans le chapitre consacré à l'utilisation des cordes à vide, vous trouverez de nombreux exemples où cet aspect sera traité.

Travail sur les modifications des hauteurs : là on aborde nombre de procédés spécifiques de la guitare tels que les tirés de cordes, les torsions de notes, les différents types de vibrato, etc.. Je ne vous donne ici que les plus employés.

Tirés/poussés de cordes (bend) :

Exploité, sur-exploité dans le jeu de guitare de ces 50 dernières années ! Peut s'avérer être du plus bel effet ou du plus mauvais goût si il est exécuté à moitié ou mal placé.

La bonne réalisation de cet effet dépend en premier lieu du tirant de cordes que vous utilisez.

On aurait tendance à se dire que plus les cordes sont souples, plus le bend est facile à exécuter : vrai, sauf que, pour une raison qui tient à la physique élémentaire (*moins de matière dans la corde*) des cordes trop souples (par exemple 008 → 46) auront une influence néfaste sur la dynamique de votre son, surtout dans les nuances *ffff*

Un tirant de type 011 → 013 → 20W → 32 → 42 → 52 (ou 34, 44, 54 pour les 3 dernières) me semble être équilibré : vous garderez toutes les possibilités de bend en conservant une dynamique satisfaisante.

Quelques exercices pour le travail de cet effet.

Cordes : 2 bend 3 bend 3 2 bend 4 3 bend bend bend

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

poussé poussé poussé poussé / tiré

La note sur laquelle arrive le bend doit être parfaitement juste.

Une fois ceci obtenu, essayez de mettre en place un vibrato lent entre la note de départ et celle d'arrivée

bend bend bend bend bend bend

0 1 3 idem idem

Ces trois exercices sont construits sur les 4 premières notes de Sol, Si et Mi Majeur : les notes d'arrivées des bends doivent être également les plus justes possible

Autre exercice de montée de mode exclusivement en poussé :

A jouer sur les cordes 2 et 3, le bend fait avec le doigt 3

La note situé à gauche de chaque groupe est la note de départ du poussé sur la corde 3

Celle du centre la note d'arrivée

Celle de droite la note devant être jouée en même temps sur la corde 2

Exercice à travailler en montant et en descendant

A travailler aussi sur les cordes 1 et 2 sur d'autres modes, dans ce cas le bend va monter de 1 ton et demi : il sera fait par le doigt 4 dont l'action sera renforcé par les doigts 2 et 3.

Vibrato :

De deux sortes...dans le sens longitudinal (axe du manche), et exécuté rapidement : surtout employé par les guitaristes classiques (et parfois du plus mauvais effet dans d'autres styles de musique !)

Dans le sens vertical (*perpendiculairement à l'axe du manche*) et qui permet toutes les variations possibles : du vibrato rapide et peu prononcé à celui très lent et très accentué qui permet de prolonger le sustain de la note, les deux obtenus en frottant la corde sur la touche.

Torsions de note :

Ce que j'appelle torsions sont en fait tous ces micro-intervalles que l'on peut obtenir avec les doigts de la main gauche et qui sont très présents par exemple dans le jeu des guitaristes de blues.

A penser à 4 temps

Sur cordes 4, 3 et 2, position X



le fait de tirer légèrement la 3ème corde vers le bas produit une note située entre Fa et Fa# (tierce neutre)

Accentuations :

Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à la main droite, mais songez déjà à l'importance de cet aspect dans votre jeu.

Vos attaques de médiator doivent pouvoir passer instantanément d'une nuance pppp, produisant des notes presque suggérées à des nuances ffff où la corde doit littéralement plier sous l'attaque. L'ensemble des attaques de médiator va en quelque sorte construire un rythme supplémentaire superposé à la séquence rythmique que vous êtes en train de jouer. Cet effet est particulièrement flagrant dans des phrases à débit rapide et régulier.



Je vous donne ici trois exemples de séquences d'attaque à travailler qui génèrent chacun des rythmes différents superposés au débit régulier de doubles croches.

Ex 21

Sur la 4ème corde, VIIème position
en aller retour



Au début exagérez la dynamique:

jouez les notes accentuées **mf**

et les autres **mf**

D'autres séquences d'accentuations
sont bien sûr possible.

A travailler aussi sur les autres cordes
qui ont une réponse différentes!

Rappelez vous ! :

Tous ces paramètres conditionnent à 98% la musicalité de votre jeu. Même si vous jouez une phrase rythmiquement et harmoniquement renversante, mais sans vous préoccuper du son, de l'intonation de chaque note et de la manière dont elles sont articulées entre elles, vous ferez l'impasse sur la musicalité de votre jeu, donc sur le sens de votre discours.

La lecture

Gros, énorme, insurmontable problème pour beaucoup de guitaristes (*je vous renvoie là à la somme des plaisanteries tournant autour du niveau de lecture de ces malheureux !*).

A cause de cette multiplication des doigtés possibles pour une même phrase ou pour un même accord, bon nombre d'entre eux (*et non des moindres*) se retrouvent carrément en situation de stress dès qu'il s'agit de déchiffrer ou de jouer un morceau à vue.

Et souvent on s'aperçoit que le meilleur des guitaristes lecteurs a à peine le niveau de lecture d'un flûtiste ou d'un saxophoniste tout à fait moyen. Mais il y a des excuses ! A raisons de 5 placements de doigts différents en moyenne pour n'importe quelle phrase, la guitare se situe dans le peloton de tête des instruments dont la lecture est difficile à maîtriser.

Essayons de voir comment sortir de cette situation pour le moins paradoxale. Les questions qui me semblent importantes à poser sont celles ayant trait à l'utilité de la lecture et l'adéquation de votre niveau de déchiffrage à votre projet musical.

Utilité : indiscutable quand il s'agit de gagner du temps (*séances de studio, nouveau morceau à déchiffrer en groupe*). Indiscutable aussi pour la découverte de pistes nouvelles (*déchiffrage par exemple de parties de flûte, de parties de violon, lecture même en diagonale de scores d'orchestre, etc...*), Indiscutable enfin pour noter des idées dans n'importe quelles circonstances et surtout... pour pouvoir les rejouer.

Ceci étant, la transmission orale existe aussi et les musiciens traditionnels ou les musiciens des premières époques du jazz sont là pour nous le prouver. D'autre part, il faut garder à l'esprit que la partition est une carte, qu'elle n'est pas le territoire, enfin que la notation musicale poussée au degré de précision que nous connaissons est un phénomène typiquement occidental et que des millions de musiciens de par le monde n'en ont pas besoin pour créer de la magnifique musique.

Adéquation à votre projet : bien évidemment si vous vous destinez à jouer ou à travailler des pièces de musique contemporaine (*il en existe de très intéressantes et de très belles...*), ou à devenir " le seul guitariste qui peut tout déchiffrer, même en clé d'Ut3 et qui transpose à vue dans n'importe quelle tonalité ", il va de soi que vous aurez à travailler la lecture, et de manière plus qu'approfondie.

D'autre part, si vous vous destinez à l'écriture pour orchestre ou à la direction, un excellent niveau de lecture est indispensable (*quoi qu'on puisse imaginer un compositeur qui déchiffre tout à fait moyennement sur son instrument de prédilection : lecture à vue avec instrument et écriture/relecture ne font pas appel aux mêmes techniques de reconnaissance*).

A l'inverse, si votre projet est centré sur un travail en groupe avec des musiciens non-lecteurs et / ou sur un style de musique qui rend la notation accessoire (*musiques traditionnelles, rock, improvisation libre,...*) il n'est pas vraiment utile que vous ayez un niveau de lecture exceptionnel (*quoique déchiffrer puisse à la longue devenir un jeu*), et il existe d'autres systèmes de codages musicaux qui ont divers degrés d'efficacité mais qui peuvent s'appliquer à nombre de styles différents (*tablatures, grilles, schémas, etc...*).

Concernant les musiques dont nous nous occupons, pensez la lecture surtout comme un moyen de gagner du temps sur certaines choses (*en premier lieu votre apprentissage du manche*).

Donc, même très lentement, lisez tout ce qui vous tombe sous la main, des comptines enfantines aux suites de Bach, des relevés de Pat Martino à ceux de Led Zeppelin en passant par tel ou tel manuel de formation musicale. Non forcément pour jouer ces pièces, mais pour vous habituer à mettre en relation votre manche et une portée : 6 mois de pratique à raison de 1/2 heure d'exercices simples de déchiffrage par jour suffisent pour acquérir un niveau de lecture suffisant au début...qui sera à entretenir !

Je vous donne ici un exemple de déchiffrage mélodique simple construit sur Sol Majeur doigté avec cordes à vide (*examinez bien le diagramme de manche qui correspond au 2ème de l'exemple 6*). N'oubliez pas que, puisque situé dans l'armure de clé, le Fa# affecte toutes les notes de même nom, quelque soit l'octave.

Ex 22

A lire au début en valeurs longues, toutes les notes jouées le plus régulièrement possible... puis à lire en accélérant progressivement la vitesse.

The musical score consists of seven staves of music in G major. The first four staves are numbered 1 through 4, and the next four staves are numbered 5 through 8. The music consists of eighth notes. The seventh staff is followed by a fretboard diagram for the G chord.

G				
○	○	○	○	○
			1	
2	2	2	2	2
3	3		3	3
	4			

Concernant les extensions possibles de ce type d'exercices, vous voyez que j'ai numéroté les huit premières mesures.

A partir de ces numéros, et même sans tomber dans une combinatoire trop étendue, vous pouvez vous constituer des trajets différents de lecture par groupe de 8 mesures.

Exemple :

1	2	3	4	5	6	7	8	(diverses solutions de rétrogradation)
4	3	2	1	5	6	7	8	
5	6	7	8	1	2	3	4	
8	7	6	5	4	3	2	1	
1	6	3	8	4	7	2	5	(saut entre les deux premiers exercices)

etc...

Ce type de travail combinatoire, si il est correctement exécuté augmentera vos capacités de coordination entre le trajet de votre regard et votre réponse instrumentale.

Bien sûr, il ne s'agit pas de l'étendre à un nombre trop grande de mesures, les possibilités deviendraient vite infinies ! Aussi à envisager pour le déchiffrage rythmique (*cf plus bas les trajets aléatoires*).

Puis progressivement, il s'agira d'inclure des éléments rythmiques dans ces déchiffrages mélodiques :

- lecture en noires
- lecture en croches
- mélange des deux avec inclusions de silences
- lecture en doubles croches,
- etc....

N'importe quelle manuel de formation musicale peut aussi bien sûr vous proposer des exercices simples de déchiffrage.....

Sachez aussi que le fait d'écrire peut améliorer votre niveau de lecture : alors notez vos idées de morceaux, d'exercices ainsi que vos relevés même partiellement.

Un dernier conseil : quand vous déchiffrez quelque chose, essayez autant que faire se peut de conserver dès le début la continuité musicale du passage en question. Même si vous arrivez sur un passage difficile à lire ou à jouer, essayez de continuer votre déchiffrage jusqu'à la fin.

Rien n'est plus déstabilisant et frustrant que de revenir sans cesse au début et de bloquer toujours sur la même difficulté !

Cette méthode aura aussi l'avantage de favoriser dès le début votre mémorisation auditive, visuelle et musculaire du morceau en question. Puis les difficultés de lecture ou d'exécution doivent être traitées séparément et réincluses au fur et à mesure dans le morceau.

Note :

Tous les exercices et exemples donnés dans les chapitres qui suivent doivent être déchiffrés lentement en privilégiant la continuité de jeu.

Comment accroître votre potentiel créatif et développer votre imagination

1) Les styles et les époques de la musique occidentale comme réservoirs d'idées.

Quelque soit votre style musical de prédilection, dites vous bien que nous sommes tous en partie les produits de notre environnement et de notre culture, spécialement quand il s'agit de musique.

Donc, même si vous jouez du blues pourquoi ne vous intéresseriez vous pas à Ravel, à Stravinsky ou à Mozart ? Je ne dis pas qu'il faut tout aimer, mais je pense qu'avant de savoir si on aime, il faut écouter !

Alors régulièrement (*cf planning de travail*), faites vous des séances d'écoute, si possible accompagnées de partitions, même si vous les lisez en diagonale : parmi d'autres Bach ou Guillaume de Machaud pour l'écriture polyphonique, Debussy ou Ravel pour l'harmonie, Stravinsky ou Bartok pour le rythme, Messiaen pour le timbre et l'orchestration (*mais aussi bien sûr pour le rythme !*), Webern pour les modes de jeu...et puis pour les musiques improvisées Coltrane, Hendrix, Miles, David Liebman, Louis Sclavis, Keith Jarret, Marc Ducret... vous avez au minimum huit siècles de musique à votre disposition !

Et parfois on tombe sur des choses qui accrochent l'oreille, qui donnent envie d'en savoir plus : d'où vient cette harmonie, comment est construit ce rythme ? est-ce-que je peux les adapter à mon instrument et les inclure à mon vocabulaire ?

Examinez et jouez cet accord :



Il vous dit quelque chose ? Sûrement...ce Mi7(#9) si guitaristique magnifié par Hendrix. Dans une autre tonalité (en Do), on le retrouve tel quel dans certaines pièces d'un compositeur russe du siècle dernier, Alexandre Scriabine !

2) Les musiques extra - occidentales comme réservoirs d'idées

Dans ce paragraphe, je vous propose de devenir un nomade immobile et de prendre conscience d'un fait important, trop souvent oublié : toute la planète chante, joue, danse (*pas assez à mon sens*) et a priori, par le biais des divers supports sonores à notre disposition, nous pouvons maintenant avoir accès à la totalité de cette immense symphonie. Alors un conseil soyez CURIEUX.

Les richesses rythmiques de la musique indienne, les incroyables polyrythmies des musiques africaines ou balinaises, toutes ces musiques nous entourent et pourtant souvent, nous ne leur prêtons qu'une oreille distraite, ou du moins nous les excluons de ce que nous pensons envisageable avec notre instrument.

Vous trouverez dans la suite de cet ouvrage bon nombre d'exemples extraits de certaines musiques traditionnelles et adaptés pour la guitare.

3) Changer de point de vue

Une longue hésitation avant d'inclure ce chapitre dans cet ouvrage ! Bon, mais je me dis que c'est parfois en regardant les choses d'un point de vue différent ou en empruntant à des modèles totalement étrangers à sa discipline que l'on arrive à faire les progrès les plus significatifs ou à s'ouvrir de nouvelles voies de recherche (ce que les historiens des sciences appelleraient un " changement de paradigme ") .

Pensez que si cette démarche a si bien réussi à Albert Einstein (qui était plutôt violoniste), elle peut aussi vous aider à découvrir d'autres manières de penser l'instrument, de penser votre musique.

Ceci étant, je ne peux là vous parler que de mon expérience, parce que ce type de démarche reste avant tout d'ordre psychologique et restera toujours la difficulté de la transmettre en termes " objectifs ". Essayons quand même !

Je voudrai vous donner deux exemples de changements de point de vue puisés dans les recherches d'un compositeur et d'un homme de science.

Commençons donc par Albert. Même si vous n'êtes pas féru de physique ou de mathématiques, vous avez certainement entendu parler de la relativité, et du fameux $E = MC^2$. Tout ça c'est lui ! (mais il a toujours refusé l'utilisation que l'on a fait de ses découvertes...) et la révolution qu'il a provoqué en seulement une année dans notre connaissance de l'Univers et de la matière vient du fait qu'il a abordé certains problèmes d'un point de vue totalement différent de celui de ses prédécesseurs (je vous renvoie à ses commentateurs pour plus de détails).

D'autres scientifiques ont eu cette même attitude d'ouverture d'esprit qui les a amené à révolutionner leur discipline : Niels Bohr, Gödel, Richard Feiglbaum (l'un des " inventeurs " de la théorie du chaos), René Thom, etc...

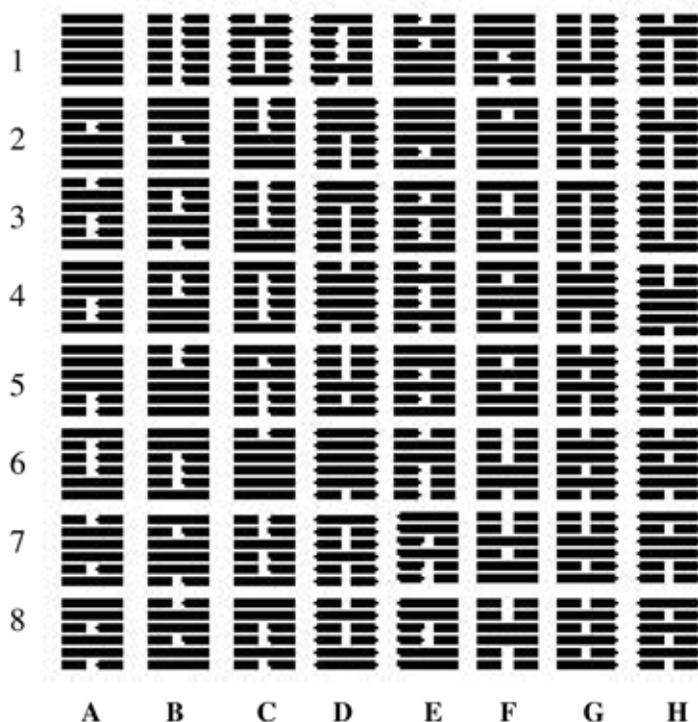
Continuons par un compositeur, Arnold Schoenberg. Pour ceux qui ne le connaîtraient pas, ce musicien de génie a quasiment bouleversé l'histoire de la musique classique, aux alentours de 1920.

En fait dès la fin du XIXème siècle, le système et les concepts attachés à la tonalité (modulations, accords, degrés, hiérarchies tonales...) avaient été tellement mis à mal par certains compositeurs (parmi eux Debussy, Wagner, Ravel, Stravinsky, Schoenberg lui même) qu'il devenait impossible de les maintenir en l'état.

Le saut conceptuel effectué par Schoenberg a été le suivant : plutôt que d'étendre encore et encore les lois de la tonalité classique à la manière d'un élastique tendu à se rompre, il a posé que le système tonal devait céder la place à un nouveau système s'appuyant sur le total chromatique et sur un ensemble de lois de transformations (dont les quatre principales étaient par contre issues du contrepoint classique).

La hiérarchie tonale à caractère absolu se trouvait de fait remplacée par des hiérarchies relatives (les séries dodécaphoniques) qui pouvaient se renouveler à chaque œuvre.

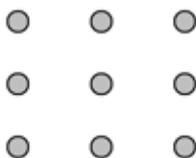
Autre piste qui procède d'une démarche analogique et emprunte à un modèle sans rapport évident avec la guitare. Je me suis aperçu que l'une des plus vieilles figures géométriques créée par l'humanité était la parfaite représentation de l'ensemble des combinaisons entre les 6 cordes de la guitare. Je veux parler de la succession des hexagrammes du Yi King, vieux livre de sagesse des anciens chinois.



Examinez la figure (à laquelle j'ai rajouté lignes et colonnes pour identifier les figures) : des traits pleins (cordes jouées), des traits brisés (cordes non jouées) : vous avez là les 64 possibilités de jeu sur 6 cordes :

- sur une corde : mélodique G1/G2/G3 et H1/H2/H3
- par groupe de deux cordes consécutives (intervalles de la seconde mineure à la septième mineure suivant vos possibilités d'extensions) : F8/F6/E6/D3/C3
- de trois cordes consécutives (triades) : D2/C2/G4/H4
- avec sauts de 1 corde (intervalles larges et accords brisés) ou de plusieurs cordes (travail en arpège), etc...

Terminons par un petit test de logique, celui des 9 points, que vous connaissez peut être déjà et qui illustre parfaitement ce que peut être l'utilité d'un changement de point de vue pour la résolution d'un problème. Celui-ci est simple : relier ces neuf points avec un crayon, au moyen du plus petit nombre de lignes droites possible sans lever la main du papier. Essayez...



Difficile ? la solution " normale " est de 4 lignes....,mais changez de point de vue... Est-ce-que ce test impose une épaisseur de trait à votre crayon ?

Alors questions, suggestions et recherches d'analogies pour regarder les choses autrement...

Dessinez ce que vous voulez jouer
 Jouer ce que vous venez de dessiner
 Dessinez vous souvent ce que vous venez de jouer ?
 Quel goût a votre musique ?
 Quel est le son de votre dernier dessert ?
 Est ce que vous pouvez improviser avec 1 note ? de quelle couleur est-elle ?
 Comment pourriez vous transcrire musicalement la partie d'échecs que vous venez de terminer avec votre douce moitié ?
 Qu'est ce que le Chaos ? est-ce-qu'on peut le mettre en musique ?
 Est ce que la vue d'un ciel étoilé vous suggère une partition musicale ?
 Savez vous ce qu'est une série de Fibonacci ? Est ce qu'elle pourrait vous servir pour construire un mode, une séquence rythmique, une improvisation ?
 Est-ce-que les nombres premiers vous inspirent ?
 Est-ce-que le hasard peut avoir une importance dans votre jeu ?
 Est-ce-que la nécessité doit avoir une importance dans votre jeu ?
 Connaissez vous le Big Bang ? Est-ce-que vous pourriez en donner une idée avec votre instrument ?
 Plutôt que de remplir le silence avec du son, pouvez vous remplir le son avec du silence ?
 Si jouer est " oui " et ne pas jouer est " non ", comment transcrire " peut être " ?
 Ca improvise... Mais qui improvise ?
 Est-ce-que votre musique existe en dehors de vous ? Est ce qu'elle existe si personne ne l'entend ?
 Est-ce-que toute la musique créée et encore à créer existe déjà quelque part ?
 Y êtes vous déjà allé ?
 Est-ce-que si vous changiez de sexe, cela changerait votre manière de jouer ?
 Que pensez vous de l'Inconscient ?
 Est-ce-que vous pouvez jouer un silence fortissimo ?
 Qu'évoque pour vous l'idée de contrainte ?
 Pourrait on imaginer une logique où il y aurait un troisième terme se promenant entre vrai et faux ?
 Est-ce-que le Temps a une vitesse ?
 La droite est elle le plus court chemin pour aller d'un point à un autre ?
 Avez vous déjà établi une relation entre Musique et Géométrie ?
 Qu'est ce qui tourne le plus vite : le Centre ou la Périphérie ?
 Est-ce-qu'on peut imaginer un Jeu ou les règles changeraient à chaque coup joué ?
 Si toute la musique imaginable est sur l'axe qui va d'Ouest en Est, que peut il bien y avoir sur l'axe Nord Sud ?
 Vous promenez vous souvent sur une Bande de Moebius ?
 Savez vous ce qu'est " l'Esprit du Débutant " ?
 Est-ce-que vous pourriez traduire musicalement les mots suivants : Urgence, Immobilité, Fragilité, Inquiétude,.....
 Ne pensez vous pas que les enfants sont les plus grands improvisateurs ?
 Deux droites parallèles peuvent elles se rejoindre ?
 Quelle est la probabilité que vous jouiez quelque chose que vous ayez déjà joué lors de votre prochaine improvisation ?
 Quelle est la probabilité que vous jouiez quelque chose de tout à fait inattendu lors de votre prochaine improvisation ?
 Est-ce-que le Temps passe ou est ce que c'est vous qui passez dans le Temps ?
 Est-ce-que la somme des angles d'un triangle est toujours égale à 180 degrés ?
 Le temps de vie de certains êtres vivants n'excède pas 24h...Mettez vous à leur place... est ce que vous joueriez de la même manière ?

Et pour finir, un proverbe africain....

" Si vous ne savez plus où vous allez, regardez derrière vous et regardez d'où vous venez ! "

Échelles et modes

Il y a souvent un problème de terminologie quand on aborde ce domaine. Gammes, échelles, modes, ces trois termes sont parfois employés de manière interchangeable et ceci peut prêter à confusion.

Pour bien fixer les choses, je vous livre les deux seules définitions dont nous nous servirons pour notre travail :

Échelle : suite de 3 à n notes se répétant de manière identique d'octave en octave et présentant une structure d'intervalles précise, mais ne comportant pas de hiérarchie (*toutes les notes ont le même poids et la notion de degré fort ou faible n'existe pas*). En choisissant une note de départ et en jouant une échelle donnée à partir de celle-ci, on génère un mode. Si on part de la deuxième note de cette même échelle, on génère un autre mode, différent du premier par sa structure. Si on répète cette opération autant de fois qu'il y a de notes dans l'échelle de départ, on obtient un ensemble de modes tous différents.

Important : ce principe ne s'applique que partiellement dans le cas des échelles dites symétriques, par exemple l'échelle par tons (2 modes différents).

Mode : suite hiérarchisée de 3 à n notes se répétant de manière identique d'octave en octave . hiérarchisée dans le sens où certaines notes (*les degrés*) ont des poids plus importants que les autres : Par exemple la tonique, note de départ du mode ou encore le 3ème degré qui détermine si le mode est majeur ou mineur.

Si la structure d'un mode ou d'une échelle ne se répète pas de manière identique d'octave en octave, ils sont dits non-octavants.

Partant de ces définitions, on voit que le nombre total des modes possibles est très important. En fait dès qu'il y a création d'une structure mélodique hiérarchisée pouvant servir de réservoir de notes destinées à l'improvisation, on peut dire que la notion de mode apparaît. Le cas limite en étant le mode chromatique (12 sons) : nous verrons plus tard que celui-ci peut être considéré comme le germe d'une conception différente de la construction mélodique.

1) Nomenclature des principaux modes

Je ne vous donne ici, sous forme de rappel, que les principaux modes ainsi que quelques modes moins communs. Pour les deux premières séries, le principe de leur construction est simple.

On prend une échelle de référence, ici l'échelle diatonique majeure (par exemple Do Ré Mi Fa Sol La Si !), échelle sur laquelle on effectue ce qu'on appelle une rotation des intervalles (*les intervalles de 1/2 ton avancent d'un rang vers la gauche à chaque étape*).

		1/2				1/2	Mode Ionien (échelle de référence)
	1/2				1/2		Mode Dorien
1/2				1/2			Mode Phrygien
			1/2				Mode Lydien
		1/2				1/2	Mode Mixolydien
	1/2				1/2		Mode Eolien (ou Aéolien)
1/2				1/2			Mode Locrien

Les noms des modes, malgré leur consonance grecque n'ont que peu de rapport avec le système modal de la musique grecque antique !

Exemples d'échelles ne se répétant pas sur un octave simple :

Ex 25

Echelle se répétant sur 2 octaves Echelle non octaviante

Exemple d'échelle construite sur une série de Fibonacci (1 2 3 5 8 13...) :

Ex 26

2) Dérivation et départ constant

L'exemple suivant vous donne les deux manières de travailler les modes.

En dérivation (*cf plus haut*), c'est à dire en générant tous les modes à partir d'une échelle de référence, et à départ constant, c'est à dire en appliquant la structure intervallique de chaque mode à la même note de départ.

La deuxième méthode me semble cependant plus productive pour une connaissance approfondie du manche et poursuit l'application du manche réduit décrite plus haut.

Ex 27

Modes en parallèle sur 1 octave sans demanche

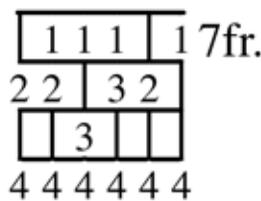
Modes à départ constant sur 1 octave sans démanché

Ex 29

A travailler en aller-retour



2 1 2 4 4 4 5 2 4 4 5 2 2 1 1 4



3) Travail des couleurs modales, improvisations sur bourdon

La couleur modale, vous en avez entendu parler, même de manière abrégée : rappelez vous, le côté triste du mineur et joyeux du majeur... Chez les anciens grecs, chaque mode avait son caractère (*héroïque, guerrier, mélancolique, ...*), c'est ce qu'on appelait l'ethos. Depuis l'adoption de la division de l'octave en 12 demi-tons égaux (*le tempérament égal*), cette notion de couleur s'est peu à peu évacuée de la musique occidentale. Il n'en reste pas moins que d'une part, de nombreuses cultures musicales ont conservé cette notion (*l'Inde, le Monde Arabe, les cultures turco-phones ou persanes ou encore la Chine*) et ont construit autour d'elle de subtils systèmes de correspondances avec les mathématiques, l'astronomie, l'astrologie, les couleurs ou encore les saveurs. Que d'autre part, notre oreille a toujours la faculté de percevoir ces caractères, même s'il est difficile de les traduire ensuite verbalement.

Pour expérimenter vraiment ces couleurs, vous aurez besoin au début d'être " accompagné " par un instrument ou un dispositif capable de tenir une note (*éventuellement renforcée par une 5te juste, ce sur un temps indéfini (synthé, looper, shruti box indienne, etc...)*).

Vous aurez juste alors à explorer tel ou tel mode construit sur la tonique donnée par votre " accompagnateur " (*cette technique dite du bourdon ou du drone est à la base de bon nombre de musiques traditionnelles*).

Au début, considérez ce bourdon comme un " filet de sécurité " qui vous soutiendra tout au long de vos explorations modales. Il vous permettra de prendre votre temps, d'aménager des silences dans vos phrases et vous donnera un repère constant pour apprécier la couleur du mode et pour repérer les éventuelles " fausses routes " que vous pourriez prendre.

Cette pratique vous permettra à terme de vous imprégner des couleurs modales et de pouvoir improviser sur ces modes, puis de travailler sur les transitions entre eux ou leurs transformations (*cf plus bas mutations modales*), tout en restant toujours conscients des couleurs que vous explorez. Le changement de seulement une note dans un mode détermine toujours un changement de couleur !

Voici un exemple court d'exploration d'un mode simple (Mi Ionien) à jouer sur bourdon en Mi, sans tempo précis, juste en respectant le rapport de durée entre brèves et longues (*les petites notes ont à jouer très rapidement*).

Ex 30

Essayez de faire le même type de travail avec ce mode, toujours sur bourdon en Mi.

Ex 31

Toujours sur bourdon en Mi

Exemples d'harmonies générées par ce mode. Il y en a d'autres...

Maintenant exemple d'un début de thème qui explore un mode plus complexe car comportant 10 sons :

Ex 32

Cette pièce se joue sur un bourdon en Do et à tempo très lent. Malgré le fait que ce mode est presque chromatique (*les 2 seules notes manquantes sont Ré et La*), vous constaterez qu'il garde une couleur particulière, sans rapport avec ce que l'on pourrait attendre d'une telle construction.

Ex 33

The musical score for Exercise 33 is presented in six staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. A tempo marking indicates a quarter note equals 52 beats per minute (♩ = 52). The music consists of a series of melodic lines with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff concludes with the text "etc..."

Est-ce-qu'on pourrait imaginer d'obtenir un résultat similaire en rajoutant les deux notes manquantes à ce mode ?

4) Changements harmoniques et mutations modales

Dans le cas d'une improvisation sur grille, on peut considérer que, même si il y a un retour cyclique à une tonalité, le fait de suivre les harmonies revient à sans cesse moduler. La première chose à faire quand vous analysez une grille en vue d'improviser dessus est de déterminer quel est le matériel modal utilisable sur chaque accord.

(Pour ceci reportez vous au chapitre sur le rapport mode-accord).

Ex 34

HARMONIES: $Dm7$, $A7(b9)$, $Cm7$, $G7$
 MODÉS: Ré Eolien, La Super locrien, Do Mineur Harmo., Sol Mixolydien
 BbM , EbM , $E m7(b9)$, $A7(b9)$
 Si bémol Lydien, Mi bémol Lydien, Mi Locrien, A altéré (1/2 ton => ton)

Une fois ce réservoir constitué (mais qui n'est que l'une des possibilités !!!), la solution que vous pouvez appliquer dans un premier temps est de repérer les notes communes à ces différents modes.

Par exemple entre Ré Eolien et La Super Locrien et $A7(b9)$, vous trouverez Fa, Sol, La, Bb et Do, puis entre La Super Locrien et le suivant Do, Fa et Sol et ainsi de suite...

Ce sont ces notes qui vous permettront dans un premier temps de passer d'un accord à l'autre.. mais vous pourrez aussi tomber sur des grilles ou ponctuellement, voire sur l'ensemble du morceau, les notes communes sont très peu nombreuses.

Exemple de grille ou certains passages comportent peu de notes communes.

Ex 35

$\text{♩} = 48$ A/F D^b/A $Dm7(b5)$ $G7(\#5)$ $Cm9$ $Am11$ $D7(b9)$
 $Gm7$ $G^b7(b9)$ $Fm(\text{add}2)$ $B7(\#5)$ $Em9$ $Dm7(b5)$ $G7(\#9)$
 $E^bM7(\#5)$ $Dm11$ 1ère fois $G7(\#5)$ 2ème fois $C7sus4$ $C7(b9)$
 $F\#7$ $G7(\#5)$ A^b7 D^bM7 A^bM7 $B^b7(b9)$ $B^bM7(\#11)$ $F\#m7$
 $Gm7$ $C7sus4$

Autre exemple d'un morceau ("Vashkar" de Carla Bley), exploitant mélodiquement et harmoniquement ce type de transformation modale autour d'un centre tonal en Si.

Ex 38

The musical score for Example 38 consists of four systems, each with a melodic line in the upper staff and a chordal accompaniment in the lower staff. The modes and chords are labeled as follows:

- System 1: BÉOLIEN, C/B, C#0
- System 2: BPHRYGIEN, C/B, G#m, Bb64
- System 3: BÉOLIEN, Gm/B, Dmaj7, Bbm
- System 4: B/Bb, Db/Bb, Bbalt, Bb

Analyse :

C/B : B phrygien
 C#0 : B mineur harmonique
 G#m : B Ionien (G# relatif mineur)
 Gm : B mineur harmonique
 Dmaj7 : B éolien (B relatif mineur de D)

Ex 39

Encore un exemple autour d'un centre tonal en Do.

The musical score for Example 39 consists of two systems of music, each with a single melodic line in a staff. The melody is characterized by chromatic movement and modal shifts.

En réfléchissant un peu, vous voyez que de mutation en mutation, et ce sur n'importe quel type d'accord, on pourra en arriver à utiliser pratiquement l'ensemble du total chromatique, ce que nous verrons au paragraphe 6.

5) Cas particulier de l'échelle de blues

J'ai réservé un paragraphe spécial à cette échelle car on peut considérer qu'elle est le trait d'union entre tous les grands courants des musiques populaires depuis un siècle : le blues bien sûr, puis le jazz, puis le rock mais aussi le rythm&blues, une partie de la musique country, etc...

En fait cette échelle peut être analysée comme une échelle pentatonique mineure (*échelle de 5 sons avec tierce et septième mineures*), à laquelle seraient venues se greffer deux notes, qu'on appelle les "blue notes".

Ex 40

Exemples donnés en Bb sur 2 octaves
entre VIème et IXème position

Echelle pentatonique mineure

Ajout de la première blue note

Ajout de la deuxième blue note (tierce majeure)

Cordes 6 5 4 3 2

Quoique certains blues de la première période soient basés sur des cycles complètement irréguliers seulement déterminés par l'énonciation du texte, la forme du blues, basée sur un cycle de 12 mesures, n'a pas changé depuis le début du XXème siècle.

Par contre ses enchaînements harmoniques se sont complexifiés, passant d'un simple mouvement I→IV→V à des mouvements beaucoup plus élaborés. L'exemple suivant vous donne un raccourci de cette évolution (*pour l'analyse des mouvements harmoniques, reportez vous au chapitre sur les accords*).

La première ligne de chaque système donne une forme basique de blues, la deuxième ligne une forme un peu plus complexe, ainsi que la 3ème .

La 4ème forme est un type particulier de blues qu'on appelle.... le " blues suédois "

Ex 41

Zone de tonique degré I

Zone de sous-dominante degré IV

Zone de tonique degré I

Zone de dominante degré V

Zone de retour à la tonique "turnaround"

Detailed description of the musical notation: The image shows two systems of musical notation for a blues progression in a 4/4 blues key signature (one flat). Each system consists of four staves. The first system is divided into three sections: 'Zone de tonique degré I' (measures 1-2), 'Zone de sous-dominante degré IV' (measures 3-4), and 'Zone de tonique degré I' (measures 5-6). The second system is divided into three sections: 'Zone de tonique degré I' (measures 1-2), 'Zone de dominante degré V' (measures 3-4), and 'Zone de retour à la tonique "turnaround"' (measures 5-6). Chords are indicated by letters and accidentals above the staves, and some measures contain a slash (/) indicating improvisation. The first system includes chords like Bb, Eb, Bb13, Eb9, Bb7M, Am(b9), D7(b9), Gm7, C13, Fm7, Eb7M, and Ebm9. The second system includes chords like F7, Eb, Bb, F7, G7, Cm7, B7(b9), Bb, G7, Cm7, B13, Dm7, G9, Dbm7, Gb9, Cm7, B7(b9), Bb7M, Bb13, Cm7, and C#dim.

Sur les trois premières formes, bien que certains accords comportent des notes qui n'ont rien à voir avec l'échelle de blues, (par exemple le Si tierce de Sol7, le La, quinte de Ré9, etc...), il est tout à fait possible de l'utiliser pour construire une improvisation.

Ex 42

Sur la troisième forme (les petites notes sont à jouer rapidement et liées avec la note suivante) :

System 1: Bb_{13} , Eb_9 , Bb_{13} , Eb_9
 System 2: Eb_9 , $A_7(b_9)$, D_m7 , G_7 , C_m7
 System 3: $B_7(b_9)$, Bb_7 , G_7 , C_m7 , Bb_{13} , Bb_{13}

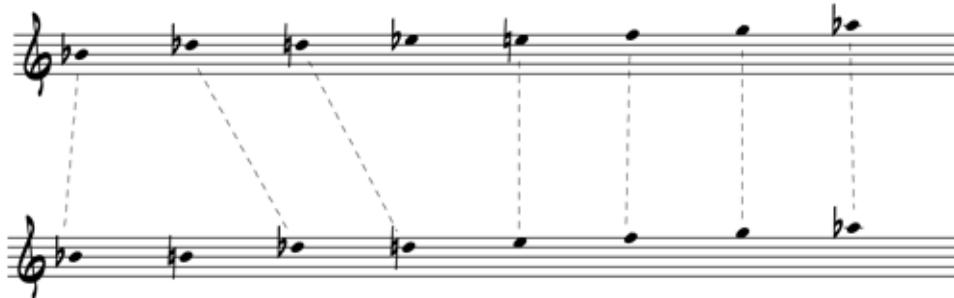
L'ajout de la sixte majeure à cette échelle (le Sol pour une échelle en Bb) lui donne une couleur un peu différente.

Ex 43

System 1: Bb_7 , Eb_9 , Bb_7 , Eb_9
 System 2: Eb_9 , Eb_9 , Bb_7 , G_7 , C_m7
 System 3: F_7 , Bb_7 , G_7 , C_m7 , F_7 , Bb_{13}

La présence de cette sixte supplémentaire structure l'échelle autour d'une succession de tierces mineures :
 Bb (tonique) → Db (tierce mineure) → E (blue note) → G (sixte), ce qui permet de la comparer à l'une
 des échelles symétriques (1/2 ton → ton sur Bb)

Ex 44



Vous remarquez que les 2 échelles ont 7 notes communes sur 8, et que d'autre part, les notes manquantes par rapport au total chromatique (*Do La et Fa#*) sont respectivement 5^{te}, 3^{re} et 9^{ème} bémol du V^{ème} degré de Bb, Fa7. Notez aussi que les 2 notes qui diffèrent entre les deux échelles Si et Mib sont respectivement 11^{ème} augmentée, 7^{ème} mineure de Fa.

L'accord de V^{ème} degré ainsi créé est un Fa7(b9 #11) sans fondamentale (*vous pouvez vous reporter au chapitre sur les accords pour plus de détails*).

Ce qui veut dire que l'échelle d'origine sur Bb (avec 6^{xte}) ajoutée aux notes de son accord de V^{ème} degré forme le total chromatique.

Cette notion de complémentarité dans le total chromatique est importante et a été soulignée et mise en pratique de manière systématique pour la première fois au début du XX^{ème} siècle par Arnold Schoenberg, puis par d'autres compositeurs classiques. Elle a aussi été utilisée par l'un des pratiquants les plus inventifs de l'improvisation libre, Derek Bailey ainsi que par le saxophoniste / clarinetiste Antony Braxton.

Pour cette extension du blues au total chromatique, reportez vous à l'exemple 178.

Dans un contexte harmonique modal (*c'est à dire ou l'harmonie est statique*), il est aussi possible d'utiliser cette échelle (*avec ou sans sixte*) que ce soit sur des accords de type X7 ou Xm.

Ex 45



Je vous donne maintenant d'autres exemples de progression harmonique de blues, cette fois ci en Mi, et relevant plus du blues d'origine : exemples allant encore de simple à plus compliqué.

Ex 46

Attention : écrit en 12/8, mais à penser en 4/4, chaque temps valant 3 croches

battre à 4/4 : 1 temps = 3 croches

si A 7 joué en barré, ne pas faire la montée de basse A/A#

Vu la tonalité, importante utilisation des cordes à vide : voici quelques suggestions de positions, basiques pour certaines mais efficaces pour ce type de blues !!

Ex 47

Four guitar chord diagrams for E7, E7/B, E7, and E7 are shown above a musical staff. The staff contains a walking bass line in the key of E major, with notes E, G#, A, B, A, G#, E, B, A, G#, E, B, A, G#, E.

A guitar chord diagram for E7(#9) is shown above a musical staff. The staff contains a walking bass line in the key of E major, with notes E, G#, A, B, A, G#, E, B, A, G#, E, B, A, G#, E.

Positions de A7 ou A7/A# (en fait A7/Bb=> A7(b9))

Four guitar chord diagrams for A7, A7, A7/A#, and A7(9) are shown above a musical staff. The staff contains a walking bass line in the key of A major, with notes A, C#, D, E, D, C#, A, D, C#, A, D, C#, A, D, C#, A.

A guitar chord diagram for A7 is shown above a musical staff. The staff contains a walking bass line in the key of A major, with notes A, C#, D, E, D, C#, A, D, C#, A, D, C#, A, D, C#, A.

Position de B7

Pour le travail de main droite sur cet exemple, essayez ceci.

Ex 48

Bend léger avec le doigt 4 pour obtenir une note située entre G et G#

Two staves of music are shown. The top staff is in the key of E major and features a walking bass line with a bend on the 4th string. The bottom staff is in the key of A major and features a walking bass line with a bend on the 4th string. The text "etc..." is written at the end of the second staff.

barré 7ème position

Les dernières croches de chaque mesure jouées en retour, le reste en aller.
Le travail de la main droite fait sur A7 peut être utilisé sur C#, F# et B7 si joués en barrés

Une fois les accords et le cycle rythmique intégré, faites une lecture aléatoire en vous promenant entre les différentes versions.

Vous constaterez que pour l'ensemble des versions obtenues ainsi, l'échelle de blues en Mi restera exploitable, sans risque (*ou très peu*) de conflits entre ses notes constituantes et les harmonies de la grille.

Dernier exemple de blues, cette fois ci en Sol où sont inclus des motifs et riffs utilisant la gamme de blues.

Ex 49

Les signes de répétitions de mesures indiquent ici que l'on doit jouer la mesure de la portée supérieure ou inférieure

The musical score for Ex 49 is a blues piece in G major, 4/4 time. It consists of three systems of three staves each. The first system contains measures 1-4. The second system contains measures 5-8. The third system contains measures 9-12. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Repeat signs (//) are used to indicate that the upper or lower staff should be played in certain measures.

Chords and measures:

- System 1: G¹⁵ (measures 1-2), C⁹ (measure 3), G¹⁵ (measure 4), G^{7(#9)} (measure 5), C^{#9} (measure 6)
- System 2: C^{7(#11)} (measures 7-8), C¹⁵ (measure 9), G¹⁵ (measure 10), G⁷ (measure 11)
- System 3: A^{m11} (measures 12-13), A^{m7} (measure 14), D^{7(#9)} (measure 15), D¹⁵ (measure 16), G⁷ (measure 17), E^{7(#9)} (measure 18), A^{m7} (measure 19), A^{#15} (measure 20)

A jouer lentement, binaire en soignant les enchaînements, surtout mesures 9 à 12...

6) Chromatisme intégral

Là, il va falloir opérer un petit changement dans ce qui est peut être votre manière de voir habituelle. Comme nous l'avons vu, chaque mode peut être considéré comme un réservoir de notes où puiser pour construire vos improvisations : chaque mode entretenant des rapports de structure avec tel ou tel accord. Cette conception semble aussi la plus rationnelle dans le sens où, puisque ces rapports de structure existent, les conflits possibles (*notes qui pourraient être considérées comme " fausses " dans le rapport entre modes et accords*) sont minimisés.

Il a aussi été dit que le mode chromatique était le cas le plus étendu d'échelle que l'on peut construire dans notre système tempéré.

Changeons de point de vue et essayons de penser que parce qu'il est le plus étendu, donc offrant le plus de possibilités, le mode chromatique sera la seule échelle que nous utiliserons pour improviser. Appliquée à la composition, cette conception n'est pas nouvelle : elle a été plusieurs fois utilisée et théorisée par des compositeurs classiques sous diverses appellations : panchromatisme, chromatisme intégral, dodécaphonisme (*cf plus bas*).

Cette proposition implique d'entrée plusieurs choses :

- N'importe quelle note pourra être jouée sur n'importe quel accord et ce qui deviendra important n'est plus tant le choix de cette note par rapport à tel ou tel harmonie que la manière dont elle sera jouée (*et analysez par exemple certains choruses de Marc Ducret, John Scofield ou de David Liebman, vous verrez qu'ils sont la parfaite illustration de cette proposition*). Importance donc du placement rythmique, du son, des séquences d'accentuation, etc... qui deviennent aussi importants que le choix des notes.

- Si le système traditionnel des modes implique une hiérarchie de notes pré-existantes (*degrés forts, degrés faibles, notes modulantes...*), la conception chromatique implique en quelque sorte que c'est vous qui allez avoir à créer cette hiérarchie à partir d'un ensemble qui est au départ indifférencié : prendront alors de l'importance les notions de notes-cibles, de courbe mélodique des phrases et de vitesse d'émission des notes, de répétitions de motifs (*patterns*). etc...

En fait, cette conception est de type " englobante ", dans le sens où elle ne contredit pas celle du rapport de structure Modes \leftrightarrow Accords, mais elle la généralise.

Il faut noter que toute une école de la musique classique, dite école dodécaphonique (Schoenberg, Berg, Webern pour les plus connus), puis école sérielle (Boulez, Stockhausen ou Nono), ainsi que certains musiciens de jazz (A.Braxton, Derek Bailey,...) ont travaillé sur cette utilisation ou certaines de ses variantes du total chromatique mais à partir de conceptions totalement différentes de celle des classiques (*cf plus haut*).

Pour illustrer tout ceci je vous donne plusieurs exemples de phrases construites à partir de cette conception :

Premier exemple : phrase chromatique sur accord Am7.

Ex 50



Si on examine ce trait, on voit qu'il contient les 12 notes de la gamme chromatique dont certaines sont répétées.

Deuxième exemple : phrase chromatique sur enchaînement simple :

Ex 51

Troisième exemple : phrase chromatique brisée (*attention aux sauts de cordes !*)

Ex 52

Cordes 2 5 3 1 4 2

Encore quelques exemples de phrases chromatiques, utilisables sur n'importe quel accord.

Ex 53

Ces phrases sont toutes construites avec 12 notes dont aucune n'est répétée.

Maintenant quelques phrases chromatiques pouvant être jouées sur Am7 avec enrichissements.

Ex 54

Am7

Am7

Am7

Am7

Il faut aussi que vous sachiez que notre oreille fonctionne en mettant en rapport les éléments musicaux suivant leur degré de complexité. En d'autre mot, elle analyse les éléments les plus complexes en fonction de ceux qui le sont moins.

Par exemple, si on compare dans un passage musical la partie improvisée au background harmonique, il y a de fortes chances que la première soit plus complexe que le second. Mais comprenez moi bien : la notion de complexité concerne ici l'ensemble des paramètres musicaux (*hauteurs, rythmes, vitesse de variation...*) et n'a rien avoir avec un jugement esthétique.

L'exemple typique de ce fonctionnement est ce qu'on appelle les harmonies sur pédale, ou plusieurs accords sont émis sur une note tenue située à la basse, ayant ou n'ayant pas de rapport avec ces accords (*pour plus de détails reportez vous au chapitre sur les accords*).

Un exemple qui harmoniquement peut être analysé de diverses manières, mais que l'oreille interprète toujours par rapport à la pédale de La, qui ne varie pas.

Ex 55

F#m/A Abm/A Bbm/A Cm/A Dm/A Ebm/A

Ce fonctionnement est un peu similaire à celui de l'œil quand il distingue et analyse une figure (*complexe*) sur un fond (*moins complexe*). Le cas limite (*complexité 0*) d'un background harmonique sans aucune variation est le bourdon.

En plus du taux et de la vitesse de variation, l'élément qui va devenir important dans cette conception chromatique est l'architecture de chaque phrase, le terme architecture impliquant aussi bien la courbe mélodique globale que les rapports entretenus par ses motifs mélodiques de base (*les patterns*).

Bien que ne pouvant être considérée comme strictement chromatique, je vous donne ici l'exemple d'une phrase connue de Django Reinhardt qui illustre très bien cette notion.

Ex 56

Comme vous pouvez le voir, cette phrase est construite en trois parties :

- une introduction (*anacrouse*) : les 3 doubles croches du début
- un développement constitué de 5 groupes de doubles croches présentant le même profil mélodique (2 intervalles descendants / 1 intervalle ascendant une note située au ton ou au 1/2 ton de la note de départ)
- une résolution sur une note forte de l'accord de Bm7

Si maintenant on examine les rapports entre chaque accord et le motif qui lui est superposé, on voit que bon nombre de notes sont sans rapport avec le matériel modal que l'on pourrait attendre (*surtout le Do# sur Am7, l'ensemble du 4ème motif sur Bbm7*). Pourtant quand on joue cette phrase, sa continuité est évidente et n'apparaissent aucuns conflits notes ↔ accords, même à tempo lent.

Ceci vient du fait que ce que nous percevons avant tout dans cette phrase est une répétition régulière de motifs similaires venant se résoudre sur une note cible, à savoir la 3^{ème} min de Bm7 (ou 5^{ème} de G7M, accord sous entendu). Autre exemple de phrase plus chromatique construite sur le même principe mais sur une harmonie statique.

Ex 57

Exemple de phrase construite sur un pattern en 4tes (*sur mode 1/2ton → ton*)

Ex 58

7) Tensions/détentes et notes cibles

Dans un jeu procédant d'une exploration modale plus ou moins étendue, l'utilisation de notes n'appartenant pas au mode (*donc à l'harmonie suggérée*), introduit des zones de tension harmonique, tensions qui ne se résoudront (*détente*) que lorsque l'on fera entendre l'une des notes fortes de l'harmonie en cours : c'est ce que l'on appelle les notes cibles.

La courbe que vous donnerez à vos choruses sera en fait déterminée par la succession des ces zones (*ce qui correspond à la succession inside/outside des anglos-saxons*) et les rapports qu'elles entretiennent.

Les deux notes cibles offrant les possibilités de résolution les plus fortes sont la 3^{ce} (*majeure ou mineure suivant le mode*), et la quinte.

Bien évidemment, on peut choisir n'importe quelle note de résolution, mais sachez que plus la note cible choisie sera haute dans la superstructure de l'accord, plus la résolution sera faible.

Ces notes peuvent être situées rythmiquement à n'importe quel endroit de la mesure, mais souvent on constate qu'elles arrivent sur un temps fort ou partie forte du temps.

Je vous donne ici deux exemples de phrases construites sur ce principe.

Ex 59

Résolution sur la quinte dans un mouvement C7→F (M7 ou 7) ou Fm



Ex 60

Plusieurs notes cibles sur une harmonie plus statique

Notes cibles : *



Autre série un peu plus difficile, à travailler suivant les mêmes principes :

Ex 63

The image shows five staves of musical notation for Exercise 63. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff contains a continuous eighth-note pattern. The second staff has a similar pattern with some rests and a '5' below. The third staff has a similar pattern with some rests. The fourth staff has a similar pattern with some rests and a '5' below. The fifth staff has a similar pattern with some rests and a '5' below.

Une fois à l'aise sur ces rythmes, essayez de faire une "promenade aléatoire" dans l'ensemble des mesures (après avoir numéroté les mesures, cf le paragraphe sur la lecture). Pour ce faire, jouez par exemple la **mes.1** et dans le même temps fixez votre regard et déchiffrez la **mes.6**, puis jouez la, et dans le même temps fixez votre regard et déchiffrez la **mes.20**, puis jouez là, etc....

Notez déjà (cf. plus bas) : les notes sur le temps ou les parties de fortes de temps à jouer systématiquement en aller...pour les autres, ce sont les notes les plus " en l'air " qui seront à jouer en retour.

Exemple la dernière double croche d'une division par 4 du temps sera jouée en retour alors que la deuxième double du même groupe pourra être jouée en aller...si vous avez des doutes ou si il y a des ambiguïtés amenées par le contexte, notez vos séquences de médiator.

Comment étendre ce type d'exercices et vous créer vous même un programme de travail ?

Si vous examinez l'exemple 62, et en raisonnant logiquement, vous vous apercevez que chaque temps est soumis à plusieurs opérations de base.

Ex 64

A partir des divisions du temps par 2 ou 4

Temps unitaire Division par 2 Filtrage de la durée 2 (équivalent au temps joué "court") Filtrage de la durée 1 Filtrage total

Division par 4 Filtrage de la durée 1 Filtrage de la durée 2 Filtrage de la durée 3

Filtrage de la durée 4

Filtrage des durées 1 et 2 Filtrage des durées 1, 2 et 3 Filtrage des durées 2, 3 et 4 (équivalent au temps joué "piqué")

Liaison des durées 1 et 2 Liaison des durées 2 et 3 Liaison des durées 1, 2 et 3 Liaison des durées 3 et 4 Liaison des durées 2, 3 et 4

Ce qui vous donne en incluant la valeur de départ 18 cellules rythmiques (dont certaines si vous les examinez bien sont équivalentes suivant que l'on jouera les notes courtes ou en respectant pleinement leur valeur). A partir de ces 18 cellules, vous pouvez vous constituer une infinité d'exercices de mise en place et d'indépendance...qui seront ensuite à développer à partir de la division par 3 !

Maintenant, essayez de jouer ce qui suit. La pulsation est à donner avec votre pied, soutenue ou non par un métronome. La difficulté réside dans l'accentuation à donner sur le Do, qui se déplace par rapport à la pulsation et par rapport à la mesure.

Ex 65

Do Majeur sur les cordes de 4 à 1 : VIIIème position

A travailler ascendant et descendant puis également sur mode mineur harmonique (Mi → Mib et La → Lab)

2) Questions de mise en place : importance de la main droite

Je vais me répéter : votre main droite conditionne l'ensemble de votre jeu : phrasé, mise en place, son.
Concernant la mise en place rythmique, une règle fondamentale doit être appliquée pour le travail au médiator :

**Les notes jouées sur des temps forts ou parties fortes du temps
doivent impérativement être jouées en aller**

Le fait de jouer ces notes en retour pénaliserait votre mise en place et nuirait à votre précision (*pour une question de contradiction entre deux mouvements corporels contradictoires*). Mais, en fonction des cellules rythmiques à jouer, cette règle devra être adaptée.

Quelques séquences de main droite sur des figures rythmiques que vous pourriez rencontrer.

Ex 66

Vous voyez que toutes les notes situées avant les temps forts ou temps coïncidant avec la pulsation sont jouées en retour, mais que les notes tombant sur le temps sont jouées en aller.

Toutes les notes jouées avant ces dernières peuvent si impossible autrement, faire l'objet de séquences ne respectant pas strictement l'aller-retour, et bien sûr, pour les rythmes impairs, on sera obligé d'aménager ces séquences.

Un exercice simple (*sur Mi Maj position I*) ou le changement de cellule rythmique entraîne une inversion de séquence de médiator.

Ex 67

Première ligne en aller/retour... mais attention deuxième ligne avec inversion une fois sur deux au moment du changement de corde. Essayez d'autres séquences !

3) Perception analytique et ressenti physique du rythme : le tempo intérieur

Le ressenti physique du rythme est fondamental pour tout instrumentiste. Il peut s'exprimer de diverses manières (*battement du pied, balancement du corps entier, accompagnement à la voix de ce qui est joué, grognements, etc...*). Mais au début on est toujours confronté au problème suivant, celui que j'appelle " le corps éclaté ". Quand vous jouez, vous devez en effet être capable de diviser votre corps en deux, voire en trois, et chaque partie prendra en charge un domaine différent :

- la pulsation → le tempo intérieur
- les divisions ou les multiplications de la pulsation → les cellules rythmiques que vous jouez
- la durée → la perception intuitive des cycles rythmiques qui implique la reconnaissance et l'analyse du type de mesure(s).

Ceci compliqué parfois par le fait que dans certains cas, la pulsation peut varier de manière régulière ou irrégulière, voire disparaître momentanément, et qu'il peut y avoir des changements de mesures.

Concernant les cycles rythmiques, imaginez que les musiciens turcs par exemple fonctionnent parfois sur des cycles de 128 mesures (*alors que nos cycles occidentaux sont beaucoup plus courts, 32 mesures au maximum*). Les cycles couramment pratiqués en Occident sont de 4, 8, 12, 16, 24 ou 32 mesures. La reconnaissance de ceux-ci se fait également par l'analyse harmonique et formelle " en temps réel " que tout improvisateur effectue en cours de jeu : forme binaire type couplet / refrain, blues, " anatole ", reconnaissance de formes libres, etc...

L'autre difficulté vient du fait que la perception absolue de la durée n'existe pas (*comme existe par exemple l'oreille absolue pour les hauteurs*) et que la reconnaissance d'intervalles temporels est beaucoup plus imprécise que celle des intervalles de hauteur : la notion de temps est avant tout relative. La perception du temps dépend du nombre d'événements qui se produisent dans une durée donnée, de la longueur de celle-ci, de votre état psychologique ou physiologique du moment, de votre âge, etc..

Faites par exemple cette expérience :

Prenez un métronome et réglez-le à la noire = 60 et mettez-vous sous les yeux une montre. Lancez le métronome et accompagnez ses battements en tapant sur une table avec votre main. Au bout d'un certain temps, quand vous serez installé dans cette pulsation, arrêtez le métronome tout en continuant à battre avec la main.

Fixez votre montre du regard et au moment où l'indication des secondes passe au zéro, fermez les yeux, concentrez-vous sur votre geste et commencez à compter vos battements. Quand vous atteignez 60, regardez la montre : il y a de fortes chances que votre soixantième battement ne coïncide pas avec le passage à la minute suivante, et ce décalage variera de jour en jour !

Phénomène aussi peu connu et qui concerne l'acoustique du lieu où vous jouez : si l'endroit est très réverbérant, la perception temporelle est modifiée : même si elles sont pensées courtes, les durées seront perçues plus longues, et ceci aura un impact sur la manière de mettre en place les cellules rythmiques (*mise en place plus " molle "*).

4) Placement rythmique

Il existe plusieurs manières de se placer rythmiquement sur une pulsation donnée : sur le temps, avant le temps et après le temps, et chaque instrumentiste a sa manière personnelle de se placer qui varie suivant les circonstances de jeu, son état psychologique ou émotionnel, etc...

Le meilleur exemple que l'on puisse donner de ceci est la manière qu'ont les contrebassistes de jazz de se placer sur une simple série de noires lors des accompagnements (*walking bass*) : type d'accompagnements que l'on peut simuler sur une guitare, mais qui ne prendront tout leur sens que si ils sont joués en avant du temps, en faisant en quelque sorte " rebondir " chaque note.

5) Cellules rythmiques paires et impaires : temps long/temps court

Il y a en fait trois grandes catégories de cellules rythmiques. Celles dont le numérateur est pair (4/8, 2/4, 4/16...), celles où il est impair (3/8, 5/8, 7/8, 9/16, 13/16...), toutes résultantes de la multiplication d'une valeur de base et dont la durée excède ou est inférieure à la valeur du temps unitaire, et enfin celles qui résultent de la division du temps ou d'un ensemble de temps en un nombre impair de valeurs. Je vais parler ici de celles de la deuxième catégorie. Elles peuvent soit être incluses à l'intérieur de mesures ou d'ensembles de mesures,

Ex 70



soit servir pour la création de mesures impaires :

Ex 71

Divers types de mesures impaires



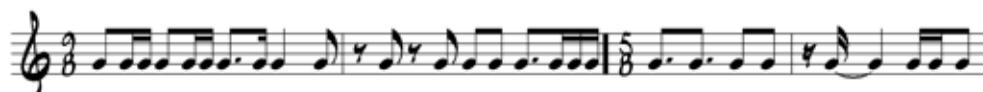
La manière de mettre en place ces différents rythmes est différente suivant les cas.

Dans le premier exemple, il faut faire ressentir la superposition rythmique entre cellule et pulsation (*polyrythmie*) mais cette dernière, en général régulière, doit toujours être présente et affirmée.

Le deuxième exemple montre des types de rythmes très présents dans certaines musiques traditionnelles (*surtout Balkans, Turquie et Europe de l'Est* ou il sont appelés "Aksak", ce qui veut dire boiteux). Ces rythmes sont au début, pour nous musiciens occidentaux, relativement difficiles à intégrer, surtout dans leurs versions rapides. Ceci tient au fait qu'ils doivent être ressentis comme la combinaison de un ou plusieurs "temps courts" (*noire dans le cas d'un rythme noté à n/8*) avec un "temps long" (*noire pointée*), soit deux valeurs irrationnelles entre elles (ce qui correspondrait un peu à la battue des rythmes à valeur ajoutée d'Olivier Messiaen).

Une fois ce sentiment rythmique intégré, on doit pouvoir introduire toutes les opérations possibles à l'intérieur de ces temps inégaux (*subdivisions, filtrage par introduction de silences, etc...*).

Ex 72



Il faut aussi savoir que dans ce type de rythmes, le temps long peut être placé à des positions différentes. Par exemple un 9/8 peut avoir les décompositions suivantes :

(2 + 2 + 2 + 3)
 ou (2 + 2 + 3 + 2)
 ou (2 + 3 + 2 + 2)
 ou (3 + 2 + 2 + 2)

Notez enfin que la division (3 + 3 + 3) du 9/8 ne se rencontre jamais dans les interprétations traditionnelles de ce rythme mais qu'elle participe d'une conception purement occidentale des rythmiques impaires.

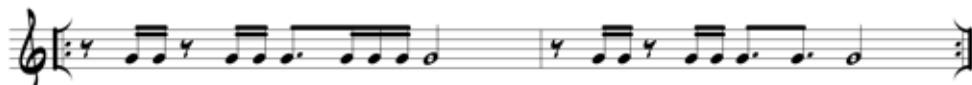
Le morceau qui suit est un thème traditionnel turc et exploite un rythme à 9/8 subdivisé de différentes manières :

Ex 73

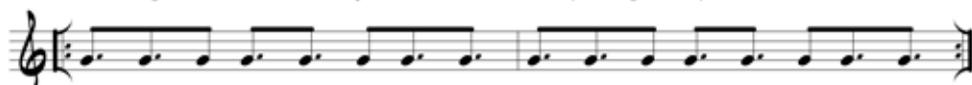
The image displays four staves of musical notation in 9/8 time, illustrating different rhythmic subdivisions of the 9/8 measure. Each staff begins with a treble clef and a 9/8 time signature. The notation uses various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests to represent the different groupings of beats. The first staff shows a 2+2+2+3 subdivision, the second a 2+2+3+2 subdivision, the third a 2+3+2+2 subdivision, and the fourth a 3+2+2+2 subdivision. Each staff concludes with a double bar line and repeat dots.

Un peu plus difficile !**Ex 75**

8) Filtrage et divisions des valeurs : à jouer en battant temps long / temps court



9) Décalage des accents : : à jouer en battant temps long / temps court



10) Autre décalage : à jouer en battant temps long / temps court



11) Filtrage plus complexe : à jouer en battant temps long / temps court



Extension des exercices : les jouer en battant en battant à blanche (superposition de cycles
11/8 ==> 11/4

Pour mettre en pratique ce travail en 11/8, voici un thème mélodiquement très simple construit sur le même rythme.

Ex 76

Très rapide!!



Pour parfaitement posséder ce thème, essayez plusieurs battues exécutées au début avec votre pied :

2 noires → noire pointée → 2 noires

blanche → noire pointée → 2 noires

blanche → noire pointée → blanche. Puis expérimentez d'autres battues...

Autre thème exclusivement construit sur des successions temps long/temps court. Se joue à la noire = 180

Ex 77

The musical score for Exercise 77 consists of 12 staves of music in 9/8 time. The first staff begins with a treble clef and a 9/8 time signature. The music is composed of rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, with various accidentals and rests. The score is divided into several sections, with some staves showing a change in time signature to 3/4. The final two staves show a simplified rhythmic pattern.

Remarquez dans ce thème les successions entre la 2nd bémol du mode de Mi mineur (*Fa naturel*) et la seconde majeure (*Fa#*) : ce type d'enchaînement permet de brouiller les couleurs modales et de donner le sentiment d'un deuxième degré détempéré.

Je vous donne maintenant in-extenso un thème traditionnel en 9/8 présentant une nouvelle difficulté à savoir la division de certains temps en doubles croches et de l'introduction de syncopes dans la ligne de basse (*ligne de basse elle non traditionnelle !*)

Vous voyez qu'est aussi donné le même thème avec une battue à 3+3+3 (*la ligne de basse est juste une suggestion, à jouer comme une walking basse*).

A expérimenter !!!

Ex 78

Battue à 2+2+2+3

Musical score for Ex 78, first system (Battue à 2+2+2+3). It consists of four staves. The top two staves are labeled 'THEME' and 'BASSE'. The bottom two staves are unlabeled. The music is in 9/8 time and features a complex rhythmic pattern with syncopes and modal shifts.

Battue à 3+3+3

Musical score for Ex 78, second system (Battue à 3+3+3). It consists of four staves. The top two staves are labeled 'THEME' and 'BASSE'. The bottom two staves are unlabeled. The music is in 9/8 time and features a complex rhythmic pattern with syncopes and modal shifts.

Pour continuer dans la division des temps en doubles croches et en préparation au travail du thème suivant, un exercice sur une note, à développer ensuite en 5/8, puis 11/8, etc...

Ex 79

Maintenant un thème construit sur ce modèle, à jouer à la noire=120.

Ex 80

Autre piste de travail : cette fois ci il s'agira de mettre en place une séquence rythmique en augmentation qui ira par exemple de 5 croches à 9 croches, puis diminuera de 9 à 1, avec accentuation sur les premières croches. Cet exercice est construit sur une suite de 9 notes que je vous donne ici avec une possibilité de doigté :

Donc on prend les 5 premières notes (5/8), puis on rajoute une croche sur la note qui suit (6/8), etc.. Arrivé à 9/8, chemin inverse en diminution...

Ex 81

Jouez au début lentement deux fois chaque mesure, puis augmentez le tempo...puis après enchaînez avec un changement par mesure ! Bien sûr vous devez conserver une battue et si possible accentuer la première croche de chaque mesure.

Vous pouvez bien sûr pratiquer cet exercice avec d'autres suites de notes !

Autre travail sur une phrase en diminution.

Ex 82

Encore une proposition de morceau ou sont enchaînés deux cycles de mesures paires et impaires à tempo très rapide. Un peu déstabilisant aussi car construit dans la première partie sur un cycle de 7 mesures !

A jouer la noire = 220

Ex 83

♩ = 220

Chords: $Bb7M$ $G7$ $Cm7$ F/B $Bb7M$ $G7$ $Cm7$ F/B

1 ère Fois 2 ème Fois

Chords: $Fm7$ $Bb13$ $Eb7M$ $D9/Ab$ $Cm7$ $B7/F$ $Bb7M$

$Bb13sus(\sharp9)$ croche = croche!!

Chords: A_{m7} $D9/Ab$ G_{13} $Db7/G$ G_{13} $Db7/G$

Chords: G_{m7} C_9 C_{m9} C_{m7} B_{13} B_7 F_7/B

Chords: $Bb7M$ $G7$ $Cm7$ F/B $Bb7M$ $G7$ $Bb7M$ $G7$

Pour clore ce paragraphe sur les mesures impaires, je vous donne un exercice de travail de modes qui vous permettra de commencer à développer vos capacités à improviser mélodiquement sur ce type de mesures.

En y réfléchissant, on s'aperçoit que par exemple un travail en croches de tel ou tel mode sur un octave complet correspond à une mesure à 4/4 (8 croches).

Pour commencer à " penser impair ", il s'agira de rajouter ou de retrancher une ou plusieurs croches à ce modèle de base en plaçant les accents sur la battue de base.

Ex 84

à 9/8

à 10/8 (en fait 2 fois 5/8 avec inversion des accents) etc.....

à 7/8 etc.....

Detailed description: The exercise consists of three staves of musical notation. The first staff is labeled 'à 9/8' and contains four measures of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are eighth notes, and there are accent marks (>) under the first note of each measure. The second staff is labeled 'à 10/8 (en fait 2 fois 5/8 avec inversion des accents) etc.....' and contains four measures of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are eighth notes, and there are accent marks (>) under the first note of each measure. The third staff is labeled 'à 7/8 etc.....' and contains four measures of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are eighth notes, and there are accent marks (>) under the first note of each measure.

Les cellules rythmiques de la troisième catégorie dont nous avons parlé plus haut sont obtenues par divisions du temps ou d'un ensemble de temps par un chiffre impair et doivent faire l'objet d'un procédé de mise en place particulier dans le sens où souvent elles viennent perturber la perception de la pulsation.

Exemple dans cette séquence en accélération, à jouer en marquant chaque noire:

Ex 85

Detailed description: The exercise consists of a single staff of musical notation in 4/4 time signature. The notes are quarter notes, and there are accent marks (>) under the first note of each measure. The sequence shows a progression of rhythmic patterns, with the number of notes per measure increasing from 1 to 7. The first measure has 1 note, the second has 2 notes, the third has 3 notes, the fourth has 4 notes, the fifth has 5 notes, the sixth has 6 notes, and the seventh has 7 notes. The notes are quarter notes, and there are accent marks (>) under the first note of each measure.

Des idées d'exercices pour travailler ce point précis qui enchaînent à chaque fois pulsation et divisions impaires.

Ex 86

Pulsation

Après avoir travaillé et mis en place ces cellules (en vous aidant d'un métronome au début), rien ne vous empêche d'en trouver d'autres, sachant que les divisions rythmiques (ce qu'on appelle la prolotion), peuvent être poussées à l'extrême (la musique contemporaine fourmille de ce type de cellules, mais aussi certaines pièces de Frank Zappa).

Ex 87

Ces cellules rythmiques, puisque contrariant et masquant la pulsation, introduisent une sorte de fluidité dans les phrases, mais elles sont excessivement difficiles à mettre en place, du moins au début. Si ce type de travail vous intéresse, je vous conseille de les étudier au début accompagné par un ordinateur, à partir des séquences rentrées sur un logiciel musical.

6) Intérioriser physiquement les polyrythmies

De tout ce qui vient d'être dit et de ce que vous venez éventuellement de pratiquer, vous aurez certainement compris que l'intériorisation physique du rythme est essentielle et ceci est d'autant plus vrai quand il s'agit de mettre en place des polyrythmies. Je vous en livre ici quelques exemples plus ou moins complexes ou la ligne du dessous représente la pulsation (*irrégulière parfois*) et la ligne du dessus ce que vous avez à jouer dessus.

Vous avez juste besoin de vos pieds, de vos mains, et au moins au début d'un étalon régulier (*qui peut même être le battement du clignotant de votre voiture ! essayez, et vous verrez : très utile et relaxant dans les embouteillages...*).

Ex 88

Polyrythmies simples

3 notes jouées pour 2 temps (3 pour 2)



5 notes jouées pour 2 temps (5 pour 2)



4 notes jouées pour 3 temps (4 pour 3)



Ex 89

Plus compliqué

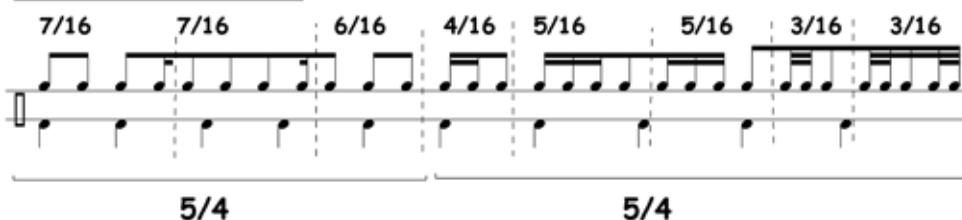
5 fois 3/16 pour 3/4 + 3/16



9/16 x 4 ==> 9/4



2 fois 5/4 avec accélération



9/8 x 2 ==> 9/16 x 4



Autre conseil : pour arriver à une bonne compréhension et à une mise en place correcte de certains rythmes complexes, essayez de vous constituer un ensemble de syllabes rythmiques à chanter en même temps que le rythme que vous travaillez, un peu à la manière des percussionnistes indiens ou turcs (*syllabes appelées " bols " chez les indiens*)

Ex 90

Exemple de syllabes sur rythme à 7/8 (indiennes, turques, ...européennes !)



Un exemple maintenant de travail d'indépendance inspiré des concepts extraordinairement sophistiqués de la rythmique karnatique. La suite de cellules rythmiques qui suit est construite sur la multiplication d'une valeur de base, dans le cas précis la double croche, ce suivant les proportions indiquées au dessus de la portée. A travailler en battant les noires de la deuxième portée avec votre pied.

Ex 91

Vous pouvez bien sûr imaginer d'autres proportions numériques. Examinez celles ci (dérivées de la première et également issues des rythmes karnatiques) :

(3 2 3) (4 2 4) (5 2 5) (7 2 7) (9 2 9)
 (3 3 2 2) (4 4 2 2) (5 5 2 2) (7 7 2 2) (9 9 2 2)

Un conseil : dans tout votre travail rythmique, pensez percussions et jouez les notes courtes : pour la mise en place, c'est l'attaque qui compte. Après le choix des durées de chaque note dépend du phrasé souhaité, de l'interprétation, etc...

Je vous propose encore un extrait de pièce qui fera aussi bien appel à votre indépendance physique qu'à la régularité de votre pulsation.

Il est construit sur le modèle des phrases rythmiques de fin de cycle de la musique classique indienne, phrases qu'on appelle des tehais. Il est à jouer en tenant une pulsation régulière avec le pied et si possible avec bourdon en Mi. L'exemple est donné avec une courte analyse de sa structure.

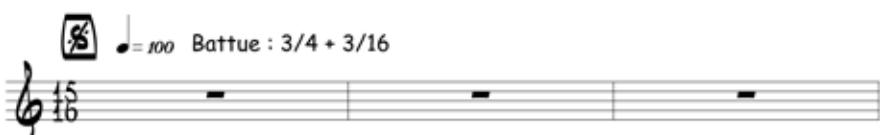
Ex 92

Enfin un exemple de ligne écrite par le percussionniste François Verly, initialement écrite pour marimba et qui s'appuie sur la première polyrythmie de l'exemple 89. A jouer sur bourdon en Mi... difficultés de mise en place garanties !

La battue de départ est 3/4 + 3/16 mais je vous indique les changements de battues à effectuer sur certains passages.

Ex 93





A

G/C C E/A Eb/E C#

F#/B D

3/16 + 3/16 + 3/16 + 3/16 + 3/16

The musical score consists of several staves. The first staff is a melodic line in 4/4 time. The second staff shows chord progressions: E, G/C, E/A, C#/B, F#/B, Ab7M(9), G7M(9), E9(10), C/E, F/E. The third staff has a 2/4 time signature and includes chords like Bb/E, Eb/E, and Ab7M(9). The fourth staff has a 7/16 time signature and includes chords like D7M, Ab7M, C7M, Ab7M, C#, F#, G/C, and F. The fifth staff has a 3/4 time signature and includes chords like E9(9) and F. The sixth staff is a melodic line. The seventh staff is a melodic line with the instruction 'Free feel'. The eighth staff is a melodic line with the instruction 'noire = croche pointée' and 'Choruses'. The ninth staff shows chords: C#, F#, G, E. The tenth staff shows chords: Eb, G, E, Eb/E, C#, F#, G, E, Eb/E. The eleventh staff has a 15/16 time signature and includes the instruction 'croche pointee = noire'.

Tous les exercices sur le rythme que nous venons de voir n'ont eu d'autre ambition que de rendre votre jeu complètement libre par rapport à la pulsation (*la vôtre ou celle de ceux avec qui vous jouez*). Libre mais aussi conscient à tous les instants de votre placement rythmique et de votre rapport aux cycles et à la pulsation, ce quelque soit le contexte ou vous vous trouvez. Bien sûr, ces exercices et exemples musicaux demandent à être pratiqués (*seul ou en groupe*), mais aussi développés et transformés par vous, **seule votre imagination pourra poser des limites aux différents rythmes que vous pourrez créer !**

La seule obligation que vous avez est celle du swing, du groove, du beat, quelque soit le nom que l'on donne à la chose, et c'est là toute la magie du rythme : ce perpétuel jeu avec le Temps et sa mise en rapport avec nos émotions les plus profondes et avec notre vécu physique le plus ancestral...

Médiateur/Main droite

1) Médiateur, problèmes d'attaque, courbe dynamique de la phrase

1.1) Choix du médiateur

Je sais qu'on a souvent tendance à considérer que ce petit objet insignifiant est sans influence sur le son d'un guitariste : **FAUX** ! Il faut le penser comme participant à 50% sinon plus à la qualité et au grain de votre son, au même titre que l'archet d'un violoniste ou les ongles d'un guitariste classique.

Concernant la taille, pas de règle, si ce n'est qu'un médiateur trop petit risque de vous glisser entre les doigts plus facilement. Il faut savoir que l'épaisseur de son bord d'attaque joue aussi un rôle : à taille et matière similaires, un médiateur épais donnera un son plus velouté qu'un médiateur fin.

Concernant sa tenue, veillez à ce qu'il ne dépasse pas trop de la pince formée entre le pouce et l'index : au delà de 5/6 mm pour un médiateur de taille standard, il y aura un désagréable phénomène de bras de levier si vous attaquez fort.

La question fondamentale est par contre celle de la dureté. Un médiateur trop souple a des désavantages :

- bruits parasites à l'attaque des cordes.
- phénomènes de rebond du médiateur sur les cordes dès qu'on phrase un peu vite en attaquant fort, donc perte de précision et désorganisation de vos impulsions de main droite.

Autres questions...la matière : un médiateur en bois ou un médiateur en corne ne donneront pas le même son (*même instrument, mêmes cordes*).

On trouve maintenant des médiateurs de toutes les formes ou tailles, et fabriqués à partir d'un nombre incroyable de matières différentes (*bois de coco, corne, agathe, marbre, quartz, plastique, laiton, os,...jusqu'aux résines synthétiques utilisés par les prothésistes dentaires !*). Mais pensez aux éléphants, ne jouez pas sur des médiateurs en ivoire !

A vous de chercher et d'essayer la perle rare qui vous permettra de pouvoir phraser et accompagner, et surtout de créer votre son. Pour ma part, j'ai une petite sacoche contenant une vingtaine de médiateurs différents...et après c'est suivant l'humeur du jour ou le type de guitare sur laquelle je travaille...mais généralement, mon choix se porte sur des médiateurs plutôt épais, avec une préférence pour la corne et l'agate.

1.2) Impulsion de main droite, attaques et accentuations

Comme dit plus haut, votre technique de médiateur participe au minimum à 50% à l'ensemble de votre jeu (*son, phrasé, mise en place, etc...*).

En gros on peut distinguer deux sortes de jeu de médiateur placées aux extrêmes : le jeu où 99% des notes sont attaquées (Larry Coryell, Claude Barthélémy, John Mc. Laughlin,...), et le jeu totalement ou presque totalement legato (Alan Holsworth, John Abercombie,...).

La plupart des guitaristes ont un jeu qui se situe entre ces deux pôles, et ceci reste bien sûr une affaire de goût ! Ceci dit, il ne faut pas que le jeu legato s'installe pour masquer une faiblesse de main droite et la sur-utilisation de certains effets à parfois une influence néfaste sur ce point précis.

Que vous jouiez avec main ouverte (*doigts en appui sur la table*) ou main fermée, en appui ou non sur le cordier, legato ou staccato, votre technique de main droite doit être infaillible et vous devez pouvoir passer d'un mode de jeu à un autre selon vos envies ou suivant les contraintes d'articulation de ce que vous avez à jouer !

En fait il faut que vous pensiez ce que vous jouez comme pouvant être représenté par une superposition de plusieurs courbes.

Ex 94

The image shows a musical score for Exercise 94 in 4/4 time. The score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into four measures. The first measure contains a series of eighth notes with a dynamic marking of *pp* and a hairpin crescendo. The second measure contains a series of eighth notes with a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The third measure contains a series of eighth notes with a dynamic marking of *sfz* and a hairpin crescendo. The fourth measure contains a single long note with a dynamic marking of *sfz*. Below the staff, three curves are plotted: 'Courbe mélodique' (melodic curve) shows the pitch contour; 'Courbe dynamique' (dynamic curve) shows the volume envelope; and 'Courbe rythmique' (rhythmic curve) shows the rhythmic structure. A box below the rhythmic curve indicates 'division de la mesure en 16 valeurs brèves)' and '1 valeur longue tenue'.

Ce qui va dessiner la dynamique de vos phrases est essentiellement votre main droite, sans parler des accentuations qui seront à introduire dans cette courbe. De ce point de vue, votre technique doit vous permettre de rendre toutes les subtilités de vos intentions musicales.

Voici une série d'exercices supplémentaires destinés à perfectionner vos accentuations de main droite.

Ex 95

The image shows a musical score for Exercise 95 in 4/4 time, consisting of four staves. The first staff is a rhythmic exercise with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *pp*. It features a series of eighth notes with accents. The second staff is a rhythmic exercise with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *pp*. It features a series of eighth notes with accents. The third staff is a rhythmic exercise with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. It features a series of eighth notes with accents. The fourth staff is a rhythmic exercise with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of *p*. It features a series of eighth notes with accents. Below the fourth staff, the text 'Cordes 6 5 4 3' is written above the first three measures, and 'Cordes 6 5 4 3 2' is written below the first five measures. A hairpin crescendo is shown above the first three measures, and a hairpin decrescendo is shown above the last three measures. A circled '1' is placed above the final measure.

A pratiquer dans les deux sens droit et rétrograde en créant des séquences dynamiques différentes !

Deuxième exercice pour le travail strict de l'aller retour (extrait d'un morceau époustouflant du légendaire groupe King Krimson intitulé "Fracture").

Ex 96

Construit sur le mode par tons et que vous pouvez transposer au fur et à mesure en suivant le mode (par déplacement de ton en ton sur le manche).



se joue sur les 3ème, 4ème et 5ème corde, toujours en aller retour

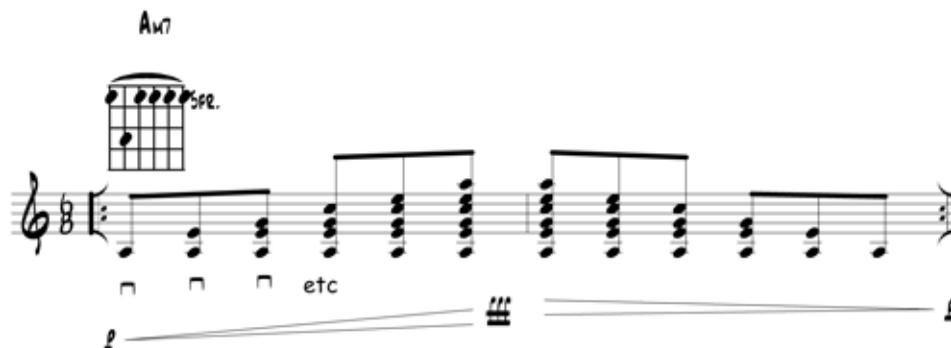
Troisième exercice pour travailler les allers-retours avec sauts de cordes. Présenté ici sur des intervalles d'octave avec saut de I corde à chaque fois, il peut bien sûr se pratiquer sur tous les autres intervalles supérieurs à la quinte, avec saut de I ou plusieurs cordes.

Ex 97



Un autre exercice pour contrôler le déplacement de médiateur sur une ou plusieurs cordes. Les cordes groupées doivent sonner le plus simultanément possible.

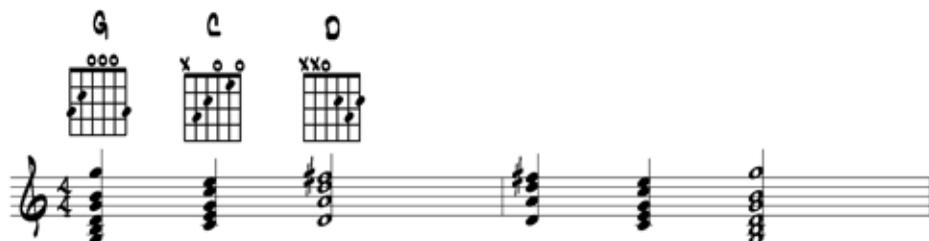
Ex 98



A pratiquer aussi en retour, sur d'autres positions d'accord

Un autre problème auquel il vous faudra penser : le fait d'effectuer un balayage de main droite sur telle ou telle position d'accord implique un contrôle de la vitesse de ce balayage, vitesse qui conditionnera l'égalité de son et la mise en place des dits accords. Examinez cet exemple, construit sur des positions basiques.

Ex 99



Ces positions d'accords comportent un nombre de cordes différent, sur des groupes cordes également différents : ce qui implique que pour obtenir une égalité de son sur ces accords à tempo rapide, la main droite devra balayer les cordes à des vitesses différentes...

2) Problèmes spécifiques de dynamique de la guitare électrique et avantages du travail sur acoustique

La présence des micros de type simple ou double bobinage induit sur tous les modèles de guitare une compression/saturation du son (qui peut même devenir la marque de fabrique de certains modèles : exemple la saturation naturelle des Gibson).

Ce phénomène, même s'il apporte une couleur au son provoque un écrasement de la plage dynamique de ce type de guitare (à tel point que bon nombre de modèles sont maintenant équipés d'un double système micros à bobinage/piezzo).

En clair, la différence entre un ppp et un fff est beaucoup moins importante sur une guitare électrique que sur une guitare acoustique, nylon ou métal (à attaque de main droite égale et tirant de cordes similaire). Ceci a bien sûr des répercussions sur le phrasé et pour obtenir une plage dynamique optimum, on est souvent obligé d'exagérer les extrêmes. Le tirant de cordes utilisé a aussi bien évidemment une influence sur la dynamique.

D'autre part, vous aurez tout avantage à équilibrer votre travail entre guitare électrique et guitare acoustique (nylon ou métal). L'instrument acoustique me semble beaucoup plus propice à un travail approfondi du toucher et des possibilités dynamiques qui sont à développer : faire sonner une guitare acoustique est un travail exigeant et de tous les instants, et cette recherche aura des effets plus que bénéfiques sur votre toucher et votre technique de jeu sur électrique, ce même sans aucun effet ou traitement de son.

3) Jeu combiné médiator/doigts

Une technique qui est à développer, car elle vous permettra de donner aussi bien le sentiment d'une polyphonie que de créer diverses sortes d'accompagnements (basse+ accord, à trois voix réellement simultanées,...). Trois doigts de la main droite restent utilisables une fois le pouce et l'index utilisés pour la tenue du médiator. Mais en fait deux, le majeur et l'annulaire sont facilement accessibles pour ce type de jeu.

Deux exemples qui emploient cette technique

Ex 100

Accompagnement de type "bossa "

Doigts (m/a ou a/au)

Médiateur

Ex 101

Exemple de simulation de polyphonie (extrait d'un anonyme du XVIème siècle)

Ex 102

Autre exemple qui nécessite l'emploi de cette technique :

The musical score for Ex 102 is written in 2/4 time with a tempo marking of ♩ = 72. It consists of two systems of two staves each. The first system begins with a circled 'S' symbol above the first staff. The second system includes a circled 'SS' symbol above the first staff, a circled 'S' symbol above the second staff, and a circled '⊕' symbol above the first staff. The score features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations and dynamics. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Toutes les basses sont jouées au médiator...pour le reste, combinaison entre le médiator, le majeur et l'annulaire.

4) Phrasé et notes muettes

Votre main droite conditionne le phrasé de plusieurs manières, dont l'une est la possibilité qu'elle donne de pouvoir étouffer certaines notes quand elle est posée sur le cordier de votre instrument. Cette technique permet l'obtention de notes muettes ou quasiment muettes (*muted*) et quand elle est bien maîtrisée, permet quasiment de "sculpter" vos phrases, riffs ou accompagnements.

Ex 103

Sur une séquence standard de blues en La

Ex 104

Autre exemple mais sur une phrase

5) Sauts de cordes

Les sauts de cordes demandent une grande maîtrise de main droite et sont à travailler dès que l'on veut rendre son jeu un peu moins linéaire. Ils sont bien évidemment essentiels quand on veut travailler sur les grands intervalles ou sur les arpèges (*voir plus bas*).

Ex 105

Voici un exemple de phrase exploitant ce type de jeu

Ex 106

Exemple d'arpège utilisant des sauts de cordes

Je vous donne ici deux exercices qui vous feront travailler progressivement les notes répétées et sauts de cordes. Mais rappelez vous : chaque exercice peut donner lieu à plusieurs exercices dérivés !

Ex 107

Comment feriez vous pour développer celui-ci ?

Sur les 3ème et 2ème cordes : 2 allers / 1 retour

Sur les 4ème et 2ème cordes

Ex 108

Plus délicat avec des intervalles de 10ème

Sur les 5ème et 2ème cordes

etc en redescendant

□ □ ▽ etc.....

etc en remontant

Séquence de médiator idem.....

Sur les 6ème et 3ème cordes

Autre exercice en forme de descente de gamme.

Ex 109

La 3ème corde toujours à vide
Séquence MD : aller-aller-retour

6) Travail des grands intervalles

Souvent un gros problème pour les instrumentistes (*tous instruments confondus excepté peut être le piano*). Concernant la guitare, dès que l'on atteint l'intervalle de 4te, les difficultés commencent (*je ne parle pas ici des techniques type sweeping qui ne participent pas du tout du même type de jeu*).

Voici deux exemples de phrase en 4tes.

Ex 110



Ex 111

Plus délicat à cause de l'utilisation continue des barrés avec doigts 1 et 2

Barré avec
les doigts

1 (position I)

2 (position II) 1 (position IV)

2 (position V)



idem position VII

VIII

X

XI



Ex 112

Autre exemple : phrase en 5tes avec utilisation de cordes à vide



Ex 113

Plus difficile avec des 7èmes majeures



Une cascade descendante de quarts qui peut aussi se pratiquer en inversant les mouvements mélodiques.

Ex 114

en descendant de 1/2 ton en 1/2 ton

7) Arpèges impairs

Pour illustrer ce chapitre, je vous propose un début de morceau qui concentre à mon sens à peu près toutes les difficultés que les arpèges impairs peuvent générer :

Pièce à jouer vite (*la noire à 120*), en faisant ressortir les mouvements de basse aussi bien que les résonances des cordes à vide : donc précision de main droite indispensable (*surtout maîtrise des sauts de cordes*).

Le principe qui est appliqué pour la création de la séquence de médiateur est le suivant. Puisque l'aller retour est inapplicable sur des mesures impaires (*on se retrouverait en retour tous les deux cycles, cf plus haut*), on commence systématiquement chacune des mesures ou groupes impaires par 2 allers puis après séquence habituelle A/R...

Ce principe est à appliquer systématiquement pour le travail sur ce type d'arpège.

Ex 115

Accords

1) Rappels

L'aspect harmonique est une des composantes majeures du jeu de guitare de ces 50 dernières années. Il faut dire que le champ est immense ! De Freddy Green à Joe Pass ou Jim Hall, de Ralph Towner à Bill Frisell, de Alan Holsworth à John Mc. Laughlin, en passant par Jimmy Page, Léon Kokte, Egberto Gismonti, etc... tous ces guitaristes ont étendu le vocabulaire harmonique de l'instrument .

Pour explorer ce vaste territoire, je voudrai vous proposer quelques définitions, mais avant tout, je vous donne un rappel des intervalles qui servent à la construction des accords et de leur composition.

Dans ce tableau sont donnés tous les intervalles jusqu'à la 13ème mais seule la composition des intervalles utilisés dans la construction des accords est donnée.

Attention :

la composition des intervalles est donnée de manière à être la plus compréhensible possible, et ne prend pas en compte les ambiguïtés amenées par l'enharmonie (*distinction des dièses et des bémols, ainsi que des 1/2 tons chromatiques et diatoniques*).

Par exemple, l'octave juste est donné pour 6 tons. Or une notation correcte voudrait que l'on dise 5 tons + 2 demi-tons.

Nom de l'intervalle	Composition	Chiffrage	Exemple	Utilisation dans la construction des accords
Unisson			Do Do	non
Seconde diminuée		2dim	Do Rébb	non
Seconde Mineure	1/2ton	2m	Do Réb	oui
Seconde Majeure	1ton	2	Do Ré	oui
Seconde augmentée		#2	Do Ré#	non
Tierce diminuée		3dim	Do Mibb	non
Tierce mineure	1ton+ 1/2	3m	Do Mib	oui
Tierce majeure	2 tons	3	Do Mi	oui
Quarte diminuée		4dim	Do Fab	non
Quarte juste	2tons + 1/2	4	Do Fa	oui
Quarte augmentée	3tons	#4 ou4+	Do Fa#	oui
Quinte diminuée	3tons	b5 ou5dim	Do Solb	oui
Quinte juste	3tons + 1/2	5	Do Sol	oui
Quinte augmentée	4 tons	#5 ou 5+	Do Sol#	oui
Sixte diminuée		6dim	Do Labb	non
Sixte mineure	4 tons	b6 ou 6m	Do Lab	oui
Sixte majeure	4tons + 1/2	6	Do La	oui
Sixte augmentée		#6 ou 6+	Do La#	non
Septième diminuée	4tons + 1/2	7dim	Do Sibb	oui
Septième mineure	5tons	b7	Do Sib	oui
Septième majeure	5tons + 1/2	7M	Do Si	oui
Octave diminué		8dim	Do Dob	non
Octave juste	6tons	8	Do Do	oui
Intervalles redoublés	<i>Enlever 7 au chiffre de l'intervalle pour retrouver l'intervalle simple (le + situé après la note supérieure signifie + 1 octave)</i>			
Octave augmenté		#8 ou 8+	Do Do##+	non
Neuvième mineure		b9	Do Réb+	oui
Neuvième majeure		9	Do Ré+	oui
Neuvième augmentée		#9	Do Ré##+	oui
Dixième mineure		10m	Do Mib+	non
Dixième majeure		10	Do Mi+	non
Dixième augmentée		#10	Do Mi##+	non
Onzième diminuée		11dim	Do Fab+	non
Onzième juste		11	Do Fa+	oui
Onzième augmentée		#11	Do Fa##+	oui
Douzième diminuée		12dim	Do Solb+	non
Douzième juste		12	Do Sol+	non
Douzième augmentée		#12	So Sol##+	non
Treizième diminuée		13dim	Do Labb+	non
Treizième mineure		13	Do Lab+	oui
Treizième majeure		13	Do La+	oui

La connaissance des intervalles utilisés pour la construction d'accords est indispensable : au début donc à apprendre par cœur, avec toutes les notes de départ possibles. Au moins les intervalles entre la tierce et l'octave...mais au bout de quelque temps cette gymnastique devient automatique !

Voici donc ces définitions...

Accord

Ensemble de notes jouées en superposition. Traditionnellement, on considère qu'il y a accord à partir de 3 sons (*triade*) joués simultanément (*mais nous verrons plus tard qu'un sentiment harmonique peut être donné avec 2 sons*).

Un accord peut être étendu jusqu'à N notes, mais bien sûr cette densité est limitée à 6 sons réellement simultanés pour la guitare (*modèle 6 cordes*).

Structure et chiffrage

La structure est l'ensemble des intervalles constituant de l'accord : elle est généralement chiffrée. La structure d'un accord peut se définir la plupart du temps comme une racine (*triade majeure, mineure ou diminuée*) auquel on peut ajouter des notes supplémentaires (*enrichissements ou superstructures*) : un peu à la manière d'une conjugaison de verbe.

Par exemple le verbe marcher, quelque soit le temps ou il est conjugué gardera toujours la même racine : " march(.) "

Sachez qu'il existe certains types d'accord qui ne sont pas concernés par ce principe : clusters (*grappe de sons*) ou superpositions harmoniques non analysables par ce principe. Aisés au piano, ils sont par contre la plupart du temps difficilement exécutables à la guitare.

En voici cependant 3 exemples :

Ex 116

6ème, 4ème
et 2ème à vide

3ème à vide

5ème à vide

Voici donc les principaux chiffrages utilisés pour les accords dits " classés " (*sachant qu'ils peuvent varier pour certains types d'accords. Que certaines ambiguïtés peuvent se présenter et que les chiffrages peuvent être différents suivant les éditeurs !*).

Dans le tableau qui suit, **X** désigne la tonique de l'accord (*c'est à dire la note qui lui donne son nom*). Je vous propose un classement par densité d'accord, de 3 à 7 sons. Cette distinction a l'avantage de définir une structure sans parler de la fonction de l'accord (*voir plus bas*). Sachez d'autre part que l'altération qui concerne les notes ajoutées est communément placée avant le chiffre qui représente cette note : par exemple #9 veut dire " neuvième augmentée " et b5 " quinte diminuée ". Cette inversion vient du fait que cette technique de chiffrage est d'origine anglo-saxonne, donc avec l'adjectif placé avant le nom propre (*exemple : sharp ninth ou flat fifth*).

Accords de 3 sons (*triades*)

X :	triade majeure (tonique+ 3erce maj+ 5te juste)
Xm ou X - :	triade mineure (tonique+ 3erce min.+ 5te juste)
Xdim :	triade mineure avec 5 diminuée
X sus 4 :	triade ou la tierce est remplacée par la quarte juste.
	Cet accord n'est ni majeur ni mineur et résulte suivant la conception harmonique classique d'un retard de la tierce majeure ou mineure (<i>accord suspendu</i>)

Accords de 4 sons

XM7 ou X7M ou XΔ :	triade maj. auquel on a ajouté une 7 ^{ème} majeure
X7M(#5) :	triade maj. avec 5 ^{te} augmentée auquel on a ajouté une 7 ^{ème} majeure
X7 :	triade maj. auquel on a ajouté une 7 ^{ème} mineure
X7 (b5 ou #5) :	triade maj. avec 7 ^{ème} mineure et quinte altérée (se note parfois X7+ ou X+ pour la quinte augmentée)
X6 :	triade maj. auquel on a ajouté une sixte majeure
Xm6 ou X-6 :	idem mais sur triade mineure
Xm b6 ou X- b6 :	triade mineure auquel on a ajouté une sixte mineure
Xm7 ou X-7 :	triade mineure auquel on a ajouté une 7 ^{ème} mineure
Xm7(b5) ou X-7(b5) :	triade mineure avec quinte altérée et 7 ^{ème} mineure (dit parfois demi-diminué et pouvant se noter X \emptyset)
Xm7M ou X-7M :	triade mineure auquel on a ajouté une 7 ^{ème} majeure
X7sus 4 :	triade sus4 avec 7 ^{ème} mineure
X7 dim :	accord résultant de la suppression de la fondamentale sur un accord de 5 sons de type X7(b9) (se note aussi Xo)

Accords de 5 sons

X9(7M) ou XΔ 9 :	triade maj. avec 7 ^{ème} maj. et 9 ^{ème} maj.
X6/9 :	triade maj. avec 6 ^{te} maj. et 9 ^{ème} maj.
X7(9 ou b9 ou # 9) :	triade maj. avec 7 ^{ème} mineure et 9 ^{ème} maj. ou altérée
Xm9 ou X-9 :	triade mineure avec 7 ^{ème} mineure et 9 ^{ème} maj. Si il n'y a pas la 7 ^{ème} , on notera plutôt Xm add9 (voir plus bas)

Accords de 6 sons

X7M(#11) ou XΔ(#11) :	triade maj. avec 7 ^{ème} maj. et 11 augmentée. Peut inclure la 9 ^{ème} mais ce n'est pas une obligation. (peut parfois se noter X lydien, voir plus bas)
X7 (#11) :	idem précédent mais avec 7 ^{ème} mineure

Très important !! : l'ajout de la 11^{ème} juste ne se pratique généralement pas sur les accords avec tierce majeure. L'intervalle d'octave augmenté qui serait créé entre la tierce majeure et la 11^{ème} juste est trop conflictuel au sein d'un accord majeur, même avec 7^{ème} mineure. D'autre part la 11^{ème} augmentée par laquelle on la remplace correspond plus à la 11^{ème} harmonique de la série des harmoniques naturelle (qui par exemple à partir de Do génère une note plus près du Fa# que du Fa). On réserve donc la 11^{ème} juste aux accords avec 3^{rc}e mineure.

Xm11 ou X-11 :	triade mineure avec 7 ^{ème} mineure, 9 ^{ème} majeure (optionnelle) et 11 ^{ème} juste
-----------------------	---

Accords de 7 sons

XΔ13 :	triade maj. avec 7 ^{ème} maj. et 13 ^{ème} maj.. Peut inclure la 9 ^{ème} et la 11# mais ce n'est pas une obligation.
X13 :	idem précédent mais avec 7 ^{ème} mineure
X b13 :	idem précédent avec 13 ^{ème} mineure
Xm13 ou X-13 :	triade mineure avec 7 ^{ème} mineure et 13 ^{ème} maj. (9 ^{ème} majeure et 11 ^{ème} juste optionnelles)
Xmb13 ou X-b13 :	idem précédent avec 13 ^{ème} mineure

Accords avec notes ajoutées

N'importe quel type d'accord auquel on ajoute une ou plusieurs notes faisant ou ne faisant pas partie de sa superstructure.

Exemples :

Xm add2 → triade mineure avec ajout d'une seconde
 Xsus4 add9 → accord sus4 avec ajout de la neuvième

Accords avec basse(s) ajoutée(s)

N'importe quelle type d'accord superposé à une note de basse soit étrangère à la tonalité théorique de l'accord, soit faisant partie de la structure de celui ci.

Exemples :

C7/Bb → Do7 avec septième à la basse
 D7M/F# → D7M avec tierce à la basse
 Eb7M/A → Eb7M avec 11ème # à la basse

Superposition d'accords (concerne en général les triades et accords de 4 sons)

- 2 triades majeures ou mineures superposées.

Exemple :

E = superposition des triades majeures de E et Bb
 Bb

- 1 accord de 4 sons et une triade.

Exemple :

C7 = superposition de C7 avec la triade mineure sur Eb
 Ebm

Enfin il existe une catégorie de superpositions harmoniques qui peut appartenir en fait à toutes les catégories précédentes. Les accords sur pédale : accord ou suite d'accords joués sur une note tenue qui peut soit appartenir à la tonalité du passage considéré, soit lui être étrangère.

Exemples :

Dm7	Eb7M	Em7(b5)	Bb7	
A pédale				
D	E	F	F#	C
D pédale				

Je vous donne ici trois exemples de chiffrages que vous pourriez rencontrer qui impliquent de nombreuses notes altérées :

C7(b5 #9 13) : triade majeure avec 5te diminuée, 7ème mineure 9ème augmentée et 13ème majeure

G7(#5 b9) : triade majeure avec 5te augmentée, 7ème mineure et 9ème mineure

F7M(#11 13) : triade majeure avec 7ème majeure, 11ème augmentée et 13ème majeure

On peut aussi rencontrer une notation qui fait plus référence à une couleur modale qu'à la structure proprement dite de l'accord.

Exemple :

F Lydien (sous entend le Fa7M avec 11#)

E Phrygien (sous entend le Em7 avec 9b)

Enfin, on emploie le terme " omit " pour signifier que l'accord demandé doit exclure une note précise.

Exemple :

Am7 add2 (omit 5) signifie La mineur 7ème avec seconde ajoutée mais sans quinte

Voici trois possibilités de positions sur l'instrument (*bien évidemment pour les accords avec 13ème composés théoriquement de 7 sons, on est obligé de supprimer certaines notes !*).

Ex 117

The image displays three chord examples, each with a guitar fretboard diagram and a musical staff notation.
 1. **C#9**: The fretboard diagram shows the 1st string open (marked 'o'), 2nd string 2nd fret, 3rd string 3rd fret, 4th string 4th fret, 5th string 5th fret, and 6th string 5th fret. The musical staff shows a treble clef with a sharp sign, a 9, and a 13, with notes C#4, E4, G#4, B4, D#5, and F#5.
 2. **F#13(b9)**: The fretboard diagram shows the 1st string open (marked 'o'), 2nd string 2nd fret, 3rd string 3rd fret, 4th string 4th fret, 5th string 5th fret, and 6th string 5th fret. The musical staff shows a treble clef with a sharp sign, a 13, and a b9, with notes F#4, A4, C#5, E5, G#5, and B5.
 3. **G7(b9)**: The fretboard diagram shows the 1st string open (marked 'o'), 2nd string 2nd fret, 3rd string 3rd fret, 4th string 4th fret, 5th string 5th fret, and 6th string 5th fret. The musical staff shows a treble clef with a sharp sign, a 7, and a b9, with notes G4, B4, D5, F#5, A5, and C#6.

Le tableau qui suit récapitule l'ensemble des accords communément rencontrés plus quelques uns moins communs (en position jouables sur l'instrument ou à l'état théorique). Mais sachez que les combinaisons sont infinies et que mieux vaut utiliser les chiffrages les plus simples possibles.

Tout bon accompagnateur ou improvisateur sait cependant d'instinct comment enrichir harmoniquement et créer les bons voicings à partir d'un chiffrage simple.

Ex 118

Familles d'accords

Accords de 3 sons

Accords de 4 sons

Accords de 5 sons

Accords de 6 sons

Accords de 7 sons

Accords sur basse ajoutée, superpositions et avec note ajoutée

Renversements et changements de position

Quelque soit sa structure un accord peut se présenter de diverses manières :

- à l'état fondamental (superposition de tierces à partir de la fondamentale)
- renversé sur l'une de ses autres notes constituantes (*une autre note que la fondamentale est placée à la basse*), l'ordre des autres notes étant fixé.
- sous la forme d'un changement de position (*toutes les autres permutations des notes constituantes n'appartenant pas aux renversements*).

On considère que l'état fondamental est le 1er renversement.

Tout ceci implique qu'un accord a autant de renversements que de notes constituantes mais que le nombre de ses changements de position est beaucoup plus important.

Exemple sur C7 :

Ex 119

Renversements Exemples de changements de position

1er 2ème 3ème 4ème

Les positions guitare appartiennent le plus souvent à la 2ème catégorie.

Degrés et fonctions harmoniques

En plus de sa structure, un accord est caractérisé par sa fonction et/ou son degré dans une phrase harmonique.

Vous pouvez imaginer une suite d'accords comme un texte du langage commun que vous auriez à lire à haute voix.

Si vous voulez que votre texte vive et prenne un sens, il faudra que vous y introduisiez une ponctuation, que vous accentuiez certains mots, que vous donniez une courbe à vos phrases, etc...

Dans le langage harmonique, le meilleur moyen de sculpter ainsi le discours est de faire ressortir les zones de tensions (*degré de dissonance, dilution de la tonalité ou tonalité vague*) et celles de repos (*affirmation d'une tonalité, même provisoire*). Tous les accords ont chacun des spécificités qui déterminent à quelle zone ils peuvent se rattacher.

Sachez que ce principe a régit la totalité de musique occidentale de l'apparition du langage harmonique proprement dit (*début du XVIIème environ*) jusqu'au début des années 20. Sachez aussi que la plupart des musiques orientales (*du Maghreb à L'Inde en passant par le Japon*) ne possèdent pas d'aspect harmonique dans l'acception occidentale du terme.

Donc un accord peut avoir plusieurs fonctions différentes qui vont dépendre du contexte.

Commençons par la plus importante, la fonction dite de dominante. L'accord concerné par cette fonction est situé sur le Vème degré de la tonalité, qu'elle soit majeure ou mineure et est de type X7.

Son enchaînement avec le 1er degré (*la tonalité du morceau ou du passage considéré*) est l'exemple de plus simple de passage entre zone de tension /dissonance et zone de repos/affirmation de la tonalité.

Ex 120

G G7 C E E7 Am A7 Dm

En harmonie classique, cet enchaînement s'appellerait une cadence parfaite et correspondrait au " point à la ligne " d'un texte parlé (*d'autres types de cadences classiques existent : plagale, rompue, demi-cadence, etc...*). Ce sentiment de terminaison est donné par la conjonction de deux mouvements mélodiques :

Exemple sur l'enchaînement G → G7 → C

- la tonique de l'accord de 7ème degré montant sur la tonique de celui de 1er degré (Sol → Do)
- la tierce de l'accord de 7ème degré montant sur la tonique de celui de 1er degré (Si → Do)

Un troisième mouvement donne aussi dans une moindre mesure ce sentiment : celui de la 7ème de Sol (Fa) se résolvant sur la 3ème de Do (Mi).

Les deux mouvements mélodiques simultanés qui donnent cette sensation de terminaison dans cet enchaînement sont le mouvement sensible → tonique (*VIIème degré dans les voix intermédiaires → 1er degré*) et dominante → tonique (*Vème degré à la basse → 1er degré*).

Au fil des siècles, l'accord de dominante est devenu de plus en plus complexe par ajout des enrichissements altérés ou non dont nous avons déjà parlé : 9ème, 11ème, etc... Ces notes ajoutées l'ont transformé à tel point que sont apparues des zones, centrées sur cet accord, où le principe d'affirmation de la tonalité ou de préparation à un retour sur elle avait cédé la place à des tonalités vagues, voire des tonalités multiples et où la tension par rapport à la tonalité de départ devenait maximale.

Ce n'est qu'au retour à une tonalité affirmée que les tensions introduites par ces zones se résolvaient (*plus ou moins suivant la structure de l'accord de 1er degré*).

Procédé qui a donné naissance entre autres à l'exemple bien connu de l'accord dit de " 7ème diminuée " (*accord de 7ème de dominante sans fondamentale avec b9*) dont parfois l'opéra a usé et abusé pour marquer les moments dramatiques de l'action. La structure de cet accord fait qu'il peut être considéré comme 7ème degré de 4 tonalités différentes.

Dans l'exemple qui suit, vous trouverez les quatre résolutions possibles de ce type d'accord (*7ème dim ici sur C#/E/G/Bb*), ainsi qu'une " cascade " de 7ème dim qui se résout sur le 3ème renversement de Fa Majeur.

Ex 121

Même accord de 7ème dim noté différemment

Résolution sur A Maj Résolution sur F#Maj Résolution sur Do Maj Résolution sur Mib Maj

Zone de tonalité vague _____

Do : fondamentale sous entendue Résolution sur Fa Maj

Dans la mesure ou l'accord de dominante avait montré ses possibilités quant à la ponctuation et à la création de zones de tension, on en a déduit nombre de procédés d'harmonisation, en particulier celui des dominantes secondaires (*création de dominantes se résolvant sur des degrés autres que le 1er degré, mais ayant en général une relation forte avec lui*), ce qui a transformé le discours harmonique en un perpétuel balancement entre tension/dissonance et repos/consonance.

D'autres fonctions harmoniques importantes sont aussi à prendre en compte telle que celle de sous-dominante mineure ou majeure (IVème degré) et celle de sus-tonique (IIème degré).

Cette reconnaissance de fonctions sert surtout pour l'analyse harmonique et se concrétise par le chiffrage des degrés dans un enchaînement donné. Le phénomène des dominantes secondaires oblige à distinguer l'analyse séquentielle (*ou analyse de surface*) par laquelle on essaie de reconnaître tous les mouvements significatifs et l'analyse d'ensemble où tout est chiffré par rapport à la tonalité du morceau ou de ses grandes sections.

Ex 122

Analyse séquentielle

Dominante secondaire

II	V7/	I	IV	II	V ou IIb	I
Cm7	F7(b9)	Bb7M	Eb7M	Amb(b9)	D7(b9)	Gm7



IV	VII	III	VI	II	V ou IIb	I
					A7(b9)	
					V ou IIb	

Analyse d'ensemble

Cette distinction fait que souvent un même accord pourra avoir des fonctions différentes.

Il faut noter que le jazz et le blues puis le rock ont généralisé l'emploi de l'accord X7 (*normalement placé sur le Vème degré*) en le plaçant sur d'autres degrés (*le 1er en particulier*).

On peut considérer que c'est l'apport harmonique principal de ces styles musicaux.

Ex 123

Degrés	I	IV	I	V de IV
	E7	A7	E	E7



Deux accords de même type avec 2 fonctions différentes

Note

Peut être objectera t'on que le jazz a développé un langage harmonique nouveau, surtout à partir du bebop... je préférerai pour ma part dire qu'il a intégré et digéré en quelques décennies les acquisitions harmoniques de plusieurs siècles de musique européenne. L'apport du blues puis du jazz se situe surtout au niveau des modes de jeu, de l'extension des possibilités timbrales des instruments et des placements rythmiques. Reste par contre l'apport fondamental de l'échelle de blues et de ses conséquences harmoniques.

Enfin, il faut préciser que la cadence $V7 \rightarrow I$ s'est peu à peu transformée en $IV \rightarrow V7 \rightarrow I$ ou $IVm \rightarrow V7 \rightarrow I$ et par extension en $IIIm \rightarrow V7 \rightarrow I$ ou $IIIm7(b5) \rightarrow V7 \rightarrow I$, ces quatre mouvements étant très présents dans l'harmonie jazz.

Nous verrons par la suite que par le procédé des substitutions, ces mouvements peuvent encore se transformer jusqu'à devenir méconnaissables. C'est par l'analyse qu'on arrive à retrouver la structure profonde d'une phrase harmonique ainsi transformée.

Pour clore ce chapitre, je vous conseille de pratiquer le plus possible ce travail d'analyse sur des morceaux de divers styles. Hors du fait que ceci développera votre connaissance des styles harmoniques de diverses époques, cela développera votre écoute intérieure.

A retenir pour la création et l'utilisation des accords :

- On peut supprimer plusieurs notes dans les accords de 4 à 7 sons : la quinte juste et la tonique en premier lieu. Ces suppressions pourront soit résulter d'une recherche de couleurs particulières, soit être demandées par le contexte et le nombre ou le type d'instruments avec lesquels vous improvisez. Par exemple difficile d'utiliser continuellement des accords de 5 sons en jouant avec un pianiste, ou de choisir des voicings situés exclusivement dans le grave quand vous jouez avec un bassiste.

- Par contre on est obligé de garder la 3^{ème} (excepté sur les accords de type sus4) et la 7^{ème} qui sont les deux notes déterminantes de l'accord.

Ces 2 règles peuvent produire des enchaînements où les accords sont réduits au minimum tout en gardant leur signification harmonique.

Exemple d'harmonisation d'un blues en Bb :

Ex 124



Tout le reste est histoire de goût, de style, de contexte, de type d'enchaînements, etc...

2) Familles et déductions de positions ou de renversements

2.1) Dédutions d'accords différents à partir d'une position de départ

Dites vous bien que vouloir mémoriser l'ensemble des positions et accords possibles serait illusoire (on pourrait en répertorier plus de 4000 !). Le meilleur système consiste à déduire des positions et accords différents à partir d'une position de départ.

Exemple :

Ensemble des positions courantes déduites de A7 en accord avec basse séparée (Vème position) :

Cet accord est joué avec, en partant du grave les doigts : 1 2 4 3 et comporte donc 4 voix différentes.

Vous voyez que les 4 premières positions font bouger la voix supérieure qui de 5te de l'accord passe à 5b, 5# (ou 13b) et 13ème.

Puis la 5ème position ajoute une note (la 9ème) à l'accord.

Les positions 6, 7 et 8 font varier la 3ème voix et génèrent 3 nouveaux accords.

Enfin les positions 9 et 10 font varier la voix de basse, générant ainsi 2 accords supplémentaires.

Ex 125



Comme vous le voyez, la 2ème voix de l'accord (Do#, 3ème Maj) n'a pas bougé.

Combien de positions nouvelles pouvez vous trouver en faisant varier cette voix ?

Autre exemple à partir de Mi7, Vème position :

Ex 126



Si vous placez les voix de basse des positions déduites sur la 1ère corde (donc en les transposant de 2 octaves, vous obtiendrez 7 positions supplémentaires.

2.2) Dédutions des renversements et changements de position d'un même accord

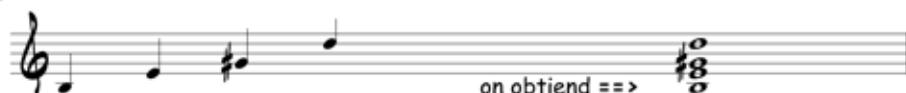
A partir de telle ou telle position d'accord, par déplacement des notes constituant sur le manche, on va pouvoir générer un ensemble de nouvelles positions, ou bien sûr les notes seront permutées.

Voici la méthode qui permet d'effectuer cette recherche.

Ex 127

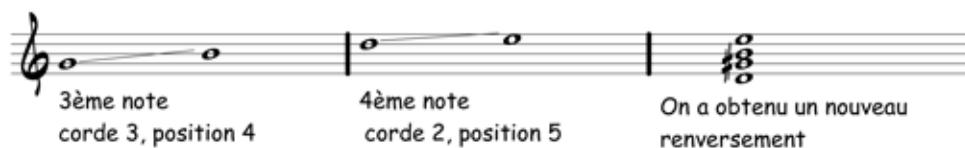
Etape 1 : choisir une position d'accord déjà connue

Exemple : E7 sur les cordes 2,3,4 et 5, frette 1



Etape 2 : on prend la note la plus grave et en montant sur la même corde, on cherche la note la plus proche appartenant à l'accord de départ

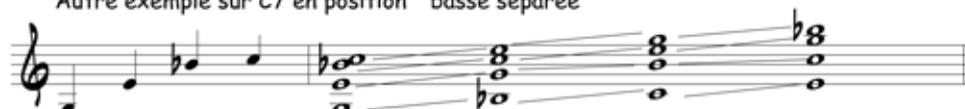
Etape 3 : On procède de la même manière pour les autres voix de l'accord de départ



Si on continue de la même manière en montant sur le manche, on obtiendra 2 renversements supplémentaires



Autre exemple sur C7 en position " basse séparée"



Cette méthode ne peut fonctionner pleinement que si l'on choisit une position de départ ne comportant que des notes différentes.

Je vous donne ici l'ensemble des positions que l'on peut trouver par cette méthode pour l'accord de C7.

Cordes consécutives

Basse séparées

Il y a des équivalences d'accords, même sur positions différentes
Aucune position avec cordes à vide

Autre exemple de déduction de positions X7 à partir de Xdim, accompagné d'un petit rappel...

Construction de l'accord X7(b9)
la plupart du temps situé sur un Vème degré

C C7 C9 C7(b9)

Triade Maj Ajout de la 7ème min Ajout de la 9ème Altération de la 9ème

Suppression de la fondamentale:
C7(b9) devient Edim

Il existe donc 4 fondamentales virtuelles à cet accord,
situées au demi ton inférieur de chacune des notes constituantes.

accord constitué seulement de 3rce mineures :
on peut le transposer seulement 3 fois et il
peut prendre 4 appellations différentes :
Edim ou Gdim ou Bbdim ou Réb dim

Si on met ceci en rapport avec une position de l'accord diminué, on peut donc déduire 4 positions X7 de chacune d'entre elles en abaissant de 1/2 ton chacune des notes de la position de départ

2.3) Familles de positions

Vous commencez à saisir l'importance du problème ! Si on fait une rapide estimation, on arrive facilement à 4000 positions recouvrant l'ensemble des structures et des tonalités.

Heureusement, pour simplifier un peut tout ça, on peut quand même distinguer trois familles de positions :

- Les accords joués sur un groupe de cordes consécutives (3, 4, 5 ou 6 cordes).
- Ceux joués avec une basse séparée (en général présentant un intervalle supérieur à la 5^{te} entre la voix de basse et la 1^{ère} voix intermédiaire)
- Les positions spéciales avec pouce en position violoncelle ou présence de cordes à vides

Chacune de ces familles peut comporter des extensions de main gauche.

Cette classification reste cependant un peu arbitraire dans la mesure où bon nombre de positions peuvent appartenir à 2 familles. Je vous donne ici des exemples de ces familles.

Ex 130

1) Exemples sur 4 ou 5 cordes consécutives avec et sans extensions (simple ou double)

2) Exemples avec basse séparée avec et sans extensions

3) Autres types de positions

Pour terminer ce chapitre et vous donner une idée d'un début d'exploration exhaustive sur un accord, je vous donne quelques positions trouvées sur Am7(b5), classées par famille.

Il y a ici 40 positions différentes (*dont certaines concernent exactement le même accord, au même octave ou à l'octave supérieur*), mais sur des groupes de cordes différents, et il en existe d'autres. Bien évidemment votre goût, vos préférences vont vous guider dans les choix de vos positions et de vos renversements favoris.

Pour illustrer les déductions de positions expliquées plus haut :

Si on transforme le Mib en Mi naturel dans l'ensemble de ces positions, on obtient un ensemble de positions de Am7...

De là, si on transforme le Do en Do#, on arrive à A7...

En revenant à l'accord de départ et en transformant le La en Bb, on transforme l'accord en Cm7... tirez en les conclusions !

Ex 131

1) Positions sur 4 cordes consécutives sans cordes à vide

2) Positions sur 6,4,3,2ème avec saut de la 5ème corde

3) Positions sur 5,4,3,2ème avec saut de la 4ème corde

4) Positions sur 5,4,2,1ère avec saut de la 3ème corde

5) Positions sur 5,4,3,1ère avec saut de la 2ème corde

6) Quelques positions en extensions avec ou sans cordes à vide

7) Positions avec cordes à vide avec ou sans extensions

Donc, positions trouvées par familles...mais imaginons maintenant que vous décidez d'appliquer le principe du "manche réduit" expliqué au premier chapitre. Prenons le manche de la position V à la position IX. En explorant cette zone vous trouverez pour le même accord Am7(b5).

Ex 132



Les recherches d'accords sont donc à envisager sous plusieurs angles, en utilisant diverses méthodes, quitte à retomber sur des positions déjà vues. Mais le champ est si vaste que mieux vaut partir de ces angles multiples.

Encore une fois, il ne s'agit pas de se constituer un catalogue le plus vaste possible de positions différentes à mémoriser : il s'agit d'intégrer des principes de déduction de manière à ce qu'ils deviennent réflexes.

Puis, après, c'est avant tout l'oreille qui est juge, et pour chaque type d'accord, chacun ne garde que quelques centaines de positions préférées sur l'ensemble de celles trouvées !

Autre travail sur les possibilités de position sur une même zone de manche (*dans ce cas entre VII et X*), appliqué cette fois ci à un mouvement $IIm7 \rightarrow V7 \rightarrow I$ sur Sol.

Ex 133



Maintenant une recherche de plusieurs solutions pour CM7 et ses enrichissements entre les positions VII et X sur les cordes 1, 2, 3, 4.

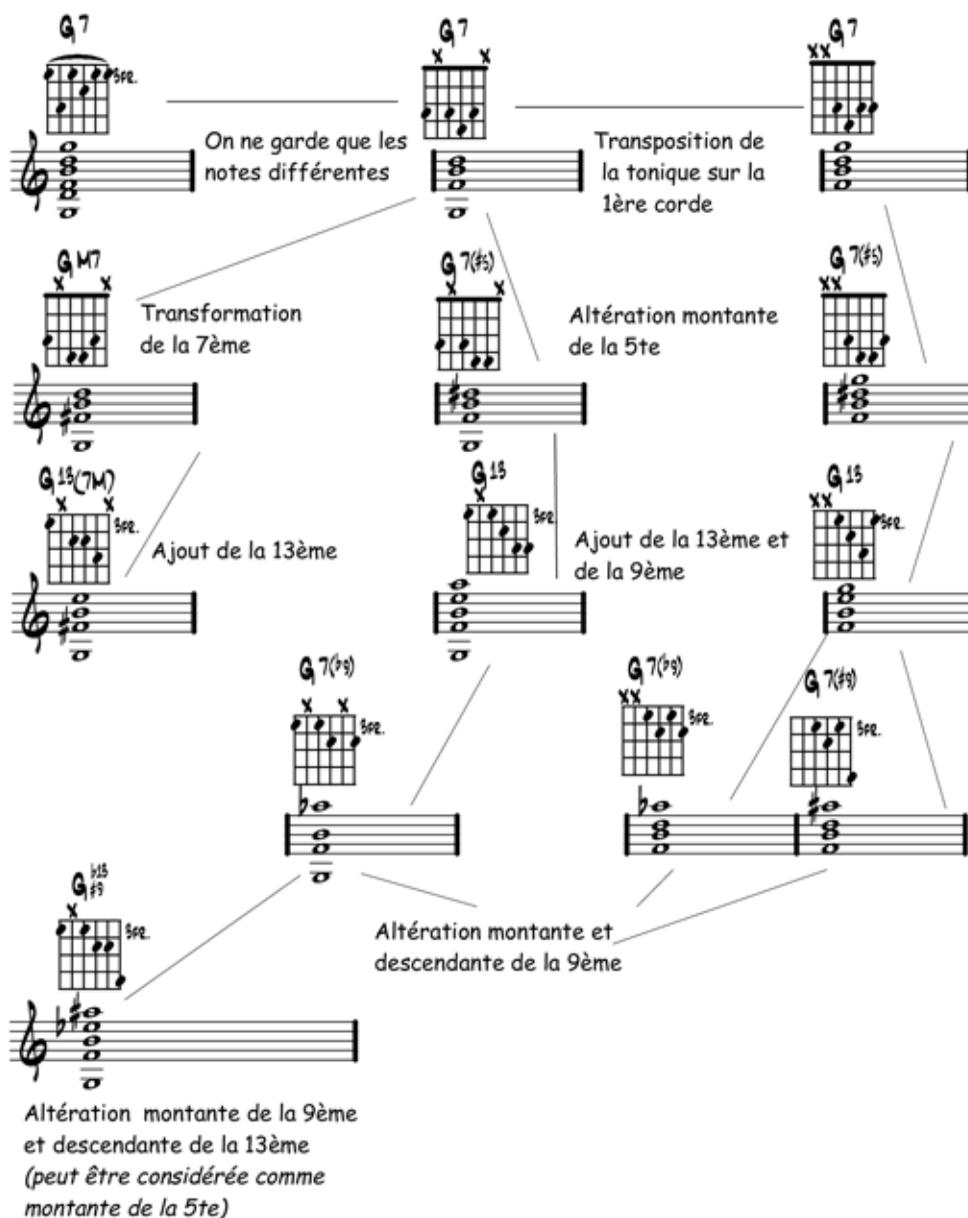
Ex 134



Encore un exemple de début de ce travail de déduction pensé juste en mettant en rapport un déplacement de doigt(s) avec la transformation de structure de l'accord.

Ex 135

A partir d'une position simple de G7



Un dernier exemple de déductions d'accords entre les positions V et VII. Ne sont notés que les positions d'accords courantes de 4 sons différents. Certains d'entre eux peuvent se chiffrer de plusieurs manières différentes.

Ex 136

Am(A004) Am(p5) Am7 C7 Cm7 Bbm(A004) Bbm(p5) Bm(A004) Dbm7 Asus4

A7sus4 Am7 C7 C/B Am7 A7 Bb9 A7(p5) A13 Dbm7

Db7 Bm(p5) Bm11 Bm7 Bb7(p5) Bb7 Dm7 E13 D7(A004) D9(M7)

D7 F13 E7(A004) Dm7 Ebm7 Dm7 Ebm(p5) D7(p5) Dm(p5) Dm13

Em11 A7 A7(p5) A13 Em11 GMA7/9 Am7 A7(p5) A7(p5b7) Ab9

Am9 C7 E7 Gm(A004) E+ Em9 Eb7(p5) Eb9

etc...!!!

Pour rationaliser un peu le système de déduction utilisé dans cet exemple, on peut effectuer le calcul suivant en ne gardant que les groupes de cordes praticables avec un médiator

3 groupes de 4 cordes consécutives possibles :	6 5 4 3	5 4 3 2	4 3 2 1
2 avec saut de 1 corde :	6 4 3 2	5 3 2 1	
1 avec saut de 2 cordes consécutives :	6 3 2 1		
1 avec saut de 2 cordes non consécutives :	6 4 3 1		

A ceci on peut rajouter :

2 groupes de 5 cordes consécutives :	6 5 4 3 2	5 4 3 2 1
1 groupe de 5 cordes avec saut de 1 corde :	6 4 3 2 1	

soit 10 groupes de cordes différents praticables

3 positions sur le manche avec 3 doigts, soit 27 placement de doigts possibles.

Ce qui donne un total de $27 \times 10 = 270$ positions possibles. Bien sûr, certaines positions sonneront mieux que d'autres, ou comporteront des notes répétées à l'octave, ou encore auront un rendu musical insatisfaisant (déséquilibre trop prononcé entre basses et aigus par exemple).

Enfin, n'hésitez pas à procéder de manière totalement empirique dans vos recherches de nouveaux accords ! Par exemple partez d'une position déjà connue et déplacez un doigt au hasard...

Quel est le résultat ? Est ce que ce que vous entendez vous plaît ? Si oui, à rajouter dans votre réservoir ! ...

Sinon à jeter...peut être pour quelque temps, peut être pour toujours, car n'oubliez pas, votre oreille et vos goûts évoluent !!!!

Il sera toujours temps après de trouver un nom et une justification harmonique à ce ou ces nouveaux accords : n'oubliez pas que c'est le son, la texture de l'accord et les possibilités qu'il va vous offrir qui sont importants, non son analyse !

Je vous donne deux exemples d'accords et d'enchaînements trouvés de cette manière.

Ex 137

Pour remplacer le Vème degré de Lab Majeur



Autre exemple pour remplacer un mouvement II → V → I sur Sol Majeur.

Ex 138



3) Équivalences de structure, appellations multiples et substitutions

Le fait que les structures d'accords puissent être étendues et modifiées et que certaines notes puissent être supprimées génère parfois des ambiguïtés dans les appellations et les chiffres.

Par exemple l'accord de Em7(b5) comporte les notes suivantes : Mi, Sol, Sib, Ré

Il peut s'interpréter comme : Em7(b5) ou Gm6 ou C9 (sans la fondamentale Do). On peut donc chiffrer cet accord de trois manières différentes, et ceci dépendra du contexte et du voicing recherché. La seule contrainte reste la recherche de simplicité !

L'accord de Am7(b5) exploré plus haut sur 40 positions peut donc aussi être interprété comme : Cm6 ou F9 sans fondamentale...

Ce phénomène d'équivalence de structure donne aussi lieu à un procédé courant de remplacement d'un accord par un autre, spécialement concernant les accords de type X7. Ce procédé s'appelle une substitution (*voir plus haut fonctions harmoniques*)

Prenons par exemple l'accord de D7 (Ré, Fa#, La, Do). Les enrichissements et modifications possibles de cet accord sont :

la 5b/Lab, la 5#/La#, la 9b/Mib, la 9ème juste/Sib, la 9#/Mi# la 11#/Sol# et la 13ème/Si.

Prenons deux de ces notes : Lab(5b) et Mib(9b). Si on les intègre à l'accord de départ on obtient :

Ré, Fa#, Lab, Do, Mib

Et comme par enharmonie Fa# → Solb, on constate alors que cet accord de D7(b5 9b) contient l'accord de Ab7 (Lab, Do, Mib, Solb).

Ex 139

Enrichissement
 Modification
 b5
 Enharmonie

De plus, les mêmes enrichissements sur Lab nous ferons retomber sur l'accord de D7 enrichi.

On peut donc en déduire que n'importe quel accord de type X7 enrichi ou non peut être remplacé par un accord X'7 enrichi ou non situé à une quarte augmentée (*un triton*). C'est ce qu'on appelle la substitution tri-tonique. Un mouvement $IIm7 \rightarrow V7 \rightarrow I$ se transformera alors en $IIm7 \rightarrow IIb7 \rightarrow I$ (*la transposition de V7 au triton donnant IIb7*). Nous verrons dans le chapitre suivant que le principe de substitution peut être étendu à deux autres divisions symétriques de l'octave, la tierce mineure et la tierce majeure.

Les autres substitutions possible sont plus simples. Elles concernent le remplacement de l'accord majeur du 1er degré par son relatif mineur (6ème degré) ou par son 3ème degré, voire par son 5ème degré avec 7ème Majeure (*qui devient alors la I I# de l'accord de 1er degré*).

Ex 140

Substitutions possible de

C7M ou C6 par Am7 C7M par Em7 C7M par G7M

I VI m (Relatif mineur) I III m I V7 M

En appliquant ces principes de substitutions, on arrive facilement à transformer une séquence harmonique tout en lui conservant sa signification et sa fonctionnalité.

Ex 141

Séquence de départ =====> Séquence transformée

I VI II V I III IIIb II IIb I

(II de V) (IIb de II)

Autre exemple.

Ex 142

En jouant la séquence transformée de ce dernier exemple, vous entendez en fait une suite de triades majeures qui descend de Sol# à Mi pour se résoudre sur un accord en quarts, le tout superposé à un mouvement de basse qui suit la marche harmonique de départ.

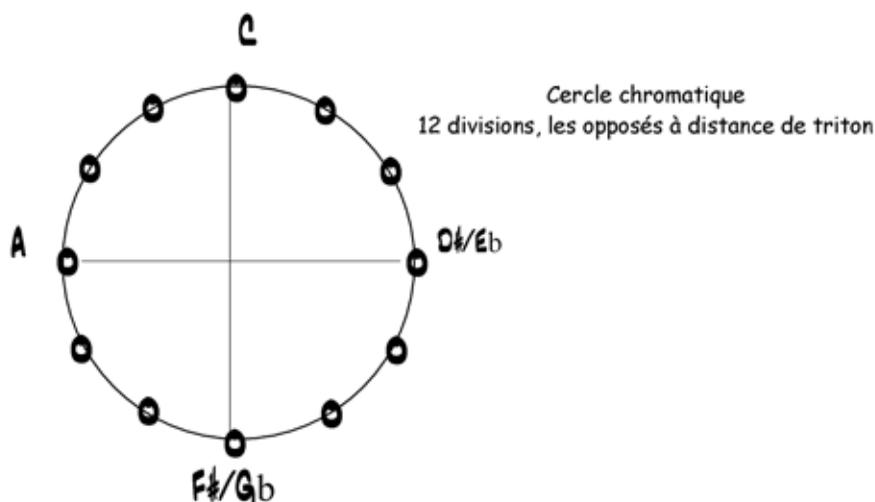
4) Création et utilisation de nouvelles superstructures et substitutions

On appelle superstructure d'accord l'ensemble des notes qui peuvent être ajoutés aux triades de base. De par son importance dans la ponctuation de phrases harmoniques (*voir plus haut fonction des accords*) c'est l'accord de 7ème de dominante (X7) qui est le plus susceptible d'être soumis à transformations et enrichissements.

Il existe bien sûr une infinité d'explications pour l'analyse des superstructures (*théories pour la plupart issues de celle de la résonance naturelle et de l'empilement de tierces majeures et mineures*).

Je vous en livre ici une peut être moins connue mais qui me paraît la plus synthétique, empruntée en partie aux travaux d'un musicologue hongrois spécialiste de l'œuvre de Bela Bartok, Erno Lendvai. Bien que Bartok se soit toujours refusé à formaliser et à analyser son écriture harmonique, il apparaît que celle-ci obéissait à un système assez complexe de correspondances à distances et de symétries dans l'enchaînement des tonalités et dans la construction des accords (*le mot système n'a bien sûr aucune connotation péjorative !!*). Lendvai a synthétisé cette explication en utilisant la notion de cercle chromatique, et il a analysé l'écriture du compositeur par rapport à cette figure :

Ex 143



Si on prend les enrichissements de C7, on trouve toutes les notes appartenant aux triades majeures et mineures portées sur les deux diamètres perpendiculaires du cercle chromatique et situées à distance de tierces mineures les unes des autres.

On peut donc utiliser ces triades pour jouer sur C7 en position de Vème degré ou dans un contexte modal. On peut aussi construire des accords X7 voire Xm7 sur ces triades et les utiliser comme substitutions de C7.

Si on construit des superstructures sur les X7 ainsi obtenus (9#, 9b, 11#, 13), on pourra aussi les utiliser à la place de C7. Ce système est une extension sur La et D#/Eb de la substitution tritonique sur F#. Toutes les notes obtenues appartiennent au mode 1/2 ton-ton et les relations entre les accords sont réciproques

Exemples pouvant être joués à la place de C7 ou pouvant servir de réservoir de notes sur cet accord :



Un exemple de phrase déduite de ce principe.

Ex 144



Cette phrase peut être jouée sur C7 et A7 avec tous leurs enrichissements avec résolutions ici sur Dm7 ou F7M (voire sur F#7 ou Eb7 avec résolution un peu modifiée sur B7M / Bm7 ou Ab7M / Abm7)

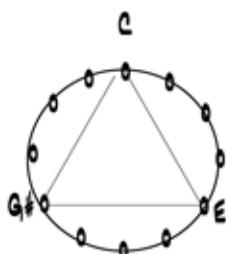
Vous voyez que ces tonalités à distance de tierces mineures entretiennent des rapports privilégiés. De manière générale, dès qu'il y a une division égale ou symétrique de l'octave, on constate ce phénomène.

Si on se rapporte aux modes, le mode 1/2 ton-ton est un bon exemple de symétrie dans l'octave.

Autres exemples de symétries qui peuvent amener d'autres solutions de substitution et de résolution.

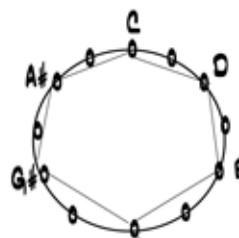
Ex 145

Symétrie en tierces majeures



Grâce à la symétrie dans l'octave, C7 peut être remplacé par une triade augmentée sur Mi ou sur Sol#

Symétrie en secondes majeures



Idem, mais substitutions plus délicates de C7 par triades augmentées sur D, et La# (F# est déjà inclus dans la symétrie en tierce mineures et Sol# et Mi dans celle en tierces majeures)

Application de la symétrie en tierces majeures.

Ex 146

Three chords are shown on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb):

- Dm7(b9):** D3, F4, Ab4, Bb4, D5
- B/G:** B2, D3, F#3, G3
- Cm9(6/4):** C2, Eb3, F3, G3, Ab3, C4

Application de la symétrie en secondes majeures.

Ex 147

A sequence of five chords is shown on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb):

- G7(b9):** G2, Bb2, D3, F#3, G3
- A7(b9):** A2, C#3, E3, G3, A3
- B7(b9):** B2, D3, F#3, G3, B3
- C#7(b9):** C#2, E3, G3, A3, C#3
- Cm11:** C2, Eb3, F3, G3, Ab3, C4

Avez vous remarqué que le cercle chromatique correspond au cadran d'une horloge ?

Pouvez vous trouver des symétries différentes ?

Un morceau très connu de John Coltrane (*Giant Steps*) est construit sur une symétrie en tierces majeures (3 "tonalités" dans le morceau : Si, Mib et Sol)

Encore deux exemples de phrases utilisant ces symétries.

Ex 148

Two lines of musical notation are shown on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb):

Line 1: A7 (chord), A (note), Eb (note), F# (note), C (chord), Dm11 (chord)

Line 2: A (chord), F (note), Db (note), A (chord), Dm9(7b9) (chord)

5) Création des voicings

Il ne s'agit pas seulement de trouver, de mémoriser de nouvelles positions, encore faut-il aussi créer des enchaînements qui sonnent de manière équilibrée. C'est ce qu'on appelle le voicing.

Sous cette appellation se cache en fait un ensemble de règles qui sont les lointaines descendantes de celles du contrepoint et de l'harmonie classique, et qui régissaient la conduite des voix dans une polyphonie : ces règles étaient en fait plutôt des interdictions portant sur les mouvements parallèles, les quintes, quartes et octaves harmoniques consécutives, les dissonances non préparées, etc... Bien évidemment toute règle étant destinée à être contredite, nombre de compositeurs et de musiciens ne se sont pas privés de le faire au fil des siècles !

Alors explication et application à 3 exemples simples !

Ex 149

Il faut considérer les accords voix par voix, c'est à dire regarder les mouvements entre les basses, les voix intermédiaires et les voix supérieures : ces mouvements doivent être le plus possible différents. Dans l'exemple :

la basse du 1er accord ne change pas sur le deuxième et baisse de 1 ton sur le 3ème.

La 1ère voix intermédiaire monte d'un ton et reste constante sur le 3ème accord

La 2ème voix intermédiaire baisse de 1/2 ton sur le 2ème accord et reste constante sur le 3ème

La voix supérieure reste la même sur les 2 premiers accords, puis baisse de 1/2 ton

Tous les mouvements sont différents, donc a priori l'enchaînement est bon et sonnera de manière équilibrée!! mais il y a des exceptions et tout reste un problème de choix...

Autres exemples

Essayons d'analyser et de rendre plus subtils ces voicings simples en suivant la méthode la plus logique possible. Prenez par exemple la troisième ligne de l'exemple précédent. Le mouvement harmonique donné est :

C7M → C#dim → Dm7 → D#dim → Em7

Analyse :

Em7 est la 1ère substitution de C7M (il peut être alors considéré comme C7M/9 sans fondamentale)

C#dim : ses notes sont Do#, Mi, Sol, Bb : il correspond en fait à A7(b9) sans fondamentale, ce qui est confirmé par le fait qu'il se résout sur Dm7 (mouvement V I).

Même relation entre D#dim/B7(b9) sans fondamentale et Mim7.

Imaginez maintenant que vous vouliez ré-inclure les fondamentales dans les 2 accords diminués, en conservant les mouvements de basse et en ne bouleversant pas de fond en comble les positions sur le manche. Vous obtiendrez alors :

Ex 150

Mais ceci supprime la 7ème sur les deux accords 7(b9)!!!!. Si on essaye de la réinclure :

Autre possibilité :

Plus sophistiqué (le F# et le G# sont joués avec extension du 4).

Ex 151

Autres exemples avec des accords plus complexes. Je ne vous donne pas les diagrammes de manche...mais plusieurs doigtés sont possibles pour certains enchaînements.

Ex 152

Ex 153

Avec analyse.
Attention dernière position délicate !

Note : le dernier accord est injouable en position
On joue le Sol basse par un hammer fait avec la main droite
sur le manche, ce dans la résonance de l'accord

Dans vos recherches de voicings, pensez au timbre et à la texture des accords trouvés. Une disposition serrée des voix dans le grave de l'accord aura tendance à déséquilibrer et à "empâter" le timbre de l'accord (*mais pensez aussi que cet effet peut être recherché, par exemple dans le jeu en quintes et octaves du blues ou du rock !*). Par contre une disposition serrée dans l'aigu n'aura aucune influence sur l'équilibre de ce même accord.

Je vous donne ici plusieurs exemples de ré-harmonisation effectués à partir de deux grilles d'accords standards, le troisième exemple ayant été créé à partir d'un thème traditionnel.

Le premier exemple à jouer lentement, presque hors tempo en favorisant toutes les résonances et le legato entre les accords. Puis essayer de le jouer à tempo un peu plus rapide en conservant le legato.

Ex 154

The musical score for Ex 154 consists of six staves of guitar notation. The first staff shows a sequence of chords in G major and D minor. The second staff shows a sequence of chords in D minor and G major. The third staff shows a sequence of chords in G major and D minor. The fourth staff shows a sequence of chords in G major and D minor with a long note. The fifth staff shows a sequence of chords in G major and D minor. The sixth staff shows a sequence of chords in G major and D minor with a long note.

Le deuxième exemple de ré-harmonisation, sur un simple blues en Bb.

Ex 155

Bb7 Bb7/D Bb7sus Bb13 Bb9 Bb9 Eb6/Db Eb11
 Bb7 BbMaj7 Cm7 C#dim Dm7 Bb7sus Bb13 Bb(9)
 Eb13 Ab13 Eb6/Db Dbdim Eb11 A7(#9) A7(#9) A7(b9)
 Dm7 F/G Dm7(sus4) Dm9 Db9 Db7sus Dbd/F Db7
 C7 C9/E C7sus C13 C9 Gdim F9 Aodim
 Bb7 Ab7 G7 Db7 C7 F#7 F7 B7
 Bb7

" étude " assez difficile...soignez les enchaînements d'accords et jouez la dans l'esprit d'une " *walking bass* "

Le troisième exemple part d'un thème traditionnel initialement écrit en 5/8 (ce thème ressort à la voix supérieure des accords). Attention, beaucoup d'accords avec cordes à vide et jeu simultané doigts/médiator.

Ex 156

Tempo rubato

Chords and markings in the score include: *A*, *F*, *C#dim*, *Cm6*, *Bm7(b9)*, *E7(b9)*, *s*, *Am7(A00E)*, *Bbis*, *s*, *Am7(A00E)*, *1ère fois Gm7*, *D/F#*, *E7*, *Am7*, *2ème fois*, *B F/G*, *Bb7M*, *F#m7(b9)*, *F#m7(b9)*, *Gm7*, *Dm(b9)*, *s*, *Bb7M(b9)*, *Dm(b9)*.

Ex 157

Autre travail de réharmonisation sur le début un anonyme très connu, Greensleeves.

The score shows a reharmonization of the beginning of 'Greensleeves' in 3/4 time, featuring a melody in the treble clef and a complex harmonic accompaniment in the bass clef. The piece concludes with "etc..."

Autre exemple de voicing en accords basses séparées pour une résolution sur C7M(#11).

Attention dernière position délicate !

Ex 158

Em7(b9) EbM7(#11) Dm11 C#7(#11) C7M(#11)

Un exemple de création de voicings pour l'exploration d'une tonalité mineure (ici Sol).

Ex 159

Plusieurs exemples de voicing sur mouvements II → V → I dans diverses tonalités.

Ex 160

Exemple 1 : II/V/I sur Fa 7 Maj

Gm7 C13 Dm7 D7(#9) Gm11 C13(b9) F7M(#9) D7(b9) Gm9 C13(b9) F7M

Exemple 2 : II/V/I sur Sol 7 Maj

A^m7/G B/G G7M

Exemple 3 : II/V/I sur Do 7 Maj

Dm11 G7(b9) D^b13(#9) C7M

Exemple 4 : II/V/I sur Mi mineur
(accords avec cordes a vide)

F#m7(b5) Bb B7(b6) Em7A001

Exemple 5 : sur G 7 Maj

D C D/C C/Bb Am11 Ab7 G7M

Enfin, et à l'inverse de ce que nous venons de voir, on peut désirer conserver un parallélisme total dans un enchaînement d'accords : " effet qui " peut être recherché pour créer un contraste dans un voicing sophistiqué.

Ex 161

Exemple de turnaround en Fa avec analyse (par exemple pour une fin de blues).

I	VI	IIIm7	V	I
F15	(V de II) D7(b9)	Gm7	C7(b9)	F6
	substit. tritonique		substit. tritonique	
F15	A♭15	G15	G♭15	F15
I	IIIb	II7	IIb	I
	(IIb de II)		(IIb de I)	

Nous allons maintenant voir que l'utilisation d'enchaînements qui favorisent tel ou tel type d'intervalles pourra amener de nouvelles couleurs à vos harmonisations.

Pour illustrer ce point, je vous donne un extrait d'une magnifique pièce du compositeur Luciano Berio, initialement écrite pour violon alto et jouable à la guitare (*introduction des " Folk Songs "*).

Ex 162

The musical score consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It features a series of chords and intervals, with some notes marked with an accent (s) and a fermata. The second and third staves continue the harmonic progression, showing dense chordal textures and intervallic relationships. The key signature remains one flat throughout.

Vous voyez que ce passage comporte beaucoup d'enchaînements de secondes majeures ou mineures, tout en restant dans une zone modale de Ré mineur.

Autre exemple favorisant les secondes sur un mouvement VI → II → V → I

Ex 163

Musical notation for Ex 163 showing a sequence of four chords: Fm7, Bbm7, Eb(b9), and Abm7. The notes are written on a single staff in 4/4 time, with stems and beams indicating the melodic line.

Maintenant deux exemples de voicing en quartes.

Ex 164

Musical notation for Ex 164 showing two rows of chords. The first row contains Am11, D7(b9), G(9/11), and GMA11/9. The second row contains C13/E, C7(1004)/E, C(1004)/E, C9(b9)/E, C13, C6/9, and Fm7(b9). The notes are written on a single staff in 4/4 time, with stems and beams indicating the voicing.

Exemple de voicing en quintes.

Ex 165

Musical notation for Ex 165 showing three chords: Am11, D7(b9(b9b15)), and G9(omit 5). The notes are written on a single staff in 4/4 time, with stems and beams indicating the voicing.

Enfin, toujours dans cette optique d'exploration exhaustive de tel ou tel domaine, je vous donne un exemple de problème à résoudre :

3 notes à votre disposition : trouver le maximum d'enchaînements d'accords jouables sur l'instrument harmonisant ces 3 notes et les faisant entendre à la voix supérieure...

Quelques solutions :

Ex 166

Attention, suivant les enchaînements et pour respecter la structure des accords, les notes à harmoniser sont parfois orthographiées en utilisant les double-dièzes.

Dadd4 Dadd2 C9(#11) Bm7add2 D#oM D/C Gadd2/B
 F#7#9 F#7(#9)/C F#7(#9) Bm(b9) Em11(b9) A15 DM7
 EbM7(#11) Bb7(#9) EbM7(#9) AbM7(#11) BbM7(#11) Bm7 C9(MA7)
 F#m7(#9) B7 Em7(Aadd2) C#9#15 F#7(b9) G/A D
 D/Bb Gm7(b15) G/Eb DM7 A7(#9) F#7(#9) Bm7
 Cm15 F7(b9) Bb9(MA7) etc...!!!

6) Utilisation de la structure des accords pour improviser

Si vous prenez les notes de tel ou tel accord et que vous les jouez en succession, vous allez en fait arpéger l'accord et ce type d'exploitation de la structure est très utile pour la construction d'une improvisation. Exemple simple sur un mouvement II/V/I.

Ex 167

Gm7 C7(b9) Fm7/9

Un exemple d'utilisation des arpèges sur un enchaînement d'accords. Ceux ci sont donnés sans enrichissements, mais vous verrez que les arpèges utilisés explorent les 9ème.

Ex 170

7) Exploitation des accords

Votre " catalogue " de positions favorites va peu à peu s'étoffer, votre science du voicing va se développer, reste maintenant à savoir comment utiliser ce matériel...

Le point que je voudrai développer ici est ce que j'appelle "le travail à l'intérieur des accords", c'est à dire comment trouver différentes manières d'exploiter tel ou tel type de position, en utilisant les diverses techniques de main droite traitées dans cet ouvrage : arpèges pairs ou impairs, utilisation des cordes à vide, jeu doigts/mé debateur, etc...

Voici un premier exemple de création d'accompagnement à partir d'accords basiques, à jouer à la noire=132, utilisant une technique de main droite se rapprochant du flat picking ... *sonorité " folkly " garantie !*

Ex 171

Vous pouvez bien sûr choisir en alternance des notes différentes à l'intérieur des positions, par exemple le Ré (IIIème position, 2ème corde) à la place du Sol aigu sur la première mesure ou la 1ère corde à vide à la place du Do dans la deuxième mesure. Ceci vous fera aussi travailler les sauts de cordes.

Pour en venir à des accords plus complexes, essayons d'examiner quelques uns des divers modes de jeu que vous allez pouvoir leur appliquer.

Prenons par exemple une position de Am9(7M).

Ex 172

Accord plaqué complet Filtrage de une note Filtrage de 2 notes Balayage ascendant lent

Balayage descendant rapide Décalage rythmique Arpège impair

A ce travail à l'intérieur des accords (et je ne vous ai suggéré que quelques possibilités !), viennent s'ajouter les innombrables variations rythmiques que vous allez pouvoir introduire : anticipation, déplacements rythmiques, jeu hors pulsation, etc...

Ex 173

Sur deux variations à partir d'un rythme simple que vous pouvez travailler soit des positions à 4 sons, soit en choisissant 2 notes par accord :

C_m7 D_b15 F_m7 B_b7 C_m7 E_b15 C_m7 $C7$

Variation rythmique 1

Variation rythmique 2

Il va de soi que les diverses manières de travailler sur les accords dépendent du contexte instrumental et/ou stylistique où vous vous trouvez : par exemple un travail d'arpège avec résonances sur une suite d'accords pourra être tout à fait pertinent dans un jeu en trio guitare / basse / batterie mais s'avérer trop envahissant dans une formation avec vibraphone ou piano.

Autre exemple ou une trop grande variété de aspects rythmiques pourra parasiter un thème lent exposé par exemple par un(e) chanteur(se) ou un instrument à vent...

Tout est alors question de choix, de goût et de positionnement par rapport au contexte !

Le rapport modes → accords

Comme dit plus haut, chaque mode peut être considéré comme un réservoir de notes utilisables sur tel ou tel type d'accord ou sur une suite d'accords définie. En fait, il existe une similitude de structure entre les modes et les accords : similitude d'abord à rechercher par le IIIème degré (*majeur ou mineur*) et le VIIème (*7ème majeure ou mineure*) Voici une première approche de ces rapports modes ↔ accords (*reportez vous au chapitre sur les modes*)

Ex 174

1) Sur accords mineurs, m7, m9, m11 A mineur mélodique ascendant

A Dorien A Eolien (mineur mélodique descendant) A mineur harmonique (sur Am7M)

2) Autres accords mineurs

m7(b5) m7(b9)

Locrien m7 (b5) Mode ton => 1/2 ton m7 (b5) Phrygien (avec tierce Maj devient mode flamenco)

3) Sur accords majeurs, 7M, 11#, 13, 7M(#5)

A Ionien A Lydien A Lydien 5#

4) Sur accords 7, 7 (b5 et 5#), 9 (#/b), 11#, 13 et 13b

Mixolydien Lydien 7b (gamme harmonique naturelle) Mode par tons

Mode 1/2 ton => ton (Mode 2 de Messiaen) Phrygien Majeur

5) Echelle de Blues sur accords mineurs ou 7 (9#) Mode chromatique sur n'importe quel type d'accord

Maintenant comment déduire d'un mode le ou les accords qui correspondront à sa structure ?

Ex 175

Prenons par exemple le mode Dorien sur Sol.
Sa structure est :



Elle génère à partir de la tonique les intervalles suivants :



Le Dorien est donc un mode avec 3m et 7b, ce qui implique qu'il pourra servir de réservoir de notes pour Gm7, accord avec 3m et 7b)

Replaçons les notes de ce mode par tierces



L'accord obtenu est un Gm7(9/11/13)

Maintenant, construisons sur chaque degré du mode un accord de 4 sons construit par tierces.
On obtient :



Ce qui implique que ce mode pourra être joué sur ces accords, et qu'inversement, chacun de ces accords pourra être inclus dans une harmonisation de ce mode.

Les enrichissements de ces accords (9ème, 11ème et 13ème) appartiendront aussi au mode.

Pour les modes issus de l'échelle mineure mélodique ascendante, voici la suite d'accords que vous allez trouver :

Ex 176



Même travail sur Do mineur harmonique mais avec des accords à 5 sons...je vous laisse trouver les chiffrages (plusieurs possibles sur chaque accord !).

Ex 177



Maintenant une proposition de morceau où sont exploités les rapports entre le mode 1/2 ton → ton et la progression harmonique du blues. **La ligne de basse est aussi à déchiffrer !!** Si vous l'analysez, vous constaterez qu'elle reprend en les enrichissant les enchaînements typiques du blues (cf chapitre sur les modes).

Ex 178

THEME

BASSE

$\text{♩} = 180$

Pour la fin

Pensez que le mode 1/2 ton → ton (et bien sûr son inverse ton → 1/2 ton) sont des modes offrant d'immenses possibilités quant à leur utilisation sur des accords X7, Xm7, Xm7(b5), Xdim,... avec enrichissements et qu'il permet également la création d'harmonies polymodales (*majeur/mineur*).

De manière générale, hors du mode par tons assez restrictif, tous les modes symétriques (cf *plus haut*) offrent des possibilités plus grandes que les autres modes.

Exemple de phrase pouvant être joué sur G7. A vous de trouver les doigtés...se joue sur les cordes 2 et 3.

Ex 181



Encore un exemple, mais cette fois modal sur accords de EM7 ou C#m7 ou G#m7(b6).

Ex 182



2) Effets de bourdon

Les cordes à vide peuvent aussi servir, grâce à leur temps de résonance, à créer des effets de bourdon.

Ex 183

Extrait du disque de Zakir Hussain " Making Music "



En jouant cet exemple, vous constaterez que la résonance continue des 1ère et 2ème cordes crée un bourdon en Mi, superposé à la mélodie suivante (qui peut être jouée sur les 4ème/3ème cordes ou juste sur la 3ème).

Ex 184



Autre exemple nettement plus complexe sur une métrique impaire, à jouer très rapidement et legato (*plusieurs séquences de médiator sont possibles !*).

Ex 185

IX

GUITAR

IX

V

IX

L'émission continue du Mi, puis du Sol, puis du Si à vide produit un effet de bourdon qui se déplace suivant les tonalités jouées...

Autre exemple pouvant être joué sur Mi triade ou Mi7M (*mais aussi sur G#m7*)

Ex 186

Si et Mi à vide

Montée de tierces

Expérimentez maintenant en faisant sonner en même temps la 5ème corde à vide...vous obtenez une couleur de La lydien !

Exemple maintenant d'une pièce en Mi Lydien dont le caractère est exclusivement donné par les résonances des cordes 1, 2 et 6 (écrite pour flûte et guitare) : les doigtés ne sont pas indiqués...pensez seulement que le Mi aigu est systématiquement joué à vide, excepté à la fin où le La# est à jouer sur cette corde à la VIème position.

Ex 187

♩ = 120

FLÛTE

ACOUSTIC GUITAR

Improvisation E Lydien

3) Accords enrichis utilisant des cordes à vide

Certaines positions, superposées aux résonances des cordes à vide, permettent d'obtenir des accords très enrichis ou des accords polytonaux qui superposent plusieurs tonalités.

Je vous donne ici quelques exemples de ces accords, sans chiffrage, à vous de les trouver !

Ex 188

Example 188 consists of five staves of musical notation, each containing four chords. The chords are complex, multi-tonal structures that utilize open strings. The notation includes treble clefs, key signatures (one sharp and one flat), and various chord symbols like G, Eb, and C.

Un autre exemple emprunté au fantastique guitariste du défunt groupe Yes, Steve Howe :

Ex 189

Example 189 consists of three guitar chord diagrams and a staff of musical notation. The diagrams are for G, Eb, and C chords, with 'X' and '0' indicating fretted and open strings respectively. The staff shows the chords in a sequence, with the 3rd string open in each chord.

La beauté et l'originalité de cet enchaînement (*simple, mais efficace !!*) vient de la résonance continue de la 3ème corde à vide sur les 3 accords, renforcée parfois par le Sol joué en position sur la 4ème corde.

Encore un exemple en forme de problème et qui applique aussi certains principes de déductions d'accords tels que vus plus haut :

trouver un enchaînement contenant un maximum d'accords sur cordes consécutives (1 2 3 4) où la 2ème corde serait toujours à vide et allant du bas du manche à la XVème position, puis de la XVème au bas du manche.

Je vous propose une solution dont les voicings me semblent intéressants :

Ex 190

The image shows five staves of musical notation for Exercise 190. Each staff contains five chords in treble clef. The chords are: 1. G major (open strings), 2. G major (open strings), 3. G major (open strings), 4. G major (open strings), 5. G major (open strings).

La corde de Si est toujours à vide, renforcée parfois par le Si joué dans diverses positions !! Mais il y a d'autres solutions et d'autres développements...puis après à exploiter en arpèges pairs ou impairs, en accords plaqués, etc... Pourriez vous trouver le même type d'enchaînement sur les cordes 2, 3, 4, 5 ?

Encore un exemple mettant en jeu des cordes à vide : arpège en 9/8 à jouer rapidement avec changement de basse toutes les mesures.

Respectez bien la séquence de médiator !

Ex 191

The image shows a single staff of musical notation for Exercise 191. The staff contains a sequence of chords and bass changes. The chords are: 1. G major (open strings), 2. G major (open strings), 3. G major (open strings), 4. G major (open strings). The bass changes are: 1. Basse en La, 2. Basse en Sol, 3. Basse en F#.

Puis après avoir obtenu ce contrôle, on peut se servir des trémolos pour créer des effets plus qu'intéressants, sur cordes à vide et en position, se rapprochant des trémolos de cordes frottées (*violon, violoncelle, etc...*).

Ex 195

Sur 1ère et 2ème

The musical notation is written on a single staff in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The exercise consists of a continuous tremolo of eighth notes. The notes are: G4 (open 1st string), A4 (open 2nd string), Bb4 (1st fret, 2nd string), C5 (2nd fret, 2nd string), Bb4 (1st fret, 2nd string), A4 (open 2nd string), G4 (open 1st string), F4 (open 1st string), E4 (open 1st string), D4 (open 1st string), C4 (open 1st string), Bb3 (1st fret, 1st string), A3 (open 1st string), G3 (open 1st string), F3 (open 1st string), and E3 (open 1st string). A dynamic marking of *pp* is placed above the first note. A horizontal line above the staff spans the entire duration of the tremolo. The piece concludes with a final chord consisting of G4, A4, and Bb4.

En essayant d'obtenir une parfaite continuité lors des changements de cordes

Travail de la main gauche

1) Gammes/modes en extensions

On entend par extension le fait de sortir un ou deux doigts de la main gauche de la position de base 1, 2, 3, 4 sur 4 cases adjacentes.

Trois extensions simples sont possibles : entre 1 et 2, entre 2 et 3 et entre 3 et 4.

La plus délicate à pratiquer est celle entre 2 et 3. Elle doit être particulièrement travaillée car fondamentale par exemple pour certains doigtés de modes.

Ex 196

6ème 5ème 4ème

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

Ext Ext Ext

Un exercice, imaginé par Pierre Cullaz, est particulièrement utile pour le travail combiné des extensions.

Ex 197

4ème corde, Xème position IXème position

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

Ext Ext Ext Ext ExtExt Ext Ext

VIIIème position ==> etc...

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

Ext Ext ExtExt

En débutant à la Xème position, ces extensions sont relativement faciles, mais bien sûr en descendant de demi-ton en demi-ton, ça se complique ! la règle du jeu étant bien sûr de laisser le doigt 1 en position quelque soit l'extension pratiquée...

Exercice à pratiquer de manière prudente et en évitant toute fatigue excessive de la main gauche !

Appliquons maintenant ce type de doigté à un travail en barrés.

Ex 198

4 1 3 1 4 1 3 1 etc....

X IX XIII VII

etc par 1/2 tons descendants

Autre exemple appliqué à un travail sur les modes. Regardez bien la séquence de doigts de la main gauche, et n'oubliez pas, le doigt I doit toujours rester en position quand les autres doigts sont en extension !

Ex 199

Sur modes issus de l'échelle diatonique majeure
(doigtés débutant sur la Vème position)
avec extension entre 1 et 2

6 5 4 6 5 4

2 4 1 2 1 2 4 1 1 4 2 1 2 1 4 2 2 4 1 2 4 4 1 2 4 2 1 4 2

6 5 4 3 5 4 3

4 1 2 4 1 2 4 1 1 4 2 1 4 2 1 4 1 2 4 1 2 2 1 4 2 1 4 2 1

5 4 3 2 etc....

2 4 1 2 4 1 2 1 1 2 1 4 2 1 4 2 4 1 2 4 1 2 1 2 2 1 2 1 4 2 1 4

1 2 4 1 2 1 2 4 4 2 1 2 1 4 2 1 2 4 1 2 1 2 4 1 1 4 2 1 4 2

Sur mode 1/2ton => ton
(extension entre 2 et 3)

6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 etc....

4 3 2 1 etc....

2) Accords en extensions

Accords souvent sous employés, ils peuvent pourtant amener des couleurs nouvelles.

Dès que vous commencerez à chercher des accords renfermant des intervalles serrés (2nd) ou des superpositions de tierces, vous aurez à utiliser ces extensions.

L'exemple suivant vous donne quelques uns de ces accords...il en existe bien sûr une infinité d'autres, certains utilisant même une extension entre chaque doigt.

Ex 200

Ex 200 shows a sequence of chords on a single staff: C7, C6, Gm7, Gm6, G(4009), Bm11, Am(4009), E7(b9), and Dm11. Each chord is represented by a vertical stack of notes on a five-line staff.

Encore un exemple utilisant des extensions, difficile car sur 2 de ces accords, il a y une extension 2→3, la plus délicate.

Ex 201

Ex 201 shows a sequence of chords on a single staff: C7(b9), A/Bb, G/Ab, G7(b9), and C6/9. Each chord is represented by a vertical stack of notes on a five-line staff.

Un dernier exemple avec aussi des extensions difficiles.

Ex 202

Ex 202 shows three chords on a single staff: Bb, Bb(b9), and Ebm9(b9). Below the staff are three guitar diagrams. The first diagram is for Bb, the second for Bb(b9), and the third for Ebm9(b9). Each diagram shows a 6-string guitar with 'X' marks on strings 1, 2, and 3, and 'SFE.' below it.

Vous pouvez aussi sur le 3ème accord barrer les cordes 1, 2 et 3 avec le 1

3) Pouce en position violoncelle

Positions très rarement employées et en les expérimentant, on comprend pourquoi ! Mais les difficultés de ce type de positions ne doivent pas vous empêcher de les aborder, voire d'en faire une de vos " spécialités ".

Essayez de jouer cet exemple.

Ex 203

Pouce

La principale difficulté étant bien sûr de maintenir la pression sur le manche sans le pouce, sans crispier l'avant bras et sans rapprocher le manche du thorax.

Autre exemple...

Ex 204

4) Travail du legato

J'aborderai tout d'abord le legato entre deux notes, dont le travail conditionnera celui pouvant être fait entre plusieurs notes.

Deux sortes de legato : ascendant et descendant. Pour les exécuter, deux techniques différentes.

Ascendant (*hammer*, noté *h*) : la première note est attaquée par la main droite, la deuxième jouée en frappant le doigt sur la touche.

Descendant (*pulling of*, noté *po*) : la première note aussi attaquée, la deuxième est jouée en retirant rapidement le doigt après avoir exercé une forte pression sur la note que l'on quitte.

Ex 205

Sur la 3ème corde

MG : 1 3 1 3 3 1 3 1

Continuation de ce travail avec une combinaison hammer/pulling of sur 4 notes.

Ex 210



Les notes attaquées sont jouées en aller
jouer ensuite la même chose en utilisant seulement h et po

A pratiquer sur toutes les cordes !!

Autre exemple de legato, cette fois ci à l'intérieur d'un arpège. **Ça se complique !** mesure à 5/8 très rapide, cordes à vide, accentuations et séquence de médiator à respecter...exemple extrait d'un morceau traditionnel de la Mer Noire, joué normalement au kemençe, le violon populaire de cette région.

Ex 211



Autre exemple basé sur le même principe.

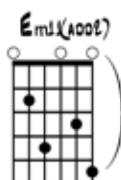
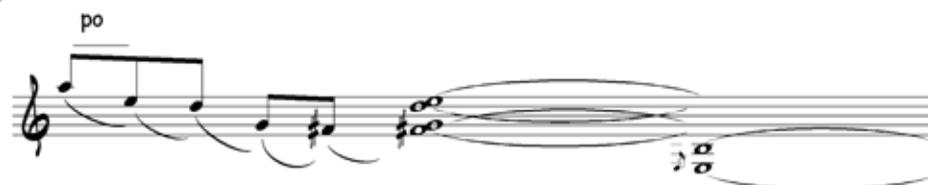
Avec les cordes étouffées, il sonne comme une séquence de senza africaine.

Ex 212



Dernier exemple utilisant un pull off pour lancer un accord en résonance.

Ex 213



Recherche de manières d'accorder et de modes de jeu différents et effets spécifiques de la guitare

Là on rentre dans le domaine de certains guitaristes qui sont aussi des bricoleurs de génie (*ceci étant dit avec une immense admiration !*).

Bricoleurs donc, qui à un moment donné, ne se sont plus satisfaits du son ou de l'accord habituel de la guitare et qui ont essayé de les transformer, de les triturer avec les moyens du bord, sans passer par un traitement électro-acoustique ou électronique du son.

Parmi eux : Hans Reichel, Philippe Deschepper, Derek Bailey, René Lussier, Raymond Boni,...

Il faut noter que certains compositeurs classiques sont aussi à l'origine de ce travail d'extension des possibilités de la guitare (*Maurice Ohana, Brian Ferneyhough, Léo Brouwer...*).

Tous ces effets sont à expérimenter et je vous en donne quelques exemples sur le CD joint à cet ouvrage.

1) Désaccordages et open tunings

Essayez de jouer l'exemple suivant avec la guitare accordée normalement : si on veut rendre au plus près sa couleur créée par les résonances en Sol, on s'apercevra très vite que certaines positions posent problème.

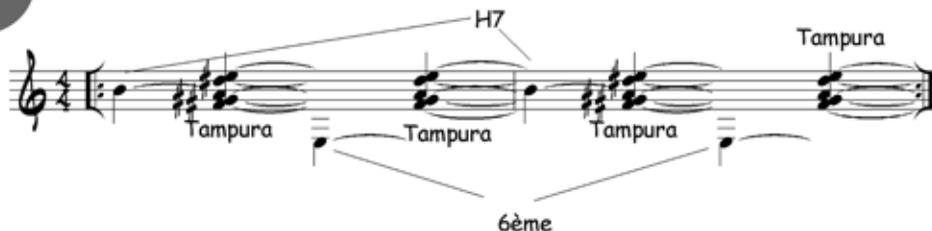
Par contre essayez d'accorder votre guitare de la manière suivante (6ème en Ré, 5ème en Sol), et vous verrez que tout devient plus simple.

Ex 214

The image shows three staves of musical notation for Example 214. The first staff contains four measures of music, each starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff contains two measures of music, also starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The third staff contains four measures of music, starting with a treble clef and a 3/4 time signature, and ends with the text "etc...". The notation includes chords and melodic lines, with some notes marked with a 'p' (piano) dynamic.

Exemple de tamping obtenu en tapant les cordes avec la tranche de la main droite, plus ou moins loin du cordier.

Ex 219



Exemple de rythme joué avec les cordes 6 et 5 croisées à hauteur de la Vème position.

Ex 220

Tirer la 6ème corde au dessus de la 5ème et bloquer avec le doigt 1



Le son obtenu ressemble à celui d'un tambour avec timbre, situé entre un son à hauteur définie et un bruit.

Enfin, le pizz Bartok est obtenu en tirant violemment une corde (*en général la 4ème, la 5ème ou la 6ème*) et en la laissant claquer sur la touche (*se rapproche du "slap"...*).

3) Harmoniques

Il y a deux sortes d'harmoniques possibles :

I) Les harmoniques dites "naturelles" (*parce qu'elles correspondent aux nœuds de la vibration naturelle des cordes*), pratiquées en général sur les positions XII (octave de la corde à vide), IX (3^{ème} majeure + 2 octaves de la corde à vide), VII (5^{ème} juste + 1 octave de la corde à vide) V (corde à vide + 2 octaves) et III (5^{ème} juste + 2 octaves). Elles s'obtiennent en effleurant la corde avec un doigt de la main gauche au dessus du frette de la position désirée.

On peut obtenir des effets de résonances très intéressants en combinant plusieurs harmoniques avec le jeu en position et/ou les cordes à vide.

Ex 221

Résonances sur Em9

Cordes 6 5 2 4 3

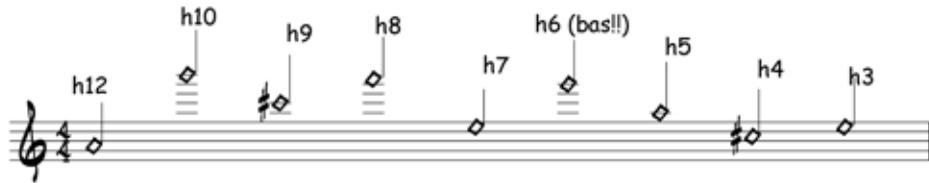
Cordes 5 6 3 4 2 3 1

Résonances chromatiques

Mais en cherchant un peu et en faisant excessivement attention au placement des doigts de la main gauche (*bon état des cordes indispensable !*), on s'aperçoit que ces harmoniques naturelles peuvent être jouées sur presque toute la longueur de corde.

Ex 222

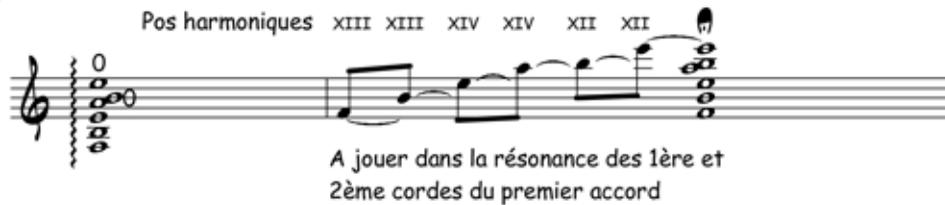
Sur la 5ème corde



2) Les harmoniques dites "artificielles", jouables sur n'importe quelle position, mais avec une technique particulière, plus délicate à appliquer que celle des harmoniques naturelles.

Voici un exemple d'utilisation.

Ex 223

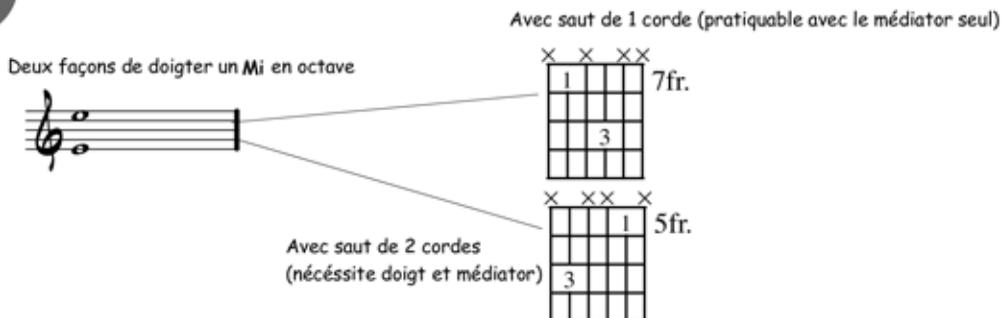


4) Le jeu en octaves

Cas particulier du jeu en double notes, le jeu en octave offre de nombreuses possibilités d'enrichissement des phrases mélodiques. Je vous conseille de travailler certains thèmes ou phrases avec cette technique : ceci vous permettra de travailler les démanchés et de parfaire votre connaissance du manche.

Deux doigtés possibles, pour les notes en octaves, accompagnés de deux exemples de phrases.

Ex 224



Deux exemples de phrases



5) Remplacement du médiator par d'autres objets et objets dans les cordes

Pour ces effets, le champ des possibilités est plus que vaste !! archets divers, frottés avec bottle neck, brosses diverses, peigne, morceaux de carton à la place du médiator et tout ce qui vous tombe sous la main glissé entre les cordes.

Les objets qui me semblent les plus intéressants à glisser dans les cordes, avec à chaque fois un rendu sonore différent.

- plaque de carton plus ou moins dur ou de plastique souple
- morceau de corde de guitare entrelacé entre les cordes
- barre de métal léger

Dans le même ordre d'idée, un effet intéressant peut être obtenu en frottant ou mieux en frappant très rapidement la tranche de votre médiator sur les cordes, de la 1ère à la 6ème puis inversement, ce, à partir de positions d'accords comportant 2 ou 3 cordes à vide.

Ex 225



Pour le premier accord, l'effet obtenu s'apparentera à un déphasage harmonique sur Solsus 4 ou Sol Maj. Pour le deuxième, le déphasage produira par les résonances des 6ème, 4ème et 2ème cordes des intervalles de 1/2 tons.

Pensez enfin que le fait de jouer avec la pointe ou avec la tranche du médiator va générer un changement de son : pratiqué avec un médiator épais, le jeu sur la tranche peut rappeler le jeu au pouce magnifiquement mis en œuvre par Wes Montgomery ou plus récemment par Kevin Eubanks.

6) Micro-intervalles

En fait, la plupart des guitaristes utilisent cet effet : toutes les torsions de notes génèrent ces micro-intervalles. Exemple le plus connu : l'ambiguïté entre la tierce majeure et la tierce mineure souvent utilisée dans un jeu bluesy (cf les exemples du paragraphe consacré à l'échelle de blues). Mais on peut aussi travailler plus finement cet aspect de jeu et obtenir tous les intervalles possibles, jusqu'à pouvoir simuler parfois les intervalles détempérés présents dans certaines musiques extra-occidentales et normalement joués sur des instruments du type ud ou sazes.

Ex 226

Sur les cordes 3, 4 et 5

tiré + 1/3 de ton
on obtient le Mi bas caractéristique
du mode appelé Kurdi en Turquie

7) Autres effets et modes de jeu

Juste une liste des plus marquants :

- Coupure et basculements aléatoires de micros
- " Collage " répété plus ou moins rapidement des cordes sur le micro
- Promenade aléatoire de la main gauche (*sans intervention de la main droite !*) sur le manche (*effet possible aussi sur guitare acoustique*)
- Tirage (*léger !!*) de la tête vers l'arrière de la guitare sur une résonance d'accord

Bien que nous ayons vu un certains nombres d'effets possibles, il n'en reste pas moins qu'une infinité de ceux-ci reste encore à créer. Il n'en reste pas moins aussi, qu'il ne s'agit pas de constituer un catalogue d'objets sonores, mais d'arriver à articuler un discours musical exclusivement basé sur ces effets ou en incluant une part plus ou moins importante de ceux ci dans votre propos.

Autres pistes pour improviser

Il y a eu une infinité d'ouvrages déjà écrits sur le sujet, que ce soit sur les techniques ou la philosophie de l'improvisation : je vous donne dans la bibliographie certains de ceux qui me semblent les plus importants.

Je voudrais juste vous donner ici quelques pistes à explorer, sachant quelles peuvent concerner tous les styles d'improvisation pratiqués dans les musiques dites " actuelles " mais qu'elles peuvent s'inclure aussi dans des contextes de musique contemporaine.

Mais avant d'examiner quelques uns des paramètres qui régissent l'improvisation, une citation résumée qui souligne à mon sens tous ses enjeux :

" on peut mettre des années à écrire un morceau de 15 secondes, mais on a 15 secondes pour créer une improvisation de 15 secondes " (Steve Lacy)

Tout est dit (*et ça peut se dire en 15 secondes !!!*)...rien à ajouter !!

Sachez déjà que le principal problème qui est à gérer dans le jeu improvisé est celui de la profusion des éléments que vous avez à votre disposition. Le seul moyen que vous aurez pour gérer cette multiplication des éléments est l'introduction de contraintes dans vos choix de départ (*mais songez déjà que la recherche d'une absence totale de contraintes, pour peu qu'elle soit poussée à ses extrêmes conséquences est en soit même une contrainte...*).

Contraintes donc, soit amenées par le contexte stylistique (*dans le cas de ce que D.Bailey appelle " l'improvisation idiomatique "*), soit décidées par vous en amont ou en cours de performance, ce quelque soit le contexte.

Un exemple de contrainte stylistique serait par exemple le fait de ne pas utiliser certains types d'accords complexes dans un blues basique, ou encore de ne pas jouer avec des effets bruitistes dans un contexte be-bop. Ceci étant certains improvisateurs se font un plaisir de casser et de transgresser ces codes, et c'est ce qui fait que l'improvisation est en perpétuelle évolution !

Un exemple de contrainte pouvant être décidée par vous serait de ne jouer que sur une note, en mettant l'accent sur le timbre, les accentuations, etc...ou encore de décider d'un jeu exclusivement basé sur l'exploration d'un registre inhabituel de la guitare (*harmoniques, registre sur-aigu, etc...*), ou encore dans un contexte harmonique de décider de ne travailler qu'avec des accords de deux sons.

Dans le cas d'une improvisation en solo, un exemple de contrainte pourrait porter sur la forme ou la durée :

- Ne jouer sur une période donnée que des pièces courtes (15"...1',....), improviser par " mouvements " distincts (*rapide, lent, senza tempo,...*)

Concernant la " **mise en forme** " de vos improvisations, que ce soit seul ou à plusieurs, pensez aussi que vous pouvez écrire de courts scénarios décrivant des suites d'actions ou de modes de jeu (*applicables à n'importe quel matériau musical*) ou des exemples de relations entre les participants :

- Les possibilités sont infinies et vous pouvez vous constituer ce matériel de départ à partir de la notation musicale traditionnelle mais aussi à partir de textes, de dessins, de graphiques, un mélange de tout ça...

Dans le tableau qui suit vous aller trouver quelques unes des techniques de variation applicables à un matériau musical, que ce soit pour la composition ou pour l'improvisation.

Certaines de ces techniques sont cependant difficiles à mettre en œuvre dans le " temps réel " du jeu improvisé, et leur utilisation dépend aussi souvent du contexte instrumental (*jeu seul ou à plusieurs*).

Ce tableau est inspiré des travaux du compositeur et musicologue Larry J. Solomon et du logiciel Lexikon-Sonate créé par le compositeur Karlheinz Essl

Techniques de variation	Contenu	Possibilité d'utilisation dans l'improvisation
Aspects mélodiques et rythmiques		
Augmentation	Allongement des valeurs rythmiques	oui
Articulation	Legato, staccato, accentuations, etc...	oui
Diminution	Raccourcissement des valeurs rythmiques	oui
Elision	Suppression progressive ou brusque de une ou plusieurs notes	oui
Ostinato	Répétition sans variation mélodique d'un même ligne	oui
Fragmentation	Division d'une phrase ou d'un thème en motifs ou introduction de silences plus moins longs	oui
Série	Utilisation de séries mélodiques de 12 sons ou défactives jouées sans répétitions de leurs éléments.	Très difficile
Interpolation	Inclusion de notes à l'intérieur d'une phrase, d'un motif ou d'un thème	plus ou moins difficile
Contraction d'intervalles	Diminution des intervalles	plus ou moins difficile
Expansion d'intervalles	Augmentation des intervalles	plus ou moins difficile
Inversion	Renversement des intervalles	plus ou moins difficile
Intégrale	Exploration systématique des possibilités d'un intervalle unique	oui
Octaviation, transposition	Transposition à l'octave ou à un autre intervalle	oui
Permutations	Changement dans l'ordre des notes (inclus la rotation)	difficile
Rétrogradation	Inversion de l'ordre des notes	Très difficile voire impossible
Minimalisme	Répétition longue d'un matériau mélodique réduit avec ou sans variation rythmique	oui
Changement de métrique	Changement du type de mesures	oui
Suspension	Arrêt sur une note d'une phrase, d'un motif ou d'un thème	oui
Polarisation	Travail rythmique ou sur le timbre sur une note extraite d'une phrase, d'un motif ou d'un thème	oui
Nucleus	Travail rythmique ou sur le timbre sur un groupe de notes extrait d'une phrase, d'un motif ou d'un thème	oui
Accélération/décélération	Changement brutal ou progressif de tempo	oui
Cadenza	Disparition de la pulsation	oui
Micro-intervalles	Utilisation d'intervalles inférieurs au demi-ton tempéré	oui

Harmonie et accompagnement		
Groupe-pédale	Répétition rythmique d'une même harmonie ou d'une séquence harmonique	oui
Substitution	Remplacement d'un ou de plusieurs accords par d'autres accords ayant une relation avec la superstructure des accords originaux	oui
Minimalisme	Répétition longue d'un matériau harmonique réduit avec ou sans variation rythmique	oui
Clusters	Utilisation « d'accords » constitués de toutes les notes chromatiques ou diatoniques situées entre deux extrêmes	oui
Uni-intervalle	Utilisation d'accords constitués par empilement d'un même intervalle. Exemple : accords en quartes	oui
Filtrage	Suppression de certaines notes d'un accord	oui
Inversion	Renversement des intervalles d'un accord. Exemple : Do maj → Ab maj	oui
Expansion/contraction	Expansion ou contraction des intervalles d'un accord	difficile
Parallélisme	Progression harmonique construite par transpositions successives sans modifications d'un même accord	oui
Pédale	Accord ou suite d'accords superposés à une note tenue soit appartenant à l'harmonie en cours, soit étrangère. La pédale peut être située à la basse ou sur une autre voix	oui
Polytonalité	Utilisation d'accords superposant deux tonalités. Exemple E et Eb	oui
Polymodalité	Utilisation d'accords superposant deux modalités à partir d'une même tonique. Exemple E Majeur et E mineur	oui
Description	Exploration des différents modes d'émission d'un accord : arpèges, résonances,...	oui
Drop	Permutations des notes d'un accord (inclus les renversements et les changements de position)	oui
MeloChords	Harmonisation note à note d'une mélodie	oui

Aspects dynamiques		
Climax	Changement progressif de <i>pppp</i> à <i>ffff</i>	oui
Extinction	Changement progressif de <i>ffff</i> à <i>pppp</i>	oui
Alea	Changements aléatoires des dynamiques	oui
Séquences	Construction de séquences régulières d'accents	oui
Modes de Jeu		
Registres	Exploration systématique d'une partie de la tessiture	oui
Bruitisme	Recherche et utilisation des possibilités bruitistes de l'instrument avec ou sans objets	oui
Idiomes	Exploration des effets ou de registres de jeu spécifiques de l'instrument : harmoniques, raclés de cordes, open tunings, etc...	oui
Pointillisme	Jeu en valeurs très brèves sur un ensemble de notes, d'accords ou d'impulsions bruitistes	oui
Monotonie	Absence totale de variation sur un , plusieurs ou sur l'ensemble des éléments musicaux	oui
Chaos	Variation rapide maximale et continue sur l'ensemble des éléments musicaux et sur les modes de jeu	oui
Catastrophe	Changement brutal dans l'ensemble des éléments musicaux et des modes de jeu	oui
Silence	Tout arrêter pour un temps plus ou moins long	oui
Textures		
Homophonie	Utilisation exclusive d'accords plaqués	oui
Polyphonie	Superposition de plusieurs lignes mélodiques entretenant en général des rapports de structure : le canon est l'exemple le plus simple de texture polyphonique	oui
Monodie	Jeu en notes simples, sans aspect vertical	oui
Antiphonie	Questions / réponses entre plusieurs propositions mélodiques ou harmoniques déduites ou non les unes des autres	oui
Hétérophonie	Superposition à une ligne mélodique de une ou plusieurs de ses variations diversement rythmées ou ornementées	oui

En examinant ce tableau, vous voyez qu'il synthétise et développe l'ensemble des points qui ont été abordés dans les chapitres consacrés aux modes, aux accords et au rythme.

Plusieurs manière de l'aborder : par exemple, partir d'une suite de notes de votre choix, explorer au maximum l'un de domaines proposés. Ou encore à partir d'une cellule rythmique, construction à plusieurs de variations (*canons, filtrage progressif, accélération, superposition de tempi, etc...*).

Encore une fois, seule votre imagination pourra poser des limites aux explorations que vous pourrez faire !!

Enfin quand vous improvisez seul ou avec d'autres musiciens, et pour peu que vous vous soyez enregistré, essayez après coup d'analyser votre performance à la lumière de ces techniques de variations.

Vous verrez que souvent, nous n'en utilisons qu'une infime partie !

Nous venons de parler du matériau musical et de ses possibilités de variations, reste à voir comment les mettre en jeu, seul ou en groupe...

Là on rentre dans un domaine qui relève plus de la psychologie, voire de la sociologie que de la technique musicale alors juste quelques propositions à pratiquer, à méditer...ou à oublier !

Travaillez l'intention votre jeu

Une même impulsion physique ou émotionnelle peut prendre une infinité de traductions instrumentales

Ecoutez les musiciens avec qui vous jouez ! Ne faites pas seulement que de les entendre...

Ne vous laissez pas piéger par les images, surtout celles que vous avez de vous même

La virtuosité peut prendre bien d'autres chemins que de jouer vite et fort

Les silences sont parfois plus importants que les notes

Ce que vous jouez ici et maintenant est le reflet de ce que vous êtes ici et maintenant

Le rôle de chaque instrument n'est jamais fixé à l'avance

L'erreur peut devenir une trouvaille...ne craignez pas d'en commettre... craignez surtout l'ennui !

La technique n'est pas forcément indispensable à l'expression... mais elle pourra l'améliorer

Parfois il vous faudra oublier tout ce que vous savez, parfois il faudra vous rappeler de tout ce que vous savez

Personne sauf vous ne sait ce que vous allez jouer dans la seconde qui vient

Une idée peut demander à être développée...mais tout est question de choix

Ne soyez jamais là où on vous attend

Et maintenant à vous de compléter ce début de liste !

Paroles de Guitaristes

S'agissant d'un ouvrage ouvert sur un grand nombre de styles différents, il m'a semblé intéressant d'y inclure les réponses de certains guitaristes à un ensemble de questions concernant aussi bien la technique guitaristique que leur conception générale de l'instrument.

Il va de soi que ceux qui répondent ici font partie, dans des styles différents, de la " crème " des explorateurs de 6 cordes ! Mais ils ont tous deux points communs : le bonheur de jouer et la volonté incessante de repousser les limites de l'instrument et de parcourir de nouveaux chemins.

Voici les 10 questions que je leur ai posé :

1) - Que pensez vous de l'évolution de la technique de guitare depuis les années 30 ?

2) - A votre avis quels sont, tous styles confondus, les 10 guitaristes les plus importants de ces 50 dernières années ?

3) - A votre avis quels sont, tous styles confondus, les 10 musiciens ou compositeurs les plus importants depuis le début du XXème siècle ?

4) - Quelle importance accordez vous au travail purement technique ?

5) - Comment, en une phrase, définiriez vous l'improvisation ?

6) - Est ce que pour vous la notion de style ou d'école est importante ?

7) - Est ce que vous vous servez systématiquement de votre instrument pour composer ?

8) - Entre guitare acoustique et guitare électrique, avez vous une préférence ?

9) - Quelle importance accordez vous aux effets ?

10) - Jouez vous d'un autre instrument ? si oui lequel ?

Serge Lazarévitch

- 1 L'évolution est très importante et est sans doute liée à la combinaison de plusieurs facteurs :
 - la guitare a joué un rôle très important dans des musiques très diverses : classique, contemporain, blues/folk/rock/jazz, flamenco...
 - Plusieurs types d'instruments : acoustique (nylon, acier), électrique (+effets), guitare synthé, 6 cordes, 12 cordes....
 - Plusieurs techniques : doigts, médiator, Tapping...C'est probablement le seul instrument qui réunit autant d'éléments.

- 2 Dans le désordre :
J.Bream, J.Hendrix, P.Metheny, J.Mc Laughlin, J.Hall, P.de Lucia, B.Frisell, D.Reinhardt, A.Holdsworth, V.Halen

- 3 Dans le désordre :
A.Schoenberg, M.Ravel, I.Stravinsky, C.Parker, J Coltrane, M.Davis, Ligeti, D.Ellington, O.Coleman (*également Lennon/Mc Cartney, S Wonder...*)

- 4 J'ai une période d'intense travail technique " digital " " mais je suis maintenant plus attiré par un travail sur le son et la plupart de mes musiciens favoris sont plutôt " lents " et minimalistes dans leur expression.

- 5 Maintenant et en mouvement permanent (*comme dans la vie !*).

- 6 Non, j'ai toujours eu des goûts très éclectiques.

- 7 Non, je me méfie des "guitarismes".

- 8 Non bien que j'utilise d'avantage la guitare électrique sur scène et que ma technique est plus adaptée à celle-ci.

- 9 J'en utilise volontiers : distortion, reverb, delay, loop ... et je préfère avoir des effets indépendants plutôt qu'un multi-effets.

- 10 Très basiquement Piano-Basse-batterie

Philippe Deschepper

- 1 Merci aux Gitans, aux Bluesmen, aux Folksingers de tous les pays d'avoir adopté ce fabuleux instrument, de l'avoir quasiment ré-inventé en adoptant un nombre incroyable de techniques différentes. C'est dans les cultures populaires qu'il retrouve ses racines africaines, et aux USA qu'il s'émancipe grâce aux innovations de luthiers géniaux (*suprématie de la corde en acier, nouveaux modèles : arch-top, dreadnought, à résonateur*) Il devient instrument soliste dans le jazz et l'instrument emblématique du Rock.
- 2 Dans le désordre : Jimi Hendrix, Jim Hall, Paco de Lucia, Derek Bailey, Bill Frisell, Jeff Beck, Django Reinhardt, Andres Segovia, John Mc. Laughlin, BB King.
- 3 Satie, Ravel, Stravinsky, Ligeti, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, Duke Ellington, Ornette Coleman, Django Reinhardt.
- 4 L'important pour moi est de jouer ce que j'entends. J'entretiens donc quotidiennement la mécanique digitale. Pour le reste, j'avoue jouer souvent au dessus de mes moyens...
- 5 Ce n'est ni plus ni moins que de la composition instantanée.
- 6 En tant que musicien je fais des choix esthétiques ce qui m'a amené le plus souvent à transgresser les règles et à chercher des chemins de traverse. Ceci dit ma culture est plutôt celle du jazz.
- 7 Non
- 8 Certaines histoires se racontent mieux dans l'intimité avec la guitare acoustique et une technique orthodoxe. La guitare électrique me permet de travailler la matière sonore et d'oublier l'instrument, surtout avec l'aide d' "effets" que j'utilise comme autant d'instruments électroniques.
- 9 Je suis depuis longtemps adepte des delay et j'improvise avec des "loops". Je déteste les multi-effets programmables.
- 10 Non..

David Chevalier

- 1 Evolution énorme, mais que dire de la batterie et de la contrebasse, pour ne citer qu'eux... Evidemment, l'évolution de l'instrument en lui même, puis l'apparition de l'électronique ont probablement amplifié (*si j'ose dire*) le phénomène.
- 2 Important, c'est quoi au juste ? Qui a ouvert une voie nouvelle ? Si c'est ça, probablement Django, Wes, Jimmy Hendrix, John Mac Laughlin, Van Halen, Pat Metheny, Bill Frisell, et pourquoi pas Marc Ducret ? Évidemment j'en oublie...
- 3 Même remarque que pour la question précédente. Debussy, Stravinsky, Shoenberg, Duke Ellington, Miles Davis, Armstrong, Messiaen, Bartok... 10 c'est trop ou c'est trop peu !
- 4 C'est un lieu commun : la technique n'est qu'un moyen, à mettre au service de la musique. Elle ne doit jamais prendre le dessus. Il en faut, certes, pour ne pas être entravé, mais j'ai toujours préféré parler de musique plutôt que de technique. Je n'ai jamais été un forcené des gammes, mais j'ai commencé par la guitare classique, pendant de nombreuses années, ce qui m'a donné un bagage assez complet. Le temps passant, cette technique s'est peu à peu modifiée, pour s'adapter à mes besoins.
- 5 Le " mystère de l'instant ".
- 6 Je dirais non, car le fait d'appartenir à une chapelle ou une autre ne m'intéresse pas ; en revanche, j'accorde la plus grande importance au fait qu'on ait - ou pas - un style personnel. J'apprécie toujours plus un musicien affirmant un discours qui lui est propre, qu'un brillant instrumentiste sous influence...
- 7 Non, mais c'est une aide non négligeable pour trouver le matériau thématique. Il faut néanmoins faire attention, et ne pas se limiter à ce qui tombe sous les doigts sous peine de tout faire sonner comme " une grosse guitare "...
- 8 Finalement, non, car chaque guitare m'apporte quelque chose de différent. La guitare classique est mon premier instrument, c'est probablement avec elle que j'ai un rapport le plus direct et j'aime sa douceur, sa rondeur et sa délicatesse. L'électrique est un formidable réservoir à sons, qu'ils soient produits de manière électronique ou avec des accessoires comme le bottle neck, par exemple. De plus, le niveau sonore ("*j'ai baissé mon volume*") disponible est indispensable pour certaines formes de musique. Je joue aussi de la 12 cordes, pour le timbre si particulier, et les possibilités harmoniques, open tuning compris. Mais ce sont alors mes ongles qui trinquent...
- 9 Ayant toujours accordé la plus haute importance à la diversité timbrale, j'aime chercher des combinaisons intéressantes entre modes de jeu, et bidouillages électroniques ; mais encore une fois, ce doit être au service de la musique, et ne doit jamais sonner comme un gadget. En d'autres termes, il faut faire ça avec goût (*ça vous étonne ?*)
- 10 Je joue depuis quelques années du banjo. Mais ce qui m'intéresse, c'est de jouer des choses qu'on a absolument pas l'habitude d'entendre sur cet instrument, plutôt habitué au New Orleans, Bluegrass, voire funk... Des phrases atonales, des accompagnements contrapuntiques, sonnent très bien avec ce timbre si particulier.

Louis Winsberg

- 1 Je pense qu'elle s'est surtout diversifiée, et s'est ensuite affinée en étroite relation avec le style de la musique qu'elle a servi. Depuis les années 30, de nombreux styles musicaux sont nés, créant des techniques de guitare spécifiques et très liées au progrès technologique.
- 2 Jimi Hendrix, Paco de Lucia, Django Reinhardt, Wes Montgomery, Pat Metheny, John Scofield, John McLaughlin, Georges Benson, Allan Holdsworth, Brian May
- 3 Ravel, Debussy, Stravinsky, Lennon / McCartney, Joe Zawinul, John Coltrane, Miles Davis, Keith Jarrett, Jaco Pastorius, Paco de Lucia
- 4 Beaucoup d'importance si la musique que vous jouez en nécessite réellement, sinon le travail technique peut être une forme de concentration, surtout quotidiennement, comme un rituel.
- 5 Idéalement, être dans l'instant présent absolu.
- 6 Oui, il ne peut pas y avoir que des grands maîtres et le vide autour ; le mouvement autour enrichi et prolonge leur découvertes, et font naître d'autres maîtres.
- 7 Non
- 8 Clairement l'acoustique.
- 9 J'aime les effets, ça fait appel au goût, à la couleur du son, ça peut être très créatif, comme très anecdotique d'ailleurs.
- 10 Oui, un peu de piano, de contrebasse et de Koto...

Annexes

Lexique

Accord : superposition de 3 sons au minimum, pouvant aller jusqu'à n sons.

Anacrouse : notes ou groupe de notes situées au début d'un thème, d'une phrase ou d'un motif, la plupart du temps en levée rythmique.

Analyse : étude de la structure d'un morceau. Il existe de nos jours beaucoup d'écoles d'analyse musicale, soit s'appuyant sur des concepts empruntés aux sciences sociales ou aux sciences exactes (*linguistique, théorie de l'information, théorie des nombres ou topologie par exemple*) ou perfectionnement de méthodes plus anciennes (*théorie de Shencker, analyse riemannienne,...*)

Anatole : mouvement harmonique $I \rightarrow VI \rightarrow II \rightarrow V7$ pouvant porter plusieurs types d'accords et pouvant s'analyser comme $I \rightarrow V$ de $II \rightarrow II \rightarrow V7$. Cette formule harmonique permet également le retour à la tonique dans les formes cycliques de type blues (*turnaround*).

Armure de clé : groupe d'altérations situé juste après la clé et caractéristique de telle ou telle tonalité (*ou de son relatif mineur*).

Basse séparée : dans une position d'accord, note située à la basse, séparée du reste de l'accord d'un intervalle supérieur à la quinte. Cette note peut être n'importe quelle note constituante de l'accord ou des ses enrichissements, ou être une basse étrangère.

Bourdon : appelé parfois drone : note tenue, seule ou renforcée par sa quinte, sa tierce ou son octave servant comme centre tonal pour l'improvisation telle que pratiquée dans beaucoup de musiques traditionnelles occidentales ou extra-occidentales.

Cellule rythmique : unité composée minimum de la construction rythmique d'une pièce.

Cercle chromatique : figure géométrique représentant la succession des demi-tons chromatiques. On peut aussi construire des cercles sur la succession des quintes ou des quartes. Le point commun de ces trois figures est le rapport constant entre les tonalités opposés (*triton, intervalle divisant l'octave en deux parties égales*).

Changement de position : toutes les permutations des notes d'un accord n'appartenant pas au groupe des renversements.

Chaos : théorie physico-mathématique apparue dans les années 70 décrivant l'évolution des systèmes non-linéaires, par exemple le climat, l'évolution des cours des matières premières ou la propagation des épidémies. Beaucoup de compositeurs se sont inspirés de cette théorie pour certaines de leurs pièces (*Brian Ferneyhough, Karlheinz Stockhausen, Karlheinz Essl, Iannis Xénakis,...*).

Cluster : traduction anglaise de " grappe " : groupe de notes non analysable en tant que superposition harmonique et constitué de l'ensemble des notes situé entre deux extrêmes. On distingue les clusters chromatiques (*ensemble des 12 tons chromatiques*) et les clusters diatoniques (*ensemble des notes diatoniques*).

Contrainte : notion apparaissant aussi bien en littérature (*Georges Perec dans " la Disparition "*) qu'en informatique et qui détermine les limitations pouvant être intégrées à la réalisation d'un processus. Une fois la ou les contraintes introduites, on est censé explorer toutes les solutions possibles qui satisferont l'ensemble des contraintes.

Un exemple de groupe de contraintes musicales est l'ensemble des règles du contrepoint classique.

Contrepoint : ensemble des règles plus ou moins contraignantes suivant l'époque qui régissent la conduite des voix dans l'écriture polyphonique.

Courbe mélodique : profil spatial d'une phrase ou d'un motif mélodique. Cette notion de courbe peut également être appliquée aux autres paramètres musicaux : courbe dynamique, courbe rythmique, etc...

Cycle rythmique : cycle régulier ou irrégulier constitué par un ensemble de mesures ou de valeurs rythmiques se répétant à l'identique tout au long d'un morceau.

Échelle : suite de 3 à 12 notes non hiérarchisées . L'introduction d'une hiérarchie entre les degrés de l'échelle (*degrés forts, degrés faibles*) transforme l'échelle en mode.

Factorielle : produit des n premiers éléments d'une suite de nombre. Se note n !

Ex : $5! = 1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$

Famille de positions : groupe de positions d'accords qui présente des caractéristiques de doigtés communes.

Exemple : accords en extensions, accords avec basse séparée, etc...

Fonction harmonique : fonction remplie par un accord ou d'un groupe d'accord à l'intérieur d'une pièce.

Par exemple la fonction de dominante qui concerne traditionnellement l'accord de Vème degré avec 7ème mineure.

Harmonie : tout ce qui a trait à l'aspect vertical d'une pièce et aux enchaînements d'accords : notion souvent artificiellement opposée à l'aspect horizontal de la mélodie.

Hiérarchie tonale ou modale : relations entre les degrés pouvant être définies dans un enchaînement harmonique ou dans un mode : elle distingue les degrés forts (I et V dans l'harmonie tonale, et IIV ou IIV dans la structure des modes), les degrés faibles et dans certains cas des degrés neutres.

La terminologie traditionnellement employée est la suivante :

- 1er degré : tonique
- 2ème degré : sus-tonique
- 3ème degré : médiate
- 4ème degré : sous-dominante
- 5ème degré : dominante
- 6ème degré : sus-dominante
- 7ème degré : sensible

Intervalle : espace perçu entre deux hauteurs pouvant être défini une fraction numérique ou par un rapport de fréquences. Les intervalles utilisés dans 95% de la musique occidentale sont dits tempérés, car résultant de la division de l'octave en 12 demi-tons égaux (*tempérament égal qui coupe l'intervalle du ton diatonique égal à 9 commas en deux intervalles égaux de 4.5 commas*).

Mode : échelle mélodique hiérarchisée présentant des degrés forts et des degrés faibles. Cette notion a été à la base de la musique grecque ancienne et reste fondamentale dans les principales cultures musicales extra-occidentales (*système des makam/maqam du monde arabe et de l'aire turcophone, système des ragas de l'Inde, etc...*).

Permutations : nombre d'arrangements possibles des éléments d'un ensemble, sans que l'un des éléments soit répété. Un cas particulier de permutation est la rotation, dans laquelle un ou plusieurs éléments de l'ensemble progresse par étape de 1 ou n rang vers la gauche. Cette opération est à la base de la génération des modes.

Polyphonie : terme descriptif de texture qui désigne la superposition de plusieurs lignes mélodiques qui évoluent soit suivant les règles du contrepoint, soit suivant des règles plus libres, ou créées en fonction de chaque pièce.

Parallèlement à la polyphonie, et toujours pour qualifier des textures, on distingue l'hétérophonie (*superposition de plusieurs versions ornementées d'un même mélodie*), la monodie (*ligne mélodique simple sans aspect vertical*) et l'homophonie (*harmonisation strictement verticale d'une mélodie*).

Pulsation : ossature rythmique d'un morceau qui peut être en complète contradiction avec les cellules qui lui sont superposés ou avec l'écriture mesurée.

Renversement : permutation effectuée dans les notes d'un accord. Dans l'acception classique, il y a autant de renversements que de notes constituantes de l'accord, mais l'état fondamental (*qui peut être considéré comme le 1er renversement*) n'est pas inclus dans la suite des renversements.

L'autre signification du terme est l'inversion du sens des intervalles d'un motif, d'une phrase ou d'un thème : cette opération fait partie des procédés d'écriture contrapuntique et des 4 opérations de base de l'écriture sérielle.

Sérialisme : système d'écriture musicale s'appuyant sur la notion de série (*cf plus bas*).

Historiquement, on distingue le sérialisme dodécaphonique (2ème Ecole de Vienne : Schoenberg, Berg, Webern), s'appuyant sur des séries de 12 sons et qui applique des lois de transformations aux seules hauteurs et le sérialisme intégral (*en particulier Boulez, Stockhausen et Nono*) qui s'applique à l'ensemble des paramètres musicaux (*hauteurs, durées, dynamiques en particulier*), et qui peut partir de séries déficientes (< 12 sons).

Série : à l'origine, suite de 12 sons (*série dodécaphonique*) à laquelle on peut appliquer les transformations issues du contrepoint classique (*rétrogradation, renversement des intervalles, rétrogradation du renversement*).

Cette notion a été théorisée et mise en pratique par Arnold Schoenberg et par deux de ses disciples Alban Berg et Anton Webern au début du XXème siècle (*le sérialisme dodécaphonique*). Elle a été ensuite étendue dans les années 50 aux autres paramètres musicaux (*séries rythmique ou séries dynamiques par exemple chez Olivier Messiaen ou Pierre Boulez*).

On peut distinguer plusieurs types de série : séries défectives (*moins de 12 sons*), séries d'intervalles (*séries comprenant tous les intervalles possibles dans l'octave*), séries infinies (*construites par génération à partir d'un intervalle unique,...*).

Série de Fibonacci : suite de nombre construite sur la formule $f_n = f_{(n-2)} + f_{(n-1)}$ où n est le rang de l'élément dans la suite.

Exemple de série de Fibonacci : 1 1 2 3 5 8 13 21 34,...

Cette suite a donné lieu à de nombreuses spéculations mathématiques (*sur le nombre d'or en particulier qui est déduit de cette suite*) et a été utilisée par plusieurs compositeurs (*Bela Bartok ou Pierre Boulez par exemple*).

Substitution : dans une ré-harmonisation écrite ou improvisée, remplacement d'un accord par un autre accord, généralement lié à lui par des relations harmoniques fortes (*exemple substitution tritonique*). Le jeu des substitutions amène à la création de dominantes secondaires qui peuvent se résoudre sur des accords considérés comme des 1^{er} degrés temporaires.

Superstructure : ensemble des notes pouvant enrichir les triades de base. Dans l'acception courante, la superstructure débute sur la 7^{ème}.

Structure profonde : notion fondamentale de la méthode analytique de Shencker qui sert à déterminer les mouvements harmonico-mélodiques servant d'ossature à une pièce donnée. On l'oppose généralement à la structure de surface.

Système d'axes : système analytique à base géométrique mis au point par Erno Lendvai pour ses analyses de l'œuvre de Bela Bartok.

Total chromatique : ensemble des 12 demi-tons contenus dans l'octave

Transposition limitée : caractéristique de certaines échelles amenée par leur structure symétrique.

Par exemple l'échelle construite sur la suite 1/2 ton 1 ton répétée 4 fois. Les possibilités harmoniques et mélodiques de ces échelles (*surtout amenées par la limitation des transpositions possibles*) ont particulièrement été étudiées et employées par le compositeur Olivier Messiaen.

Voicing : terme anglais désignant l'arrangement et la progression des voix à l'intérieur d'un enchaînement d'accords.

Index des noms cités

Abercombie (John)	Lendvai (Erno)
Bach (Jean Sebastien)	Lussier (René)
Bailey (Derek)	Messiaen (Olivier)
Barthélémy (Claude)	Metheny (Pat)
Bartok (Bela)	McLaughlin (John)
Berg (Alban)	Montgomery (Wes)
Berio (Luciano)	Nono (Luigi)
Boni (Raymond)	Ohana (Maurice)
Boulez (Pierre)	Ravel (Maurice)
Braxton (Antony)	Rameau (Jean Philippe)
Coltrane (John)	Reich (Steve)
Corryel (Larry)	Reischel (Hans)
Cullaz (Pierre)	Riley (Terry)
Debussy (Claude)	Schoenberg (Arnold)
Deschepper (Philippe)	Solomon (Larry J.)
Einstein (Albert)	Sriabine (Alexandre)
Essl (Karlheinz)	Stockhausen (Karlheinz)
Ferneyhough (Brian)	Stravinsky (Igor)
Frisel (Bill)	Wagner (Richard)
La Monte Young	Webern (Anton)
Hendrix (Jimi)	Zappa (Frank)

Index des pièces ou extraits de pièces citées

- " Meeting of the Spirits " John Mc.Laughlin
- " Greensleaves " Anonyme
- " Chanson Bulgare " Alain Blesing / Yves Rousseau *
- " Making Music " Zakir Hussain
- " Giant Steps " John Coltrane
- " Ragamemnon " François Verly
- " On B " Alain Blesing *
- " Trabizon " Senem Diyici / Philippe Botta *
- " Song " Alain Blesing
- " Run " Alain Blesing
- " Monkerie " Alain Blesing
- " No Blues " Alain Blesing
- " Perpetum Mobile " Alain Blesing
- " Elif " Alain Blesing *
- " Nar Hanim " Senem Diyici
- " Dere Geliyor " Traditionnel
- " Vashkar " Carla Bley
- " Wind of Gypsies " Alain Blesing **
- " Yaz Yagmuru " Senem Diyici *

* avec l'aimable autorisation des Editions CRC et de Buda Musique

** avec l'aimable autorisation des Editions Quoides Neuf

Discographie

Le choix est bien évidemment subjectif et vu le nombre de disques qu'il y aurait à citer, je préfère ne vous donner que ceux qui me semblent indispensables et dont certains sont mes disques de chevet... classés non par style, mais tout simplement par ordre alphabétique.

Tous ces disques donnent la première place à la guitare, ce dans bon nombre de styles différents.

John Abercombie :	Works	ECM
Derek Bailey :	Solo Guitar	Incus
Claude Barthélémy :	Monsieur Claude	2 Z
Larry Coryell :	Infinite Spaces	Polydor
Jo Diorio (avec Robben Ford)	Minor Elegance	MGI Records
Marc Ducret :	l'Ombra di Verdi	Screwgun Records
	Détail	Winters
Philippe Deschepper :	Attention Escalier	Emouvance
Robert Fripp :	Starless and the Bible Black	EG Records
Bill Frisel :	Live	Grame
Jim Hall :	Live at the RegattaBar	Telarc
Enver Izmailov :	The Minaret	Rostok Records
Jimi Hendrix :	Electric LadyLand	CBS
René Lussier :	Déboutonné	Dames
John Mc.Laughlin :	Extrapolation	Polydor
	Birds of Fire	CBS
Pat Martino :	Well be together again	Muse
Pat Metheny :	Rejoicing	ECM
Wes Montgomery :	Full House	Riverside
Paco de Lucia :	Solo quiero camillar	Philips
Jimmy Page :	Led Zeppelin (I à IV)	Polydor
Steve Reich :	Electric Counterpoint	New Albion Records
<i>(inclus dans le disque Acoustic Counterpoint par D.Tanenbaum)</i>		
Stephen Schmitt :	L'œuvre pour guitare de Maurice Ohana	Astrée
John Scofield :	Who's Who	Arista

Discographie complémentaire

Musique pour cordes, percussions et celesta (Bela Bartok)	CBS
Sonate pour deux pianos et percussions (Bela Bartok)	CBS
Giant Steps (John Coltrane) :	Atlantic
La Mer (Claude Debussy) :	Deutsch Gramophon
Le Sacre du Printemps (Igor Stravinsky)	CBS
Folk Songs (Luciano Berio) :	BMG Classics
In a Silent Way (Miles Davis) :	CBS
Les Orient du luth 1, 2 et 3 (Marc Loopuyt) :	Buda Musique
Quatuor pour la Fin des Temps (Olivier Messiaen) :	ADDA
Pavane pour une Infante défunte (Maurice Ravel) :	Deutsch Gramophon
The Yellow Shark (Frank Zappa et Ensemble Modern) :	Zappa Records
Libertée Surveillée (Daniel Humair) :	Sketch
Making Music (Zakir Hussain) :	ECM
Turbulences (Michel Portal) :	Label Bleu

Bibliographie

Thesaurus of scales and melodic patterns (N.Slonimsky) :	Charles Scribner's Sons
Elementary training for musicians (P.Hindemith) :	Editions Schott
Le Livre du Jazz en France (collectif) :	Editions Outre Mesure
La Partition Intérieure (J.Sirion) :	Editions Outre Mesure
L'improvisation musicale (D.Levailant) :	Jean Claude Lattès
L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique (D.Bailey) :	Editions Outre Mesure
L'homme musicien (G.Reibel) :	Edisud
Traité d'Harmonie (A.Schoenberg) :	Jean Claude Lattès
Technique de mon langage musical/2 volumes (O.Messiaen) :	Editions Leduc
Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie /7 volumes (O.Messiaen) :	Editions Leduc
A chromatic approach to jazz melody and harmony (D.Liebman) :	Advance Music
Penser la musique aujourd'hui (P.Boulez) :	Denoel Gonthier
Bartok, sa vie et son œuvre (ouvrage collectif) :	Bosey and Hawkes
Fondements d'une sémiologie de la musique (J.Jacques Nattiez) :	10/18
Conversation avec Stockhausen (J.Cott) :	Jean Claude Lattès
Musique des Mondes (M.Kelkel) :	Vrin
Anti-Traité d'Harmonie (E.Andréani) :	10/18
New musical resources (H. Cowell)	Cambridge Press University
Free Jazz Black Power (Ph.Carles et J.Louis Comolli) :	Folio
Yi King (traduction R.Wilhelm / E.Perrot) :	Médicis
La Théorie du Chaos (J.Gleick) :	Champs Flammarion
Le Quark et le Jaguar (M.Geil Man) :	Champs Flammarion
Les Objets Fractals (B.Mandelbrot) :	Champs Flammarion

Remerciements

A tous ceux qui m'ont aidé en quelque manière à finaliser ce projet, mais en particulier à :

Derek Blesing pour ses conseils sur une manière plus claire de présenter certaines idées

Bruno Lacombe pour avoir lu et relu...

David Chevalier, Philippe Deschepper, Serge Lazarévitch et Louis Winsberg pour avoir accepté de répondre à mes questions

Jacques Helmus pour m'avoir permis de concrétiser ce projet

tous ceux, célèbres ou inconnus qui ont contribué à faire de la guitare ce qu'elle est aujourd'hui...

Senem et Carla pour tout le reste...