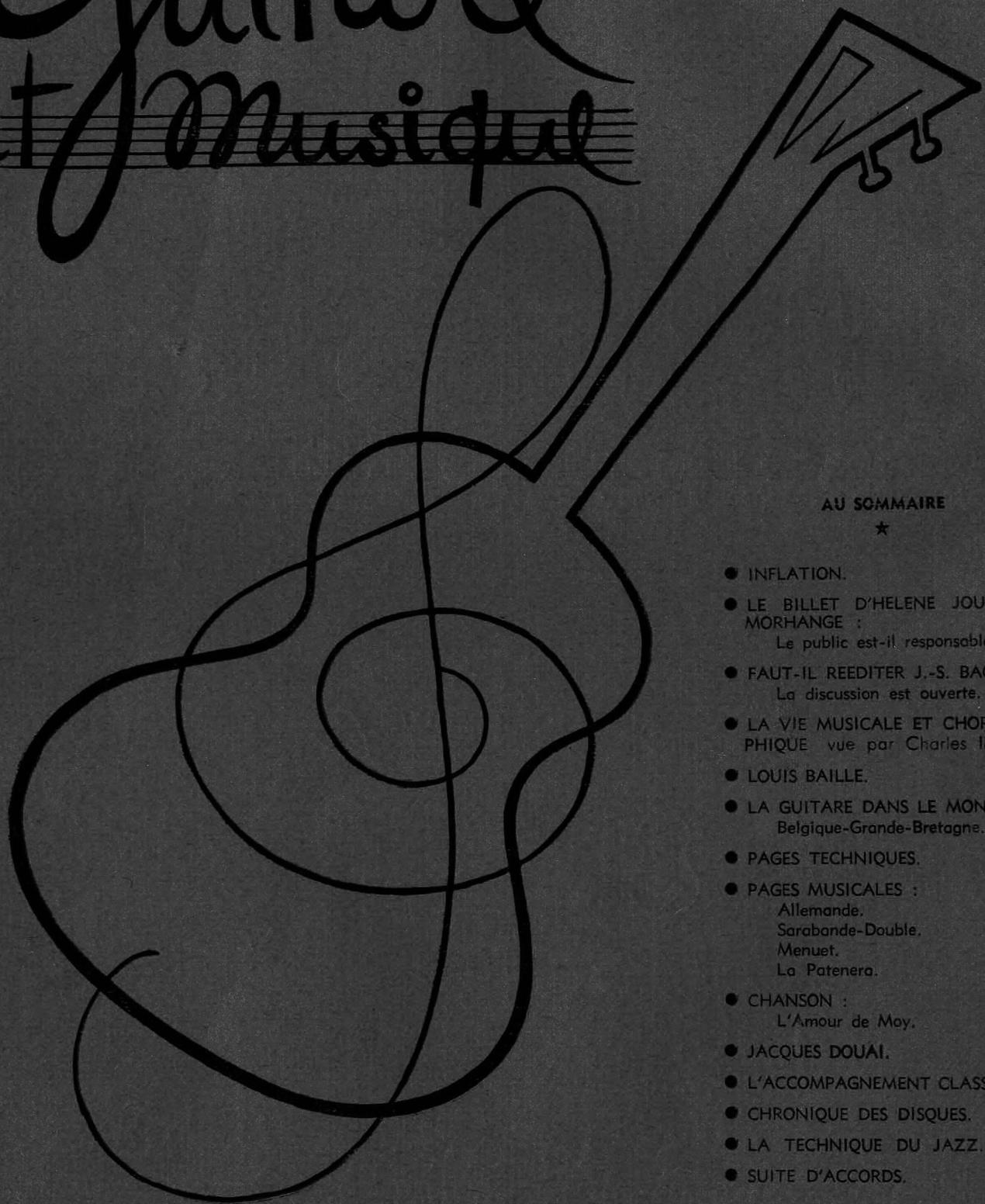


# Guitare et Musique



## AU SOMMAIRE

★

- INFLATION.
- LE BILLET D'HELENE JOURDAN-MORHANGE ;  
Le public est-il responsable ?
- FAUT-IL REEDITER J.-S. BACH ?  
La discussion est ouverte.
- LA VIE MUSICALE ET CHOREGRAPHIQUE vue par Charles IMBERT.
- LOUIS BAILLE.
- LA GUITARE DANS LE MONDE.  
Belgique-Grande-Bretagne.
- PAGES TECHNIQUES.
- PAGES MUSICALES :  
Allemande.  
Sarabande-Double.  
Menuet.  
La Patenera.
- CHANSON :  
L'Amour de Moy.
- JACQUES DOUAI.
- L'ACCOMPAGNEMENT CLASSIQUE.
- CHRONIQUE DES DISQUES.
- LA TECHNIQUE DU JAZZ.
- SUITE D'ACCORDS.

Contribuez au développement  
de notre revue ! Diffusez-la !

Abonnez-vous  
à "Guitare  
et Musique"



Pour permettre une diffusion rationnelle  
achetez, de préférence, la revue chez le  
même dépositaire

## "MUSIC-HALL"

LE SEUL MAGAZINE DE LA CHANSON  
ET DES VARIÉTÉS

9, av. Hoche, PARIS (8<sup>e</sup>) - Tél. : Wagram 88-40

Paraît en couleurs le 5 de chaque mois

Le numéro : 100 francs

ABONNEMENTS :

France et Union Française

— 1 an : 1.000 francs —

## JAZZ HOT

14, rue Chaptal Paris (9<sup>e</sup>)

La Revue internationale du Jazz

Directeur : Charles DELAUNAY

France et Union Française

1 an : 1.100 fr. - 6 mois : 650 fr.

DE  
LA CORDE FILÉE EST A BASE

NYLON ET D'OR MI-FIN



# CORBANI

CORDE POUR GUITARE  
STRING FOR GUITAR  
CUERDA PARA GUITARRA

## PARIS

LA CORDE BOYAU EST EN NYLON ÉTUDIÉ

SPÉCIALEMENT POUR LA GUITARE

## Guitare et Musique

Directeur : GILBERT IMBAR

Rédaction - administration

42, rue Descartes - PARIS-5<sup>e</sup>

Danton : 28-38

C.C.P. IMBAR Gilbert 7673.16 PARIS

ABONNEMENT :

6 mois : 800 fr.

1 an : 1.500 fr.

Etranger, 1 an : 2.000 fr

GERANTE : CLAUDE PAPY

IMPR. GRIGNIER - GENTILLY

# INFLATION

par Gilbert Imbar

« Je ne serais pas si fâché, si je n'étais pas si content », disait Sancho Pança à sa digne épouse au moment de la quitter pour suivre le Seigneur Don Quichotte. Nous serions tentés de reprendre à notre compte le mot du bon Sancho en présence du prodigieux succès que connaît aujourd'hui la guitare et des graves dangers auxquels l'expose ce même succès.

Par le concert, la radio, l'enregistrement, la guitare touche aujourd'hui un très large public. Les vocations se découvrent par milliers chez les jeunes, mais dans une certaine confusion, l'un se réclamant de Ségovia, l'autre de Brassens ou de Crolla, l'autre encore de Nino Ricardo. Sur le plan commercial, il s'agit d'un véritable « boom » : trop empressés à répondre à la demande, des ébénistes se font luthiers pour produire des guitares en grande série, des professeurs de piano s'intitulent maîtres de guitare et se recommandent d'une Ecole Supérieure de la Guitare qui n'a jamais existé, de prétendus techniciens écrivent des méthodes pour un instrument dont ils ignorent les principes les plus élémentaires, et trouvent des éditeurs pour les livrer au public, tandis que des guitaristes qui auraient besoin de travailler leurs gammes au métronome n'hésitent pas à aborder une carrière de concertiste.

Cette inflation désordonnée ne peut aboutir qu'à une dévaluation de la guitare. Il est temps de jeter un cri d'alarme.

Avant tout, un effort de clarification est nécessaire. Il est inadmissible par exemple que des jeunes gens qui désirent apprendre la guitare classique achètent une guitare de jazz sur la recommandation d'un commerçant ignorant ou peu scrupuleux, qui leur vend par surcroît une méthode exactement comme on vous vend le cirage avec la chaussure, et leur donne l'adresse d'un « maître » dont l'enseignement constitue un danger public.

Noblesse oblige. Puisque la guitare se voit enfin reconnaître la place qu'elle a occupée dans le passé parmi les grands instruments classiques, il faut la traiter avec tout le respect qui lui est dû. Les jeunes gens qui s'orientent vers elle doivent savoir qu'ils n'y trouveront pas moins de difficultés qu'au violon ou au piano — plutôt plus que moins ! — et qu'il leur faudra étudier en même temps le solfège, la théorie musicale, l'histoire de la musique, bref s'initier à la musique par tous les moyens possibles, y compris le concert et l'enregistrement — et pas seulement de guitare.

Les professeurs ont le devoir d'être exigeants envers eux-mêmes comme envers leurs élèves, et ils ne doivent pas hésiter à présenter les meilleurs d'entre eux au public au cours d'une audition annuelle.

Les critiques musicaux ne doivent pas admettre chez un guitariste des fautes de goût qu'ils ne toléreraient pas chez un violoniste.

De l'actuel engouement qui se manifeste pour la guitare, peut sortir le meilleur ou le pire. Le meilleur l'emportera si chacun s'efforce à exiger d'elle toujours davantage.

Il fut un temps où un guitariste pouvait compter sur le bénéfice de la surprise quand il « jouait du Bach ». Aujourd'hui, cela ne suffit plus, il faut **bien** jouer du Bach, à la guitare comme au violon.

Telle est du moins l'ambition de l'Ecole Française de la Guitare. Nous ne saurions trop l'encourager dans cette voie.

# Le public est-il responsable ?

**E**ST-CE l'ère atomique qui souffle un vent de folie sur les jeunes virtuoses ? De façon générale, les instrumentistes d'aujourd'hui prennent le « mors aux dents » dans leurs tempi vifs, et il n'est plus guère question que de virtuosité transcendante. A-t-on vraiment passé le temps où l'on écoutait les artistes ayant pensé et mûri la musique interprétée ? Et n'est-ce pas la faute d'un public délirant devant les jongleries si les impresari font éclore les « oiseaux rares » en cette matière ?

Nous venons d'entendre deux exemplaires de ces « rois du ring », deux artistes étrangers, dont la raison d'être est d'abasourdir le public.

Ce fut tout d'abord le pianiste hongrois Cziffra, inimaginable de technique dans les Rhapsodies de Listz et dont les octaves en cascades glissent comme des fermetures-éclairs ! Quelle déception quand il attaque Chopin ! Mais voici le violoniste Ruggieri Ricci (au nom italien mais américain, ô combien) qui nous étonne autant avec ses « violonisteries » invraisemblables. Il use du violon comme d'une guitare et fait des gammes en pizzicati de la main gauche, sans aucun appui d'archet. Les « staccati » volent, en tirant, en poussant, les « sautillés » bondissent comme des diables, les « harmoniques » en tierces ne connaissent plus d'entraves, bref, pendant tous ces exploits, c'est l'auditeur qui pâlit d'angoisse tandis que le violoniste reste parfaitement froid et lucide. Hélas ! la même indifférence l'habite quand il joue une Sonate de Schubert ou de Schumann. Le public ne comprend plus et se calme... jusqu'au moment où, reprenant le Paganini final, le virtuose retrouve une salle en délire, réclamant « bis » sur « bis » ; sauts de la mort qui lui donneront le frisson d'angoisse qu'elle attend au cirque. C'est lamentable... Epoque où Schubert ne pourrait plus répéter dix fois un thème divin dans un morceau ; répétitions qui ont suggéré cette phrase imagée de Strawinsky : « On s'endort quelquefois en écoutant Schubert, mais on se réveille toujours au Paradis ! ».

Mais, soyons juste... ces deux concerts spectaculaires m'ont rendue pessimiste, mais ils sont assez rares et la jeunesse devient plus curieuse que l'ancienne génération. De nombreux orchestres de chambre ont remis à l'honneur la musique pure et, surtout, un nouveau public va rénover la qualité des auditeurs. Ce nouveau public est la jeunesse et si elle s'intéresse davantage à la musique c'est bien grâce aux « Jeunesses Musicales de France » dont le nombre d'adhérents augmente non seulement à Paris, mais dans

(LE BILLET D'HÉLENE JOURDAN-MORHANGE)

toutes les provinces et l'Afrique du Nord où sont organisées des tournées avec les meilleurs artistes et conférenciers.

Tous « les moins de trente ans » entendent chaque mois des concerts symphoniques de qualité (cette année, les musiques étrangères y sont représentées). Mais, à mon avis, les séances les plus efficaces sont les séances d'analyses musicales. On joue l'ouvrage choisi une première fois, puis, le commentateur, Dufourcq, Gavoty ou Hofmann l'analyse avec de nombreux exemples à l'appui. On le redonne à la fin, sans arrêts, intégralement. Je vous assure que ce public connaît alors à fond l'œuvre étudiée.

J'ai pu assister à la séance Paul Dukas qui m'a enrichie aussi bien que la jeunesse. Yvonne Lefébure, amie et élève de Dukas, joua Thème et Variations sur un thème de Rameau avec éclat, musicalité et une ferveur inusitée. Dufourcq, admirable de précision dans son analyse, partit de Rameau pour nous faire pénétrer l'essence de la musique. Il démontra combien Dukas était resté lui-même dans une époque où Wagner et Debussy avaient bousculé le monde des musiciens, et cela nous donna l'envie de réentendre Ariane et Barbe-Blue, l'opéra de Dukas trop peu joué à l'Opéra.

Une des séances les plus réussies fut aussi celle consacrée à Ravel, Daniel Wayenberg jouant le Concerto pour la main gauche avec une intelligence et une sensibilité toute « ravélienne ».

Ce concerto est un mélange extraordinaire de classicisme et d'emprunts au jazz ; Dufourcq s'appliqua à démontrer comment la sage « Sarabande » française s'accommodait fort bien du voisinage de cet américain fantaisiste.

Les séances les plus mouvementées sont, à mon avis, celles consacrées à la musique contemporaine avec participation de l'auteur. C'est Bernard Gavoty qui se charge de l'interviewer, et avec tant d'à-propos, que le compositeur avoue tout ce qu'il n'écrirait pas ! c'est-à-dire ses goûts, ses préférences musicales, la forme d'écriture qui l'attire... et j'en passe. Nous avons eu des séances mémorables avec le cher Honegger, quelques mois avant sa mort, Milhaud, Poulenc, Frank Martin, Dalla Piccola, Henry Barraud, Loucheur et tout dernièrement Florent Schmitt.

A la fin du concert, les J.M.F. sont autorisés à poser des questions directes à l'auteur qui, sur la sellette, répond avec bonne humeur.

La séance Schmitt a fort réjoui les étudiants, le compositeur (86 ans !) n'ayant pas trahi sa réputation de « musicien bourru ». Et malgré quelque petite résistance du jeune public devant les phobies du paradoxal musicien, il fit un triomphal accueil à la Tragédie de Salomé où la richesse d'inspiration le dispute à l'éblouissante orchestration. Cette musique lyrique et sensuelle est en contradiction avec le masque du personnage ; elle découvre un homme inconnu qui pourrait bien être le véritable Florent Schmitt.

Et pour en revenir à notre propos du début, souhaitons que la vitalité des jeunes ait raison des programmes d'exportation que, bien souvent, le vieux public d'aujourd'hui, ratifie avec trop de complaisance.

# Faut-il rééditer J.-S. Bach ?

## LA DISCUSSION EST OUVERTE

Notre article intitulé « faut-il rééditer J.-S. Bach ? » a soulevé un vif mouvement d'intérêt parmi nos lecteurs et amis. Les thèses de M. Geoffroy-Dechaume sur la manière correcte de lire les anciens textes musicaux nous ont valu un abondant courrier. Elles ont fait l'objet de discussions à l'Académie de Guitare de Paris. D'une façon générale, la première impression a été de surprise ou plutôt de stupeur. En effet, si M. Geoffroy-Dechaume a raison, on doit admettre que tout le monde se trompe, et depuis plusieurs générations, en admettant sans discussion l'adage bien connu : « Bach, c'est carré ». Mais ce n'est pas seulement la musique du Cantor mais aussi celle des plus illustres contemporains, Haëndel, Rameau, et celle des maîtres des siècles antérieurs qu'il y aurait lieu de réviser de façon à lui restituer sa physionomie première. Les conséquences en seraient incalculables. Les éditeurs de musique seraient dans l'obligation d'entreprendre, avec l'aide de musicologues, la tâche énorme qui consisterait à rectifier et à clarifier les anciens textes en tenant compte des conventions orales dont l'usage est aujourd'hui perdu, et dont M. Geoffroy-Duchaume a retrouvé la clé. Les chefs d'orchestres et les concertistes devront remettre en question des habitudes d'interprétation profondément ancrées dans leur personnalité. Des milliers d'enregistrements, fussent-ils de la plus haute qualité, seront voués à l'oubli. Bref, nos correspondants et collaborateurs ont été d'accord pour estimer qu'il s'agit d'une véritable révolution dans le domaine de la musique ancienne et pour nous reprocher d'avoir consacré à cet événement une place aussi modeste dans notre dernier numéro.

Ceci dit, les avis se partagent presque à égalité en « pour » et « contre ». Ceux qui sont « pour » avouent s'être fréquemment ennuyés à entendre du Bach joué dans le style « carré ». Ils sont persuadés que cette sensation d'ennui vient d'une erreur collective sur la personnalité de l'auteur des « Passions ». Ils espèrent que les thèses de M. Geoffroy-Dechaume seront un jour officiellement reconnues, enseignées au Conservatoire, pratiquées par les chefs d'orchestre, et que le vieux Bach en sortira tout rajeuni, ainsi d'ailleurs que l'austère Rameau et le trop solennel Haëndel.

« Contre »... Les arguments sont nombreux. D'abord, on invoque l'autorité qui s'attache aux générations de musicologues qui se sont penchés sur les textes de Bach et dont les travaux seraient remis en question. Depuis la mort du vieux maître

de Leipzig, en 1750, les éditions de ses œuvres et les ouvrages littéraires publiés à leur sujet ont été si nombreux qu'il faudrait aujourd'hui une vaste bibliothèque pour les rassembler. En Allemagne, la « Bach-Gesellschaft » poursuit depuis plus d'un siècle ses recherches sur l'œuvre de J.-S. Bach. Chaque grande ville d'Allemagne possède une « Bach Verein » où les meilleurs musiciens se réunissent pour honorer le génial compositeur. En France même, Bach est l'objet d'un véritable culte. Son nom est sans doute celui qui revient le plus fréquemment au programme des grands concerts parisiens. Comment admettre que tant de grands spécialistes soient tombés dans la même erreur ?

Deuxième argument : les éléments d'information sur lesquels s'appuie M. Geoffroy-Dechaume sont insuffisants. Une seule ligne tirée des écrits de Bach ou de Rameau serait plus convaincante que d'abondantes citations d'auteurs inconnus.

Troisième argument : étant donné l'énorme puissance de travail de Bach, est-il vraisemblable qu'il ait reculé devant la tâche somme toute légère qui aurait consisté à ajouter un point à une croche et une barre à la suivante ?

Dernier argument, peut-être le plus important : la personnalité de J.-S. Bach, telle qu'elle nous est parvenue à travers les textes écrits de sa main, est si cohérente, si bien dessinée, si définitive, pourrait-on dire, qu'il paraît impossible d'y apporter la moindre modification. Or, les conventions orales dont il est question changeraient le caractère des œuvres les plus célèbres de Bach, telles que nous les connaissons, au point de les rendre méconnaissables : ce ne serait plus tout à fait du Bach !

Notre intention n'est pas, aujourd'hui, de trancher le débat. Nous n'aurions d'ailleurs aucune qualité pour prétendre le faire. Nous nous bornerons à porter la discussion devant nos lecteurs, en demandant à M. Geoffroy-Dechaume de répondre à ses contradicteurs. Nous sommes persuadés qu'il apportera, à l'appui de ses thèses, des preuves qu'il n'a pu donner dans le cadre d'une interview et qu'il n'aura qu'à puiser dans l'arsenal d'une documentation patiemment assemblée au cours de vingt années de recherches. Nos colonnes lui sont ouvertes très largement, ainsi qu'à ceux qui désireraient apporter leur contribution... pour ou contre — à cet important débat.

*Teddy Chomba*

# La vie musicale et chorégraphique

vue par Charles Imbert

L'actualité musicale et chorégraphique étant, bien heureusement, riche en manifestations les plus diverses, nous consacrons aujourd'hui notre « panorama » au « Lyrique ».

On peut dire que nous assistons à l'heure actuelle à des efforts multiples en vue de rénover l'art lyrique et de lui donner à la fois la faveur du public et des compositeurs.

En quelques mois, l'Opéra de Paris nous a présenté « Don Juan », de Mozart, « Le Chevalier à la Rose », de Richard Strauss, alors que l'Opéra-Comique nous donnait « Les Noces de Figaro », « Così Fan Tutte », de Mozart et « Capriccio », de Richard Strauss.

Toutes ces grandes reprises ou créations en France (le « Capriccio », de Strauss) furent dans l'ensemble bien accueillies à la fois par la critique et le public.

Chacune de ces représentations a permis de découvrir que nous avions de grandes possibilités dans le domaine lyrique... et même des voix, alors que depuis des années on se complait à répéter qu'il n'y a plus de voix en France.

Et voici que l'on « découvre » Ernest Blanc (Don Juan) Régine Crespin (La Maréchale du « Chevalier à la Rose ») que l'on s'aperçoit de l'interprétation magistrale de Jean Giraudeau (Don Ottavio) et de celle non moins remarquable de Suzanne Sarroca (dans le rôle travesti du jeune comte Octave du Chevalier). Ce ne sont là que quelques exemples, mais qui prouvent qu'un mouvement pour l'art lyrique se dessine très nettement.

Certes, les reproches apportés à ces diverses manifestations ne manquent pas d'être nombreux : Le décor de « Don Juan » a été largement critiqué pour son abus de fer forgé, la mise en scène de José Becmans pour ce même ouvrage fut l'objet de plusieurs critiques, alors que ce metteur en scène fit une remarquable représentation du « Chevalier à la Rose »...

Critiques et louanges étant la marque de la vie, l'indication que quelque chose se passe dans le domaine lyrique, et ce n'est pas trop tôt !

Autre raison d'espérer : Aujourd'hui l'activité lyrique novatrice n'est plus l'apanage des Nationaux, les grandes scènes lyriques de province se sont attaquées non seulement aux grandes reprises mais encore aux créations.

Depuis près de deux ans, la Réunion des Théâtres lyriques de Province, sous l'égide de la Direction générale des Arts et Lettres, nous présente des œuvres nouvelles ou des reprises de chef-d'œuvres trop peu connus.

La dernière création en date fut celle du « Chevalier de Neige » grande fresque lyrique de Boris Vian et Georges Delarue. Cette création faite à Nancy est incontestablement un pas en avant pour l'art lyrique. Le livret est écrit avec un soin admirable, la musique de Georges Delarue quoique n'ayant pas encore trouvé un style homogène, s'est attaquée au problème si délicat du prolongement de la voix humaine. La mise en scène de Marcel Lamy est d'une ingéniosité et d'une audace qui doivent faire école (un seul dispositif scénique permet plus de vingt tableaux). Le décor d'Yves Bonnat est peut-être une des réalisations scéniques les plus complètes à la fois par le détail, la couleur, et l'ensemble au service du dispositif scénique.

Là aussi des critiques ont été faites, mais c'est en créant que l'on suscite des chefs-d'œuvre. Un confrère italien me disait l'autre jour que, d'après lui, ce plan de décentralisation lyrique était inutile, car s'il y avait un nouveau Gounod en France ou un nouveau Verdi en Italie, nous le saurions déjà. Mon interlocuteur était dans l'erreur la plus profonde, car il n'y a peut-être ni de Verdi en Italie, ni de Gounod en France, mais c'est en montant des ouvrages de plus en plus nombreux que l'on créera un climat propice à l'éclosion de nouveaux talents.

Aurait-on donné à Régine Crespin l'occasion de s'affir-

mer comme l'une des plus grandes cantatrices de notre époque, si on ne lui avait pas confié le rôle de la Maréchale ?

Croyez-moi, toutes nos possibilités ne sont pas encore exploitées. Ceux qui ont vu « le Don Quichotte » de Massenet, par l'Opéra de Belgrade, au Théâtre des Nations, n'ont-ils pas pensé que nous pourrions en monter un également, Xavier Depraz n'est-il pas l'interprète qui vous vient immédiatement à l'esprit.

Je vous conseille ce petit jeu des suggestions !

Ch. I.

On a dit du Président Edouard Herriot qu'il était un ami de la musique, il était surtout un musicologue et un musicien. On connaît ses études sur Beethoven, on sait qu'il était un pianiste de grand talent.

Je voudrais vous conter une anecdote qui prouve combien le Président Herriot était attaché à la musique.

En juillet dernier, l'Opéra de Lyon présentait dans la cour de l'Hôtel de Ville de Lyon, le « Requiem » de Verdi. Edouard Herriot, qui ne quittait plus son fauteuil, demanda à être assis près de la fenêtre de son appartement qui donnait sur la cour de l'Hôtel de Ville, afin de pouvoir assister au concert.

A la fin du « Requiem », il fit appeler M. Paul Camerlo, Directeur de l'Opéra de Lyon, pour le féliciter d'une telle manifestation, et lui demander de lui faire parvenir une partition du « Requiem ». Il désirait étudier cette œuvre, car, disait-il, « je n'ai jamais eu jusqu'à ce jour l'occasion de la regarder dans le détail ».

Ce désir d'apprendre, de tout connaître, qui anima Edouard Herriot jusqu'à sa dernière heure est sans conteste la marque des grands hommes.

Mon ami Noël Boyer n'est plus... Des dizaines et des dizaines de musiciens, de critiques, d'auditeurs, ont prononcé cette phrase, car Noël Boyer n'avait que des amis.

Je prononce à mon tour cette petite phrase sèche, expression d'une peine immense. Je la prononce sans toutefois parvenir à y croire, aujourd'hui même où je l'écris. Je ne puis croire que je ne le reverrai plus, à la Radio, assis à ce grand bureau de chêne clair qu'il voulut bien partager avec moi.

Son extrême gentillesse ne nous quittera jamais. Car c'est peut-être là la qualité la plus grande de l'homme.

Ses connaissances, son goût, son plaisir à l'audition d'une œuvre ou d'un interprète étaient toujours fonction de cette gentillesse. Lui pour qui chacun avait un grand respect, nous l'appelions familièrement « Nono ». Pour moi, comme pour beaucoup de ses amis, la Radio, l'Opéra, les Festivals ne pouvaient se concevoir sans Noël.

Je n'ai jamais eu l'impression de voir Noël travailler car son travail était son plaisir, plaisir de contribuer à tout ce qui était beau, pur, sans arrière-pensée. Sa gentillesse immense ne s'arrêtait que lorsqu'il avait la certitude qu'on se moquait de lui, c'est-à-dire de ce qu'il aimait par-dessus tout, la musique et ceux pour qui elle est la raison de vivre.

Noël Boyer ne nous a laissé que trois ouvrages : « La guerre des Bouffons », « Trois musiciens français », et « Petite Histoire des Festivals », il travaillait à une étude sur Chabrier, malheureusement la mort nous a ravi notre cher Noël en pleine possession de son métier et de ses connaissances, il n'avait que 47 ans.

Mais il nous laisse davantage que trois livres, il nous laisse sa bonté, le souci d'équité qui l'anima à chacune de ses critiques.

Nono, je te verrai toujours tournant et retournant ton papier avant de le dire au micro.

Noël, je ne puis te dire adieu...

Charles IMBERT.

# Un festival J.-S. Bach à Sceaux

par C. Aubin

LES Amis de la Musique du Canton de Sceaux, sous la direction d'Alfred Lœwenguth donnaient le dimanche 10 mars leur dernier concert de la saison, concert consacré à J.-S. Bach, avec l'orchestre de chambre dirigé par Pierre Basseux. Le troisième Concerto Brandebourgeois en sol, qui ouvrit le concert, nous fut donné avec une rare vigueur et une tenue parfaite. Une telle interprétation fait honneur à ce chef qui n'est autre que le violoncelliste du Quatuor Lœwenguth, dont la valeur est universellement reconnue.

A la direction, Pierre Basseux fait preuve d'une grande efficacité, ce qui est d'autant plus remarquable qu'il utilise des moyens peu conventionnels : il est présent quand il faut, et n'est pas de ces chefs qui « dirigent pour le public ». Ceci nous a favorablement impressionnés.

Alfred Lœwenguth interpréta ensuite magistralement, comme il se devait, le célèbre concerto en mi majeur pour violon.

La deuxième Suite en si mineur terminait ce programme. Il convient de dire que cette exécution fut magnifique. Pierre Basseux a égalé les meilleurs chefs. Il convient de signaler tout particulièrement le jeune flûtiste Christian Larde, qui s'est révélé un élément de très grande classe et que nous espérons avoir l'occasion d'entendre très souvent.

\*\*\*

Le Quatuor Lœwenguth vient de partir pour une vaste tournée en Allemagne et en Autriche. De retour à Paris en mai, il repartira aussitôt pour une tournée en Province.

## LES LIVRES

Nous avons reçu des Editions du Seuil, un livre sur Schubert, dû à la plume de Marcel Schneider publié dans la collection « Solfège ».

En moins de 200 pages, l'auteur nous présente une biographie complète et très vivante de Franz Schubert. Ce petit livre, très richement illustré, sera pour les amis de l'auteur de la célèbre « Symphonie inachevée », une véritable source de documentation. Il aide à mieux comprendre et à mieux aimer l'illustre musicien.

Il se lit comme un roman, lequel nous conduit de la naissance à la mort prématurée de Schubert, l'enfance, l'adolescence, les passions, les déceptions, enfin la vie entière de ce génie passionné de musique, des « grandes espérances », aux « illusions perdues », sa famille, ses amis, ses luttes : rien n'est omis.

Le 5 Mai

## Concert de musique ancienne par les guitaristes du club Plein-Vent

Le 5 mai aura lieu, à l'Ecole Normale de Musique, un concert de musique ancienne sous une forme assez peu courante. Quatre solistes jouant du même instrument se succéderont.

Nous avons voulu, en adoptant cette formule, permettre au grand public d'entendre les guitaristes du Club Plein Vent, lequel, on le sait, ne reçoit que ses adhérents.

Le concert du 5 mai n'aura pas lieu dans cette atmosphère recueillie, dans ce cadre intime et pittoresque qui ont fait la renommée du caveau de la rue Descartes, mais c'est un programme de choix qu'interpréteront les guitaristes.

Voici le programme qui ne manquera pas d'attirer un très nombreux public.

### José-Maria SIERRA :

*Luis Milan* (1535) : Deux Pavanés, Fantaisie.

*Luis de Narvaez* (1538) : Chanson de l'Empereur : Variaciones sobre « Guardame las Vacas ».

*Alonso de Mudarra* (1542) : Gaillarde : Fantaisie.

### Teddy CHEMLA :

*A. Francisque* : Branle simple (Le trésor d'Orphée, 1600).

*Corbetta* (1612-1681) : Prélude 1 et 2 allemande.

*Robert de Visée* (1650-1725) : Prélude, menuet, sarabande.

*F. Campion* (1686-1743) : Prélude, fugue.

### Ramon CUETO :

*Rameau* (1683-1764) : Menuets.

*Gaspard Sanz* (1674) : Pavanás : Canarias.

*S. L. Weiss* (1686-1750) : Suite en la mineur (Prélude, Allemande, Sarabande, Gavotte, Gigue).

### Christian AUBIN :

*J.-S. Bach* : Andante de la sonate en la : Courante : Sarabande, Bourrée, de la suite en si mineur pour violon seul.

*Scarlatti* : Sonate en si mineur : Sonate en sol.

(Communiqué.)

## SCHUBERT

biographie, par Marcel Schneider

Nous savions que Schubert avait écrit pour la guitare. L'auteur nous précise qu'il jouait de cet instrument. C'est en effet le jeune Franz qui, le 4 octobre 1813 — il avait alors dix-sept ans — jouait à la guitare dans la maison paternelle, à l'occasion de la Saint-François, la « Cantate pour l'Anniversaire de mon Père », pour deux ténors, basses et accompagnement de guitare, qu'il avait achevé de composer le 27 septembre de la même année.

L'œuvre de Schubert est présentée ici d'une façon méthodique et vivante. L'ouvrage se termine par une chronologie de Schubert et son temps, une bibliographie, une liste des œuvres principales, une discographie, et enfin une iconographie.

Ce livre doit figurer dans votre bibliothèque.

G. I.



Les Guitaristes du Club « **Plein Vent** » qui donneront un concert le 5 mai. De haut en bas et de gauche à droite : J.-M. SIERRA, T. CHEMLA, R. CUETO, Ch. AUBIN.





# LOUIS BAILLE

par Yves Gentilhomme

Il y a quelques mois, comme j'allais rendre visite à mon grand ami, Louis Baille, j'appris une nouvelle qui me laissa bien attristé. Le doyen d'âge des guitaristes n'était plus, il était décédé le 15 août 1956, à l'âge de 96 ans.

Le grand érudit de l'histoire de la « Guitare et du luth français » a gardé jusqu'au dernier jour une lucidité d'esprit et une pétulance de caractère que beaucoup de jeunes pourraient envier.

Lorsqu'on pénétrait dans sa maison qui donnait sur une vieille cour bisontine, on avait l'impression soudain de se retrouver dans un sanctuaire des arts, les murs étaient entièrement recouverts de tableaux et d'instruments de musique — luths, théorbes, chitarrones, guitares anciennes aux formes étranges...

Jadis, élève à l'École des Beaux-Arts de Paris, il sortit glorieux lauréat, avec un premier prix. Vers sa vingtième année, il tomba sous le charme de la guitare et dès lors décida de devenir peintre-musicien. Cependant, il dut attendre six longues années avant de trouver un maître. Des Espagnols réfugiés l'initièrent au noble art, puis il s'acharna seul à découvrir et à vaincre la terrible technique.

Nos jeunes musiciens ne peuvent s'imaginer toutes les difficultés que connurent leurs aînés pour parvenir à « gratter » très modestement les cordes de leur instrument favori, faute de maîtres compétents. Que de méandres, que de pièges leur sont évités grâce à un enseignement éprouvé par une longue tradition, fondé sur les études des virtuoses admirés dans le monde entier.

Après de pénibles recherches, Baille finit par rencontrer quelques professeurs. Le premier d'entre eux était un curieux personnage, à la fois peintre, guitariste et boxeur, surnommé Solon. Successivement il proposait à ses élèves ses trois spécialités. Baille ne se laissa jamais convaincre quant à la troisième. Plus tard, il fut introduit auprès du guitariste corse Tessarech, mais il ne fut pas enchanté par l'enseignement de ce dernier. Il racontait avec humour que le virtuose faisait arrêter les pendules et enlever les tapis pour consentir à faire admirer son talent, mais « une fois mis en route, il était quasiment impossible de l'arrêter ». D'un caractère difficile, et emporté. « Il brutalisait ses élèves, accumulait les difficultés à plaisir et faillit me dégoûter à tout jamais de la guitare, si, entre temps, je n'avais pas découvert les maîtres anciens ». Baille connut les rudiments de la tablature grâce à Adrienne Mairy, célèbre pour ses transcriptions des « Chansons au Luth et Airs de cour Français du XVI<sup>e</sup> siècle ».

La chance favorisa Baille et, un jour, furetant au « marché aux puces », il mit la main sur la « Méthode de Guitare par Musique et Tablature avec différents Exercices

sur le Pincer de cet Instrument par M. B. D. C. mis au jour par M. Bailleux, le 14 juillet 1781 ». Aidé par cet ouvrage, Baille se mit lui-même à la recherche des trésors musicaux enfouis dans nos bibliothèques et c'est ainsi qu'il connut les « Nouvelles découvertes sur la Guitare », de François Campion. Se passionnant pour cette grande œuvre, il la déchiffra entièrement, voulut faire partager son enthousiasme à ses compatriotes. Mais, hélas, ses connaissances en solfège étaient plus que rudimentaires. « A 70 ans, m'avoua-t-il, je me mis à anonner les blanches et les noires, je poussais des soupirs et des demi-soupirs, je m'empêtrais dans les croches ». Au bout de trois ans d'un labeur acharné paraissait, en 1933, « les vingt pièces de son livre de tablature de guitare transcrites en notations modernes ».

Lorsque le grand organiste Jean Allain les parcourut, il en fut ravi au point de les adapter pour son instrument.

L'autodidacte n'arrêta pas là ses investigations. Il étudia le célèbre manuscrit de Vauldray de Saisenay, trésor unique au monde, sorte d'anthologie de morceaux pour luth et guitare, conservé à la bibliothèque de Besançon. Baille connut l'œuvre du Juriste, médecin, luthiste Besard, d'Adrien le Roy, de Robert de Visée, etc., mais ne publia plus de transcriptions.

En tant que bisontin, Baille restait fidèle à la guitare à sept cordes pincée par son compatriote Napoléon Coste, il prétendait même posséder un instrument ayant appartenu au virtuose franc-comtois.

N'ayant étudié que fort tard les notations modernes, il préférerait lire directement les tablatures et affirmait que la portée actuelle n'était pas adaptée à la guitare, les indications de doigtés surajoutées constituant une tablature maladroitement déguisée.

Il composa même des morceaux dans le style des luthistes anciens, notamment : « Le Tombeau de Besard, luthiste de Besançon », « au luthiste inconnu du peintre Salvati », « les cloches sous la pluie », etc...

Conformément à ses principes, il rédigea une méthode de guitare avec tablature, préfacée d'une apologie de la tablature.

Jusqu'à ses derniers jours, malgré le durcissement de ses doigts, dû à son grand âge, il caressait amoureuxment sa chère guitare en évoquant ses souvenirs musicaux.

Je me permets, à mon tour, d'évoquer les miens en ces quelques modestes lignes, j'espère aussi honorer la mémoire d'un grand pionnier de la résurrection de notre patrimoine musical français trop longtemps négligé. — Louis Baille.

Yves GENTILHOMME,  
Besançon, le 4 mars 1957.

# LA GUITARE DANS LE MONDE

## BELGIQUE

*Un article de Louis Quiévoix*  
(de «La lanterne de Bruxelles»)

**L**E mardi 22 janvier aura marqué un événement dans l'histoire de l'enseignement de la musique, en Belgique. C'est ce jour-là qu'a commencé, à l'École de Musique d'Uccle (rue du Doijenné), le premier cours officiel de guitare classique.

Depuis longtemps, le directeur cet excellent compositeur M. Pierre Moulaert, s'intéresse à ce bel instrument. Les autorités uccloises ont réalisé le souhait qu'il avait formé de voir la guitare classique enfin pourvue d'une chaire, comme le sont le violon et le piano.

M. Julien Alles, échevin de l'Instruction publique, peut être fier de cette initiative.

— Nous avons, à Uccle, me dit-il, et en la personne de M. Pierre Moulaert, un excellent directeur, nommé depuis quelques années à peine, et qui, en très peu de temps, a donné à notre établissement beaucoup de lustre. Le cours de guitare vient à son heure.

— Combien d'inscrits avez-vous ?

— Une trentaine.

— C'est une belle cohorte. A quoi attribuez-vous cet enthousiasme ?

— Au fait que le goût de la guitare classique a été très répandu en Belgique durant ces sept dernières années, par ce grand virtuose qu'est M. Nicolas Alfonso...

— Que le Gouvernement belge a, du reste, envoyé récemment au Congo pour y donner une série de récitals.

— Nous voulons, à Uccle, contribuer à remettre en honneur un instrument très ancien, au charme prenant, aux possibilités illimitées. Depuis quelques temps, l'Administration communale recevait des demandes de ses habitants, la priant d'organiser ce cours.

— C'est que la radio et le disque ont révélé aux foules l'art d'un Segovia, d'un Alfonso, d'un Yepes.

— Nous sommes heureux d'être la première administration communale belge à avoir créé un cours de guitare, cet instrument qui, j'ai ouï dire, plaisait tant à Léopold I<sup>er</sup>.

— En effet, il avait, à sa cour, un guitariste attiré, le poète et virtuose italien Marc-Aurelio Zani de Ferranti, qui habitait la vieille rue Cuiller-à-Pot, devenue la rue des Finances. Zani de Ferranti se rendait souvent au château de Laeken pour se faire entendre devant le Roi et la reine Louise-Marie. La guitare fut l'objet de l'adoration d'hommes illustres. Paganini abandonna, pour elle, le violon pendant deux ans. Berlioz en touchait. Louis XIV avait, comme maître de guitare, Robert de Visée, qui composa des pièces ravissantes. Mais, dites-moi, M. l'échevin, sur quelle méthode les leçons sont-elles basées ?

— Sur celle de Tarrega, le rénovateur de la technique de la guitare classique, et sur celle de son continuateur, l'éminent musicologue borcelonais Emilio Pujol. Le virtuose Nicolas Alfonso, dont la seconde patrie est la Belgique, a bien voulu nous dispenser ses conseils et son expérience.

— Les élèves des autres communes pourront-ils apprendre la guitare à l'École de musique d'Uccle ?

— Cela va sans dire ! Ils seront accueillis avec plaisir.

Nos divers cours de musique ne coûtent que cinquante francs l'an !

— Et nous aurons des récitals aux fêtes qui se déroulent à la Maison communale ?

— Certainement. En plus des élèves formés par nos excellents professeurs dans l'art du piano, du chant, du violon, de la diction, etc..., il y en aura qui toucheront de la guitare si chère au cœur de Federico Garcia Lorca.

\*\*

Quelques mots sur ce Marc-Aurelio Zani de Ferranti dont la carte de visite portait : « Guitariste du Roi des Belges ». Deux études lui furent consacrées, une par Romolo Ferrari, musicologue de Modène ; l'autre par le professeur Mario Battistini, Bruxellois d'adoption. Né à Bologne, le 5 juillet 1800, Zani de Ferranti, apprit la guitare sous la direction des maîtres Carulli, Giuliani et Aguado. Emigré à Paris, il y donna des récitals dès 1820, pour se produire ensuite à Saint-Pétersbourg et à Londres. En 1827, à la suite de circonstances demeurées obscures, il se fit à Bruxelles où il épouse Julie Van Bever, qui lui donne deux fils : Giulio Cesare, né en 1831, et Orazio-Terenzio, qui devint professeur à l'Athénée de notre ville. Il donna plusieurs récitals à Bruxelles, notamment au Waux-Hall en 1832, avant d'être nommé, au Conservatoire, professeur de langue italienne. Poète de grand talent, Zani de Ferranti écrivit, en 1836, à Bruxelles, une ode sur la mort de la Malibran. Le 17 mars 1852, avant de partir pour une tournée à travers le monde, il donna un concert d'adieu à notre capitale. Dans sa maison de la rue Cuiller-à-Pot, le virtuose montrait avec fierté, une lettre qu'il avait reçue de Paganini : « Mon cher Monsieur, bravo ! bravissimo ! je ne vous « laisserai pas partir sans vous exprimer tout le bonheur « que j'ai éprouvé à vous entendre. Votre exécution savante « donne à votre guitare toute la puissance de la lyre d'Apol- « lon ; vos compositions suaves et harmoniques assurent « une ère nouvelle à cet instrument qui tombait dans l'ou- « bli. »

## François Le Cocq

Il y eut un autre guitariste amateur passionné de son instrument, chez nous : un musicien à propos duquel on n'a malheureusement guère de renseignements. Il s'agit de François Le Cocq, né vers 1679, et qui a laissé une tablature datée de 1730, écrite de sa main et portant cette devise : « Je louerai Dieu, mon Créateur, sur ma Guitare ». La tablature employée par Le Cocq est assez simple, et j'ai même pris grand plaisir à la copier entièrement. Cinq lignes figurent, non point une portée, mais les cinq cordes que la guitare avait, à cette époque. Contrairement à la tablature espagnole qui était représentée par des chiffres, celle des Pays-Bas employait des lettres. A indiquait la corde à vide, B la première case, C la deuxième, etc. Les valeurs étaient mentionnées au-dessus des quintuples lignes. Pour le luth, c'était plus compliqué, à cause des différences d'accords. L'accord d'un morceau était indiqué au début. François Le Cocq fut le professeur de guitare de l'Electrice de Bavière. Ce devait être un homme charmant et point égoïste, car il

## (LA GUITARE DANS LE MONDE)

écrit, dans sa préface : « Fasse le Ciel que ce livre après « ma mort, tombe entre les mains d'un amateur qui pourra « jouir de mes peines. Fait à Gand, pendant le cours de « l'année 1730 ».

\*\*\*

Le cours d'Uccle vient doublement à son heure. Primo : parce qu'il répond au souhait de beaucoup de personnes. Secundo : parce que depuis quelque temps, la guitare est

massacrée par une kyrielle de chanteurs et chanteuses à la mode qui n'en tirent que de vagues poum ! poum ! poum ! soi-disant pour accompagner leur voix chevrotaute ou indistincte. C'est la « guitare » martyrisée. Il fallait que les jeunes, attirés par la noblesse et la séduction de cette enchanteresse, pussent en connaître le vrai visage et apprendre à la faire chanter.

Bravo ! Bravissimo, Uccle !

Louis QUIEVREUX.

# Narciso Yépès à Liège

**D**ANS la salle du Musée des Beaux-Arts consacrée aux Concerts de Midi, les auditeurs — plus nombreux encore que les semaines précédentes — prennent place dans le décor si vivant créé par les couleurs multiples des toiles de l'Ecole wallonne de peinture.

On parle de Narciso Yépès, en se rappelant de nouveau quelques concerts, inoubliables, qu'il a déjà donnés à Liège.

Un luthier de Barcelone, Ignacio Fléta, a construit une guitare spécialement pour Yépès, terminée après 12 mois de travail et 10 essais.

Entre deux voyages aux Etats-Unis, Yépès est donc venu révéler une nouvelle fois aux auditeurs liégeois les vastes possibilités de la guitare et les richesses du répertoire consacré à cet instrument.

Narciso Yépès a fait ruisseler, avec une virtuosité éblouissante, les notes de *Cervantines*, de G. Sanz, *Sonate*, de D. Scarlatti, *Sarabande* et *Rodo*, de J.-S. Bach, *Thème varié*, de F. Sor, *Prélude*, de Villa-Lobos, *Valse*, de A.

Lauro, et *Malaguena*, de A. Albéniz. Le bis, réclamé par un public enthousiaste, était le délicieux « Boîte à musique », de Tarrega.

Que les diverses écoles de guitare françaises et étrangères puissent bientôt envoyer dans les villes du monde musical des représentants de la taille de Narciso Yépès, quel bonheur pour les auditeurs, quelle gloire pour la musique.

Jean VANGEEL.

## GRANDE-BRETAGNE



### La Revue Britannique de Guitare

Nous avons reçu le numéro de janvier de la revue britannique « The Classic Guitar journal », édité par la « Philharmonic Society of Guitarists », sous la direction de J. W. Duarte.

Ce numéro rend hommage aux guitaristes qui honorent la Grande-Bretagne : Julian Bream et John Williams. En revanche, M. J. W. Duarte se plaint, non sans raison, semble-t-il, de la visite à Londres de certains guitaristes du continent dont le jeu incolore ne justifie pas l'accueil qui leur est fait par la B.B.C. M. Duarte critique âprement la guitariste Renata Tarrago dont l'exécution à la B.B.C. du « Concerto de Aranjuez », de Rodrigo, fut, selon lui, assez médiocre.

« A nos amis d'outre-mer, conclut M. J. W. Duarte, nous voudrions dire : venez nous voir. Nous serons heureux de vous recevoir et de vous entendre dans nos réunions privées. Si, toutefois, vous désirez prendre pour plateforme, commencez par y réfléchir sérieusement. Vous aurez notre puissant appui si vous pouvez prétendre au niveau technique et artistique représenté par Diaz, Presti, Segovia et Bream : sinon attendez-vous à être critiqué sans ménagements. La guitare a trop longtemps pataugé dans l'hypocrisie et l'ignorance : nous devons tout faire pour changer cela ».

Excellente prise de position que nous ne saurions qu'approuver pour notre part.

## club Plein vent

42, RUE DESCARTES, 42

— (PARIS 5<sup>e</sup>) —

TOUS LES SOIRS (SAUF LUNDI)

CONCERT DE GUITARE  
*Classique et Flamenco*

Mardi . . . à 22 h.	Christian AUBIN Teddy CHEMLA José-Maria SIERRA
Mercredi . . à 22 h.	Christian AUBIN Ramon CUETO José-Maria SIERRA
Jeudi . . . à 22 h.	Christian AUBIN Ramon CUETO Teddy CHEMLA
Vendredi . . à 22 h.	Christian AUBIN Ramon CUETO José-Maria SIERRA
Samedi . à 21 h. 30	Christian AUBIN Ramon CUETO Teddy CHEMLA José-Maria SIERRA

# LES PAGES TECHNIQUES

## Déplacement des liaisons

par Christian Lubin

Les liaisons à la guitare sont difficiles à réaliser correctement, avec l'égalité nécessaire. Elles le sont encore davantage lorsqu'elles se déplacent par rapport au tempo, et qu'elles alternent de façon irrégulière avec les notes non liées. La main droite est souvent surprise par ces déplacements : le syn chronisme entre les deux mains risque d'en souffrir.

Voici quelques exemples des difficultés que peuvent présenter ces déplacements :

Ex. 1 liaison du 1<sup>er</sup> doigt au 2<sup>e</sup> et 2 notes attaquées.

Ex. 2 liaison sur 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup>.

Ex. 3 liaison sur 1<sup>er</sup> et 4<sup>e</sup>.

Ex. 4 liaison sur 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup>.

Ex. 5 liaison sur 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup>.

Ex. 6 liaison sur 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup>.

The image displays six examples of guitar exercises, each consisting of a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercises are as follows:

- Ex. 1:** A sequence of notes: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1). Slurs connect G4-A4, A4-B4, and A4-G4. Fingering: 1 2 3 2 1 2 3 1.
- Ex. 2:** A sequence of notes: G4 (finger 1), A4 (finger 3), B4 (finger 4), A4 (finger 3), G4 (finger 1), A4 (finger 3), B4 (finger 4), A4 (finger 3), G4 (finger 1). Slurs connect G4-A4, A4-B4, and A4-G4. Fingering: 1 3 4 3 1 3 4 1.
- Ex. 3:** A sequence of notes: G4 (finger 1), A4 (finger 4), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1), A4 (finger 4), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1). Slurs connect G4-A4, A4-B4, and A4-G4. Fingering: 1 4 3 2 1 4 3 2.
- Ex. 4:** A sequence of notes: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1). Slurs connect G4-A4, A4-B4, and A4-G4. Fingering: 1 2 3 2 1 2 3 1.
- Ex. 5:** A sequence of notes: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), A4 (finger 4), G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), A4 (finger 4), G4 (finger 1). Slurs connect G4-A4, A4-B4, and A4-G4. Fingering: 1 2 3 4.
- Ex. 6:** A sequence of notes: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 4), A4 (finger 3), G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 4), A4 (finger 3), G4 (finger 1). Slurs connect G4-A4, A4-B4, and A4-G4. Fingering: 1 2 4 3 1 2 4 1.

The exercises conclude with the text "ETC" on the right side of the first staff.

Appliquer le procédé de déplacement dans le sens de la longueur à chaque exercice de façon à avoir un temps de travail suffisant pour chaque formule.

## Le travail sur la largeur du manche

J'AI eu l'occasion, dans un de mes précédents articles, d'aborder le problème du travail sur la largeur du manche. Je voudrais y revenir aujourd'hui d'une manière plus approfondie.

La guitare classique d'aujourd'hui doit avoir un manche large, de 5 cm. environ. La guitare du temps de Fernando Sor était dotée d'un manche sensiblement plus étroit, ce qui permettait d'exécuter avec une relative facilité certains traits dont la difficulté peut surprendre de nos jours. Un manche large présente un avantage essentiel : celui de ménager entre les cordes un espace suffisant pour que chacune dispose d'un champ de vibrations très étendu. Les doigts ne risquent pas ainsi de chevaucher sur deux cordes.

Un manche large permet de jouer avec force. En revanche, il demande à la main gauche un effort accru. La pratique de la guitare révèle l'importance des difficultés de cet ordre. On peut se contenter de les surmonter lorsqu'on les rencontre. Il nous paraît préférable de leur accorder une étude systématique. Emilio Pujol dans le deuxième tome de sa méthode a consacré à la largeur du manche certains exercices malheureusement assez dispersés. Il est facile de les regrouper. Je recommande particulièrement les exercices 66 et suivants, particulièrement l'exercice 69 sur les six cordes.

Les gammes permettent également de travailler dans le sens de la largeur. Mais si l'on veut se concentrer sur ce problème, il est bon de se contenter des gammes sur deux octaves, les gammes sur trois octaves comportant des difficultés d'un autre ordre : les changements de position.

Le travail sur la largeur du manche peut se faire sans extension : dans ce cas (Ex. : exercice 69 de Pujol) on doit veiller au mouvement du poignet gauche tandis que les doigts passent de la 6<sup>e</sup> à la 1<sup>re</sup> corde et inversement. La main doit prévenir le travail des doigts surtout en ce qui concerne le 4<sup>e</sup> dont l'extension peut causer une crispation des plus gênantes.

Si la main prépare le mouvement du 4<sup>e</sup> doigt celui-ci se posera sans raideur, en pliant ses articulations.

Dans certains cas l'extension en largeur est inévitable. Exemple la première étude de Villa-Lobos, mesure sixième. On ne doit pas sous-estimer une telle difficulté. Seul un long et patient travail permettra d'en venir à bout. Autre cas extrême : le petit barré tenu par le 4<sup>e</sup> doigt à la 5<sup>e</sup> case sur les trois premières cordes, tandis que le 1<sup>er</sup> doigt est fixé au fa naturel sur la 6<sup>e</sup> corde (1<sup>re</sup> case). Le cas se présente dans le prélude de Bach (transcrit par Segovia. Eshig n° 106).

Mais les exemples d'extension en largeur sont trop fréquents pour qu'il soit question de les répertorier, surtout dans le cadre d'une étude aussi brève.

J'ai simplement voulu attirer l'attention des élèves et des professeurs sur un ordre de difficultés généralement laissé à la « débrouillardise » de chacun, et qui se venge cruellement de ce mépris.

T. CHEMLA.



## MENUET de Rameau

transcription de R. Cueto

Ce menuet, comme presque toutes les œuvres de ce genre, est suivi d'un deuxième menuet en mode mineur. Nous ne le publions pas ici, car il est très connu. C'est, en effet, l'un des airs du film « Jeux Interdits ». Nous renvoyons donc à cette partition ceux qui désireraient jouer les deux morceaux ensemble, ce qui se fait habituellement.

Evidemment, après le second mouvement en mineur, on jouera de nouveau le premier, mais sans reprise.

Les trilles doivent être exécutés avec fermeté.

Attention aux mesures 11, 13, 14, 15, 17, 18 et 19. Il faut exécuter d'un seul trait les trois notes graves jouées avec le pouce.

## LA PETENERA

par Ramon de Sevilla

**J**L semble que la petenera ait son origine à Paterna de la Ribera, village d'où elle tire son nom. L'un des vers les plus fréquemment chantés « por petenera », et que nous donnons ci-dessous, nous permet de supposer que la petenera pourrait tirer son origine d'un chant plaintif adressé à certaine femme de mauvaise vie :

Quien te puso petenera  
No supo ponerle nombre  
Te debra de haber puesto  
Madre de mi corazon !  
Te debra de haber puesto  
La perdicion de los hombres  
Quien te puso petenera  
No te supo poner nombre.

Celui qui t'appela petenera  
N'a pas su te donner de nom  
Il aurait dû te nommer  
Mère de mon cœur !  
Il aurait dû te nommer  
La perdicion des hommes  
Celui qui t'appela petenera  
N'a pas su te donner de nom.

*De toutes façons, c'est un chant plein de mélancolie.*

*Il peut être dansé, bien qu'il ne soit pas d'usage de le faire.*

*On remarquera que le rythme se compose de deux mesures à 3/8 et d'une à 3/4, ce qui fait six temps rapides et trois lents. Ceci donne à la « petenera » une personnalité propre et la distingue de tous les autres rythmes flamencos.*

*Comme nous l'avons toujours fait dans la rubrique « Connaissance de l'art flamenco », nous présentons une simplification de cette forme, nous bornant à en indiquer le rythme et la mélodie la plus caractéristique.*

*Le rôle du guitariste consiste à accompagner la mélodie du chanteur, en marquant le rythme initial sur les accords qui forment les basses de notre harmonisation de la mélodie.*

*En général, la « petenera » se joue dans un mouvement lent, mais comme dans la plupart des formes flamencas, celui-ci est accéléré dans les dernières mesures.*

(Suite des pages techniques à la page 22)



## LE COURRIER MÉDICAL DE LA GUITARE

Un des meilleurs luthiers français, M. R. B..., a bien voulu se charger de tenir la rubrique, que nous inaugurons aujourd'hui, du « courrier médical » de la guitare. Désormais nos lecteurs pourront s'adresser au « médecin de service » pour obtenir une consultation (gratuite) sur les maux dont peut souffrir leur guitare.

Voici M. Ponchet (Lyon) qui nous écrit :

« Les cordes de ma guitare « frisent ». J'ai vainement essayé des cordes de différentes marques. Des amis m'ont conseillé d'attaquer les cordes moins violemment. J'ai essayé, mais sans résultat. Ma sonorité a faibli et les cordes n'en ont pas moins continué à friser. Que faire ?

Réponse :

Les cordes frisent quand elles sont trop rapprochées de la touche pour pouvoir vibrer librement sous une attaque normale de la main droite.

Si la corde frise à vide, cela provient d'un sillet trop bas. Vérifier la hauteur en appuyant le doigt sur la troisième case. La corde doit à peine toucher la première barrette. Le remède consiste alors à placer sous le sillet des petites cales de papier ou de carte jusqu'à obtenir la hauteur convenable.

Si la corde frise dans les premières positions, cela indique généralement un sillet de chevalet trop bas. Vérifier l'écart entre la corde et la touche à la hauteur de la douzième case. Celui-ci doit être de 4 mm. environ. Surélever au besoin les cordes en plaçant une petite cale de bois dur de préférence sous le sillet du chevalet ou mieux encore, changer le sillet.

La corde peut également friser si une barrette dépasse les autres. Vérifier avec une règle qui doit porter également sur toutes les barrettes, de la première à la dernière.

Le manche peut aussi avoir travaillé et être voilé. Il faut alors retirer les barrettes, dresser la touche et poser des barrettes neuves.

R. B.

### LES CAHIERS FRANÇAIS DE LA MUSIQUE

Revue mensuelle de la Musique Contemporaine.

4, r. Blainville, PARIS-V<sup>e</sup> T.: DAN. 64-88

Le N° 150 frs - Abonnements :  
1 an : 1.500  
6 mois : 800

AU N° 2 :

BARTOK - (J. BARIL)  
LA SARDANE (PEPRAXT)  
LA CRITIQUE (R. LYON)  
LA VIE MUSICALE ESPAGNOLE  
Th. MONK (HAARDT)  
et vos vedettes de Variétés

# ALLEMANDE

de la Suite en Sol

BARON

*Transe. de Christian Aubin*

The musical score is written in treble clef, 3/4 time, and G major. It consists of eight staves of music. The notation includes various ornaments, fingering, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is in 3/4 time. The score includes various ornaments such as B5, B4, 1/2 B2, 1/2 B3, 1/2 B5, 1/2 B7, C2, 1/2 B2, C5, B2, C2, B2, B3, 1/2 B5, C5, 1/2 B7, B7, 1/2 B3, 1/2 B5, B3, and W. The score also includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings (p, p<sub>1</sub>, p<sub>2</sub>, p<sub>3</sub>, p<sub>4</sub>, p<sub>0</sub>, p<sub>3</sub>). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

# SARABANDE

de la 2<sup>e</sup> Sonate pour violon seul

J.-S. BACH

*Transc. de José-Maria Sierza*

The musical score is written for a single violin. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and bowings are shown with 'v' and 'a' above notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

# DOUBLE<sup>♯</sup><sub>4</sub>

de la 2<sup>e</sup> Sonate pour violon seul

J.-S. BACH

Transc. de José-Maria Sierra

The image displays a musical score for Double Bass, transcribed by José-Maria Sierra from J.S. Bach's 2nd Violin Sonata. The score is written in G major and 4/4 time, featuring a variety of technical challenges such as triplets, sixteenth-note runs, and complex fingering. The notation includes standard musical symbols like notes, rests, and bar lines, along with specific performance instructions such as 'BII', 'BIII', 'BIV', 'BVI', and 'BVII' which likely refer to different positions or techniques on the instrument. The score is organized into ten systems, each containing a single staff of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

# MENUET

»Dans le goût de vièle»

(Extrait de PLATÉE)

J. - PH. RAMEAU

Transc. de R. Cueto

6ème e, Ré  
modéré

*mf*  $\frac{1}{2}$  B-V

$\frac{1}{2}$  B-II

$\frac{1}{2}$  B-VII

$\frac{1}{2}$  B-VII

$\frac{1}{2}$  B-II

$\frac{1}{2}$  B-II

tr.

# LA PETERENA

POPULAIRE

par Ramon de Sevilla

The musical score for "La Peterena" is written for guitar and consists of ten staves. The piece is in a 3/8 time signature and features a variety of rhythmic patterns and articulation. The score includes several sections labeled B.I., B.II, B.III, and B.IV, which are repeated throughout the piece. The music is characterized by its lively and rhythmic nature, typical of a popular dance. The score concludes with the instruction "de f. a acelerando", indicating a change in dynamics and tempo.

# L'AMOUR DE MOY

*Chanson française du XV<sup>e</sup> siècle*

*Transc. de Marcel Nobla*

**L** <sup>1</sup> AMOUR de moi s'y est enclose  
Dedans un joli jardinet  
Où croit la rose et le muguet  
Et aussi fait la passeroise

**E** <sup>2</sup> Jardin est bel et plaisant  
Il est garni de toutes fleurs  
On y prend son ébattement  
Autant la nuit comme le jour

**H** <sup>3</sup> ELAS ! il n'est si douce chose  
Que ce doux rossignolet  
Qui chante au soir, au matinet  
Quand il est las, il se repose

**J** <sup>4</sup> E la vis l'autre jour cueillir  
La violette en un vert pré,  
La plus belle qu'onques je vis  
Et la plus plaisante à mon gré

**J** <sup>5</sup> E la regardai une pose :  
Elle était blanche comme lait  
Et douce comme un agnelet  
Vermeillette comme une rose

(Les couplets 1, 3 et 5 se chantent sur la mélodie A, les couplets 2 et 4 sur B.)

# L'AMOUR DE MOY

XV<sup>e</sup> siècle

Transe. de Marcel Nobla

A C3 C1 C3 C3

L'Amour de moy cy est en clo

C1 C8 C7 C5 C3

se dans un jo-ly - jardinet où croit la

C5 C3

ro-se et le mugu-et Et aus-si fait la pas-se

B

ro-se ce ce jardin est bel - et plai-on y prend son e - batte

sant Il est garni de - tou - tes fleurs  
ment aut-ant la nuit comme le jour.

## L'accompagnement classique

par Gérard Didier

**A**CCOMPAGNER « la Bohème » ou « Anne de Bretagne » (voir n<sup>os</sup> 10 et 11) était d'autant plus facile que la partie de guitare était écrite en toutes notes.

Alors que d'ordinaire, les guitaristes doivent se débrouiller avec des accords indiqués seulement « à l'état brut ».

Comment, malgré l'imprécision de ces données, arriver à faire soi-même quelque chose de correct, voilà ce que nous allons essayer de montrer.

*Notions générales. Caractéristiques de l'accompagnement classique :*

Nous savons qu'à l'origine, un accord est toujours une superposition de tierces. Voir ci-contre (1).

Rappelons que la note de base (celle qui donne son nom à l'accord) est la Fondamentale.

Les autres notes s'appellent : la tierce, la quinte, la septième ou la neuvième, suivant l'intervalle qu'elles forment avec la fondamentale (2).

Ainsi, dans l'accord de la mineur, La est la fondamentale, do la tierce, mi la quinte. Dans l'accord de sol7, sol est la fondamentale, si la tierce, ré la quinte, fa la septième.

Mais cette disposition de tierces superposées n'est nullement obligatoire. La plupart du temps d'ailleurs, elle serait impraticable sur notre instrument.

Une fois connues les notes qui constituent un accord, il est possible de les présenter à une autre octave et dans un ordre différent.

De plus, certaines notes seront fréquemment redoublées, d'autres, au contraire, supprimées.

Voici déjà quelques règles :

I. — L'ordre des notes d'un accord peut être modifié à volonté tant que la fondamentale reste à sa place, « en bas » (3).

Tous ces accords seront dits « à l'état fondamental ».

Mais si l'on mettait, comme note de base, la tierce, la quinte, la septième ou la neuvième, on obtiendrait ce que l'on appelle un « renversement ». (4)

L'emploi de ces dispositions devra être beaucoup plus prudent, car il est soumis à des règles précises (que nous verrons plus loin).

II. — La meilleure note à doubler est presque toujours la fondamentale (5).

La doublure de la 3<sup>e</sup>, en particulier serait souvent une faiblesse (6).

III. — La seule note qu'il est possible de supprimer sans inconvénient est la quinte (7).

Eviter surtout de supprimer la tierce (8).

Quelques exemples d'application de ces principes vont mieux faire apparaître maintenant les avantages et les ressources du jeu « avec les doigts ».

Le guitariste qui choisit le médiator a, en effet, beaucoup moins de possibilités. Obligé qu'il est d'utiliser seulement des cordes voisines, il n'a plus à sa disposition que quelques formules, toujours les mêmes.

Pour faire l'accord de Sol mineur, par exemple, il lui faut « installer » : (9)

Tandis que le débutant, « avec les doigts », pourra se contenter de (10)

De même pour l'accord de Do mineur : (11 et 12)

On voit alors pourquoi l'accompagnement classique, — certes moins sonore et moins nerveux que l'accompagnement « jazz » — pourra être, par contre, plus varié, plus correct, plus raffiné, plus facile et, en définitive, plus à la portée des amateurs.

C'est donc lui, que, pour justifier notre titre, nous continuerons d'étudier à cette place, dans tous nos prochains numéros.

1 2   
 Do Do7 Do9 La m Sol7

3   
 Do Sol7

4   
 Do Sol7

5   
 Do Mi m.

6   
 Sol moins bien que

7   
 Mi7 Suppression du si Sol Suppression du Re Excellent

8   
 Mi7 Suppression du sol# Sol Suppression du si très faible

9   
 avec un barre difficile

10 11 12   
 au lieu de

## Entretien avec...

# Jacques DOUAI

## créateur de folklore français

---

**N**OUS avons rencontré Jacques Douai le jour-même où il célébrait ses dix ans de carrière. Ce grand gargo. n'a pas mis longtemps à trouver sa voie. Lorsqu'il débuta en 1947, chez Solange, rue Tournefort, il était déjà ce créateur de folklore, ce catalyseur de contacts humains, que devait consacrer en 1955 un grand prix du disque, et que son cher jeune public parisien a retrouvé avec tant de joie au Club Plein Vent après son voyage d'un an et demi en Amérique du Nord.

C'est dans sa 4 CV que j'ai interviewé Jacques Douai : il était affreusement pressé. Il avait à livrer des enregistrements de folklore canadien pour la radio de Montréal. Le Canada a adopté Jacques Douai : il se fait entendre tous les jeudis à Radio-Canada dans son émission intitulée « Au pays de Neuve-France ».

— Ne croyez pas, me dit-il, que le contact avec le public canadien ait pu s'établir comme ça, du jour au lendemain. Les Canadiens d'origine française ressentent douloureusement leur manque de culture française. Il faut les mettre en confiance. Mais une fois établi, le courant de sympathie s'est vite développé. J'ai trouvé là-bas un accueil si compréhensif que j'y suis resté huit mois, avec ma troupe.

— Vous aviez donc une troupe ?

— Oui, une troupe de danse folklorique : la Fréerie. La chanson populaire ne peut pas se passer de la danse. L'art populaire est rythme et mouvement en même temps que chanson. La Fréerie doit faire une tournée en Belgique et en Hollande puis en province, avant de s'installer à Paris.

— On m'a dit que vous avez chanté à New-York.

— J'ai chanté à New-York et c'est là que j'ai rencontré Edith Piaff et Maurice Chevalier qui m'ont décidé à entreprendre une tournée de six mois aux Etats-Unis. J'ai commencé par Chicago, ville sinistre, où j'ai trouvé un magnifique musée de peinture impressionniste. J'ai traversé les Etats-Unis du Nord au Sud et j'ai fini par Houston, dans le Texas.

— Comment avez-vous été accueilli dans ces pays où la culture française est, je crois, assez peu répandue ?

— Eh bien ! Vous n'imaginez pas combien les Américains sont attirés par le vieux folklore français, et comme ils sont tournés vers l'Europe. Ils sont d'autant plus sensibles à une présence européenne qu'ils se trouvent plus éloignés du circuit des tournées françaises. Ils ont l'impression de reprendre contact avec leurs sources.

— Je voudrais maintenant vous poser deux questions : 1° comment vous êtes-vous constitué le répertoire de vieilles chansons françaises que vous avez si bien su faire revivre ? 2° où avez-vous pris le secret de ce contact avec le public

qui fait que les gens au lieu de vous écouter passivement ont la sensation de participer à ce que vous faites ?

— J'ai été admis de bonne heure chez les Comédiens Routiers, de Grenier-Hussenot. J'étais directeur de chorale et j'ai dû, à ce titre, fouiller dans le vieux répertoire folklorique. Je me suis vivement intéressé à ce travail : j'ai dirigé des chorales de jeunes dans des lycées, des centres d'éducation physique, des colonies de vacances. J'ai participé à un stage de moniteurs, à Lyon, en même temps que les Compagnons de la chanson.

— Et la guitare ?

— Eh bien, c'est justement à Lyon que j'ai étudié la guitare avec un professeur espagnol. Nous avions fait venir pour ce stage douze guitares d'Espagne. Je me suis passionné pour cet instrument. J'aurais voulu travailler davantage.

— Vous êtes parmi ceux qui chantent en s'accompagnant à la guitare un de ceux qui connaissent le mieux cet instrument. Vous donnez l'impression de faire corps avec la guitare. Avez-vous étudié un autre instrument avant de venir à la guitare ?

— J'ai alors la révélation que Jacques Douai a reçu de solides bases musicales. Il avait étudié d'abord le violon, puis la clarinette. La guerre l'a empêché d'entrer au Conservatoire dont il avait préparé l'entrée. Cette formation classique a permis à Douai d'aborder la composition non pas accessoirement à la guitare mais sur le plan musical pur.

— Il faut créer, dit Jacques Douai, comme quelqu'un qui dessinerait les yeux fermés.

Je lui demande encore quels sont ses principes pour l'interprétation du vieux folklore français.

— Le texte qu'on retrouve, répond-il, est toujours insuffisant. Il reproduit assez grossièrement une mélodie dont l'original se perd dans la nuit des siècles. Il faut essayer de faire revivre la vieille chanson en retrouvant son véritable rythme.

A ma grande surprise, d'après les exemples que me donne Jacques Douai, je m'aperçois qu'il rejoint la théorie de M. Geoffroy Dechaume sur l'interprétation de la musique ancienne. Ce qui prouve que des chemins différents permettent d'aboutir à la même vérité.

Pour l'un comme pour l'autre, la musique ancienne est toujours vivante. Il faut retrouver sa couleur, sa chaleur, son sourire à travers la poussière dont on l'a recouverte. Et, lorsque ce miracle est accompli, on s'aperçoit que la source du folklore français coule toujours aussi claire, et qu'il suffit de se pencher pour y boire.



Jacques DOUAI

PHOTO HUGUES HARRANG



## CLASSIQUE

par *Pierre Darmangeat*

**ALIRIO DIAZ - Récital de guitare n° 1.**

Face A : **FRESCOBALDI** (*Gagliarda e corrente - Aria con variazioni, detta « La Frescobalda »*).

**J.-S. BACH** (*Prélude et fugue pour le luth en ré majeur*)

Face B 1) **Heitor VILLA-LOBOS** (*Etude n° 1*).

2) **Agustin BARRIOS** : *Danza paraguayana*.

3) **Heitor VILLA-LOBOS** : *Choro n° 1*.

4) **Jorge GOMEZ CRESPO** : *Nortena*.

5) **Raul BORGES** : *Valse Vénézuélienne*.

6) **Miguel LLOBET** : *El testamento de Amelia*.

1 disque 33 tours, 25 cm. **La Boîte à Musique**, BAM. LD 032.

Nous avions, en novembre 1956, applaudi à l'Ecole Normale de Musique, le jeune mais riche talent du guitariste vénézuélien dont le nom figure en tête de ce disque.

Sa solide culture classique est attestée par le choix des morceaux qui composent la première face. La présence de Frescobaldi, en particulier, mérite d'être soulignée.

Dès les premières mesures de la *Gagliarda* on est saisi par la délicatesse et la fermeté du toucher, par la sobre sensibilité du style. Le charme poétique du chant et de l'harmonie est intimement uni à la précision des rythmes dans les deux danses judicieusement enlacées l'une à l'autre.

Mais l'interprétation de la célèbre *Frescobalda* pose des problèmes plus complexes, et la souplesse que met à les résoudre Alirio Diaz est à la mesure de son goût et de son jugement. Avec discrétion il sait infléchir une courbe, marquer un accent expressif, dégager les richesses d'une modulation, bref, faire vivre cette musique dont l'auteur affirmait qu'elle voulait surtout, à la façon des madrigaux de son temps, se modeler sur le frémissent des sentiments humains. Contemporain de Monteverdi, c'est à lui que de toute évidence Frescobaldi devait penser d'abord lorsqu'il évoquait ce lyrisme dramatique.

Il est intéressant de comparer l'interprétation de Diaz à celle d'un claveciniste comme Fritz Neumeyer qui a enregistré la même œuvre sur un *combalo* italien de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire sur un instrument assez semblable à celui pour lequel Frescobaldi composait (1). Tenons compte des différences organographiques, tout en nous rappelant l'attrait qu'exerçait le luth en ce début du siècle. (Le *Secondo Libro di Toccate* où fut publiée la *Frescobalda* est de 1627). Sans marchandiser à Neumeyer les éloges que lui vaut la probité intelligente de son jeu, cette confrontation fera clairement ressortir la finesse nuancée d'Alirio Diaz.

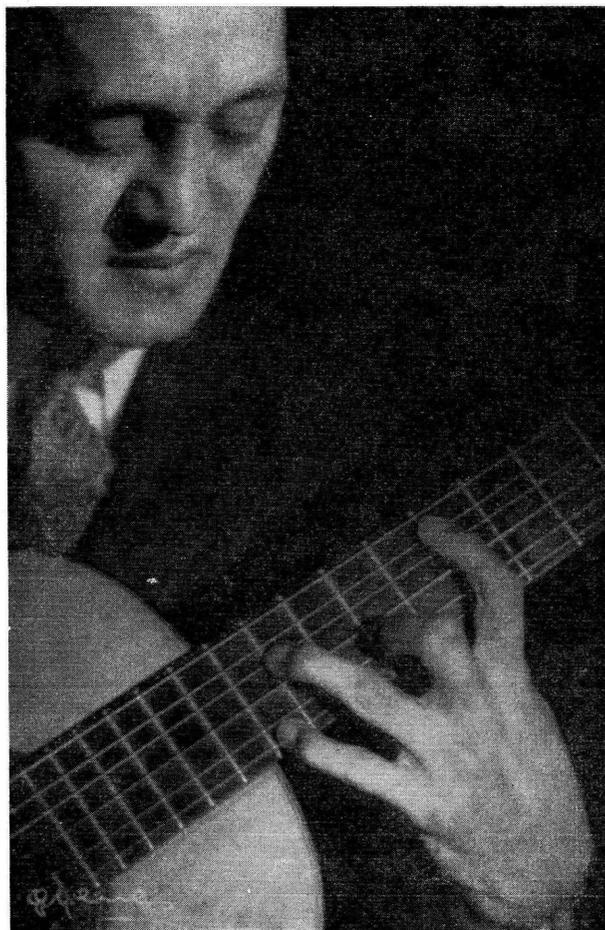
Pourquoi semble-t-il moins libre, moins pleinement lui-même dans le *Prélude et Fugue* de Bach ? Sans doute sa guitare a-t-elle la même beauté sonore, son toucher la même délicatesse caressante et la même vigueur nerveuse, mais le tempo adopté ne laisse guère le chant s'épanouir, surtout dans le prélude. Il y a là une mélodie, sorte de récitatif, que Wanda Landowska rapproche de l'air de ténor *Sehet was die Liebe thut* de la Cantate 85.

Nous retrouvons à ce propos la grave question de la lecture des anciens maîtres, évoquée au sujet du concert à deux guitares Aubin-Lafon (cf. *Guitare et Musique* n° 11, page 7). Or, ce qui reposait sur l'instinct musical, sur le sens primordial de ce que peut être la vie d'une œuvre d'art perceptible dans le seul déroulement temporel, et qui déjà prenait appui sur les écrits théoriques et les conseils d'interprétation connus à ce jour, pourrait bien trouver une érudite confirmation dans les

travaux et les découvertes musicologiques de Geoffroy-Dechaume dont le même numéro de *Guitare* nous donne, p. 3 et 4, la primeur. La liberté d'appréciation, quant à la durée relative des longues et des brèves associées, accorde à la justesse qualitative du phrasier le pas sur la rigueur métronomique, à laquelle trop souvent on prétend aujourd'hui s'en tenir.

Quelle éclatante raison donnée par la science au génie de quelques grands et rares interprètes tels Casals et Wanda Landowska, qui ont bien pu, çà et là, faute de données assez précises, choisir une solution subjective, mais qui, du moins, n'ont jamais perdu de vue la règle d'or de toute cette musique, qui est qu'elle doit chanter.

Ecoutez Wanda Landowska jouer sur son clavecin ce *Prélude et Fugue*, suivi, dans la version originale, d'un *Allegro* dont on regrette ici l'absence. Il est vrai que, écrit pour le *luth à combalo* (sic) il pourrait avoir été joué par Bach sur ce charmant



*Alirio DIAZ*

## DES DISQUES - CHRONIQUE DES DISQUES - CHRONIQUE

**Lautenwerk**, ou clavecin-luth, dont les sonorités intermédiaires entre celles d'un clavecin ordinaire, d'un luth et d'un théorbe, séduisaient à coup sûr l'insatiable curiosité du Cantor. Landowska rappelle d'ailleurs qu'un de ces instruments figure à l'inventaire après décès des meubles ayant appartenu à Jean-Sébastien. Quoi qu'il en soit, la comparaison fait ici nettement paraître ce qu'il manque de respiration et d'ampleur à la lecture d'Alirio Diaz, même si l'on veut faire quelques réserves sur telle ou telle décision de la grande claveciniste.

★

La seconde face du disque est moderne et hispano-américaine.

Diaz a tenu, sans doute en manière d'hommage, à prendre congé de nous avec une page du grand guitariste catalan Miguel Llobet, un des principaux artisans du renouveau de l'école hispanique de guitare. C'est ici une très belle harmonisation d'une des mélodies les plus populaires — et les plus nobles — du folklore catalan.

Mais avant elle, voici quatre musiciens d'Amérique Latine : Villa-Lobos, Barrios, Gomez-Crespo et Borges.

Hormis le premier, nous ne les connaissons pas comme ils le méritent. De Villa-Lobos lui-même nous voudrions entendre les **douze** magnifiques **Études** qu'il écrivit pour l'instrument de Segovia. Et puisque celui-ci semble, hélas ! voué aux récitals hétéroclites, pourquoi Diaz ne songerait-il pas à nous donner l'enregistrement qui s'impose ? Sa magistrale interprétation de la première nous met l'eau à la bouche. Une force, un allant, un jaillissement de rythmes impétueux sur une texture harmonique d'inépuisable richesse, telle est cette première étude.

C'est une heureuse idée que d'avoir placé ici le seul **Choro** consacré par Villa-Lobos à la guitare. Sa beauté n'est pas indigne des autres dans leurs diverses parures sonores. Naturel-

lement, le folklore y est directement sensible, balançant de l'émotion à l'humour sur une exaltation caractéristique des rythmes.

Je ne sais rien d'Agustin Barrios, dont la **Danse Paraguayenne** s'intercale entre les deux ouvrages de Villa-Lobos. Cette danse n'est pas sans intérêt dans la mesure où elle se rattache à des rythmes de là-bas. Mais elle reflète un métissage qui n'est pas du meilleur aloi.

La **Valse Vénézuélienne** — de possible origine française, à en croire la notice — est mieux mise en valeur par l'écriture du maître guitariste qu'est Raul Borges, premier professeur de Diaz.

J'aime pourtant mieux — et c'est pourquoi je l'ai gardée pour finir — la **Nortena** de l'Argentin Jorge Gomez Crespo. Voilà un musicien venu à la composition par la guitare. Le thème qu'il glose dans cette page aussi intense que brève est bien connu. Il appartient à ces régions nordiques de l'Argentine qui furent jadis fécondées par la civilisation incasique. Sa prenante nostalgie est sobrement mise en relief par une écriture fluide, une harmonie consciente des valeurs fondamentales de ce lointain héritage.

Il est souhaitable qu'un guitariste de la classe d'Alirio Diaz nous aide à mieux connaître la production **authentique** des musiciens latino-américains.

Nous attendons avec sympathie le deuxième récital qu'annonce implicitement le numéro d'ordre affecté à celui-ci, et nous remercions la **Boîte à Musique** de son initiative et de son excellent enregistrement, qui sert si bien les timbres de la guitare.

(1) Archiv Produktion 13043 A.P.

## VARIÉTÉS

par Guy Ozismann

### Nouveaux venus...

*Olivier Jeanes, c'est du nouveau, non seulement parce que son nom nous était, il y a quelques semaines encore, totalement inconnu, mais aussi et surtout par ce qu'il nous apporte de printanier et de juvénile poésie.*

*L'amour, à l'aube de la vie, est une fenêtre ouverte sur un paysage sans ombre, où le bonheur s'habille des couleurs de la voluptueuse innocence.*

*Les quatre chansons de Noël Guyves que nous présente Olivier Jeanes illustrent ce climat si particulier et se remarquent par leur unité. C'est en effet le même personnage qui sert de prétexte aux quatre chansons. Ce personnage c'est Claire, image délicate et frêle comme un rêve, sur laquelle l'imagination de l'adolescent construit l'amour et le bonheur. Le disque s'intitule « Olivier Jeanes vous présente Claire », et les quatre titres marquent les étapes de ce roman d'amour : Le temps des Noisettes, Je vous prie Claire, Tu n'peux pas faire ça Claire, Lune de Miel à Paris (Vega 45 t., P 1714).*

*Si le public s'intéresse non seulement aux chanteurs, mais aux auteurs de chansons, il connaît depuis longtemps Eddy Marnay. Il l'aura apprécié comme l'un des plus talentueux, des plus sympathiques auteurs et se souviendra des*

*innombrables succès dus à son imagination. Cédant à des exemples fort nombreux, Eddy Marnay a décidé lui aussi d'entreprendre une carrière d'interprète. Réussite immédiate. Nous retrouvons dans sa façon de chanter, cette simplicité, cette distinction qui furent les qualités essentielles de l'auteur Eddy Marnay. Les deux premiers disques que Vega vient de lui consacrer sont incontestablement parmi les plus complets qu'il nous fut donné d'entendre depuis de nombreuses semaines. (Vega 45 t. P 1572 : Java, Chiens perdus sans collier, S'aimer d'amour, Guinguettes — Vega, 45 t., P 1811 : Giovinnella, Capitaine d'Aquitaine, La fontaine endormie, Les deux tourterelles).*

*La même firme nous révèle Elise Vallée. L'interprète s'impose incontestablement avec une rare sûreté. Chanteuse réaliste aussi bien que fantaisiste. Ce premier essai est une sérieuse option sur l'avenir. Ecoutez « Rue Saint-Denis » où la personnalité d'Elise Vallée s'épanouit dans le cadre précis de la meilleure tradition, sans spéculation ni effet. Voilà une démonstration concluante (Vega, 45 t., P 1774 : La Mante religieuse, Vise la Poupée, Cinématographe, Rue Saint-Denis).*

*La même certitude nous l'éprouvons à propos de Carline, dont nous saluons le premier disque. Le genre de répertoire choisi par Carline, est celui de la chanson sans épithète, celui qu'aucune prétention ni littéraire, ni sociale,*

## DES DISQUES - CHRONIQUE DES DISQUES - CHRONIQUE

ni scandaleuse, ni humoristique, ne vient imposer à l'esprit ou aux sens. Aucune spéculation possible. L'artiste est seule, aux prises avec la chanson. Il faut penser à cela pour mesurer les mérites de Carline et sa réussite. Il ne faut pas craindre de vanter la discrète perfection de ce disque où la pudeur et le bon goût font aussi bien que les plus prétentieuses mises en scène. Demain on parlera de Carline. (Odéon, 45 t. : Il pleut sur Londres, Main dans la main, Tu sais me donner, Quelqu'un viendra demain).

### ... et rétrospectives

Le succès de ce genre de disque est, par avance, assuré, encore faut-il les signaler à nos lecteurs. Avec le micro-sillon, qui permet de faire revivre toute une époque sur un même disque, la formule n'est pas prête d'être abandonnée et si elle l'était, ce serait d'ailleurs bien dommage.

Dans une chronique précédente, nous avons déjà fait remarquer que des artistes comme Mathé Altéry et Andrex s'étaient fait du répertoire « démodé » une spécialité.

La voix claire de Mathé Altéry, aux larges possibilités, ne trouve pas son emploi dans le répertoire d'aujourd'hui où les qualités vocales sont rarement appréciées. L'opérette sera pour elle l'occasion de briller tout à loisir, mais en

attendant, les mélodies faciles de la Belle Epoque lui permettent de modeler sa pâte vocale selon des lignes aux courbes ondoyantes et sensuelles (1).

Andrex, lui, est l'émule de Mayol et Dranem. Les 12 chansons joyeuses des années 1920-1930 évoqueront bien des vieux souvenirs et Andrex a un talent sur mesure pour les faire revivre. Répertoire facile, sans grande distinction, sans complication intellectuelle, mais amusant et bon enfant. Avis aux amateurs (2).

Guy ERISMANN.

(1) Pathé STX 108. Mathé Altéry chante 13 mélodies de la Belle Epoque : L'Anneau d'argent ; Sérénade du passant ; Valse des roses ; Berceuse de Jocelyn ; Chanson de Fortunio ; La Maison grise (de Fortunio) ; Rose de Picardie ; Le Bleu des bleuets ; La Petite Maison grise ; Sourire d'Avril ; Si tu le veux ; Chanson de l'Adieu ; Romance de la Rose (de Martha).

(2) Pathé ATX 117, Andrex. 12 chansons joyeuses 1920-1930 : Mes parents sont venus me chercher, En parlant un peu de Paris, Ce n'est pas la même chose, Quand j'entends c't air des dolly sisters, Si l'en ne s'était pas connu, Chacun son truc, Je n'peux pas vivre sans amour, La belote, C'est jeune et ça n'sait pas, Quand on aime on a toujours vingt ans, Pour vous Mesdames, Une jolie jambe dans un joli bas.

## Un troisième disque de Jacques DOUAI

Avec l'aimable autorisation de la revue « Disques », nous reproduisons l'article que notre collaborateur Guy Erismann consacra dans cette publication au troisième disque de Jacques Douai.

\*\*\*

Ce n'est certes pas à nos lecteurs qu'il faudrait présenter Jacques Douai, ce garçon qu'on s'est mis à aimer, cet ami dont on voudrait tout à loisir prolonger ou recréer la présence.

Le disque est l'instrument de ce miracle et pour la troisième fois, par son truchement, Jacques Douai nous propose un programme dont il semble seul posséder le secret.

Erudition ? Bon goût ? L'une et l'autre certainement, mais surtout l'amour sans lequel les choses ne sont que ce qu'elles sont. Il y a dans l'élaboration d'un tel programme une ferveur curieuse et, j'en suis sûr, une certaine volupté à rassembler les bijoux qui sont si bien faits pour s'harmoniser. Tout cela paraît à nos yeux comme une richesse familière, une constellation de petites émotions que l'on peut cueillir à portée du cœur, avec un naturel qui n'exclue ni l'émerveillement ni le respect.

Ce choc extraordinaire, d'une qualité qui sans doute échappe à l'analyse, provient certainement de l'attitude de Douai face à son métier. Certains veulent à tout prix cataloguer les artistes. Ils classeraient notre Douai par exemple dans les chanteurs de folklore ou, pour faciliter les choses, tout en restant dans les formules littéraires, en feraient un « troubadour » des temps modernes, dans la mesure où sa curiosité fréquente le répertoire ancien et où son style même est teinté d'archaïsme, ne serait-ce que par la présence de ce moderne luth qu'est la guitare.

A vrai dire le cas de Jacques Douai est beaucoup plus simple. Il accomplit son destin de chanteur, tout naturellement. Il chante. Il chante et il se veut des chansons jolies (jolies signifie ici « de qualité ») qu'elles soient

spirituelles, gaies, tristes ou satiriques, anciennes ou modernes.

Délibérément, Jacques Douai maintient à son répertoire une uniformité de couleur qui fond toutes les chansons dans une étonnante unité. Les notions d'époque se perdent alors dans un curieux anonymat. Il est vrai que ce troisième disque fait une large part au folklore et je le regrette un peu dans la mesure où, pour autant, il nous prive des trouvailles contemporaines dont le sac de Douai doit être plein.

Une courte et gracieuse bergerette du XVIII<sup>e</sup> « C'est bientôt le temps » et une chanson ancienne du Poitou, toute chargée de la saveur de May « Voici le mois de May » voisinent avec la très vieille chanson « Pierre de Grenoble ». Peut-on imaginer moment plus émouvant ? Merci Jacques Douai pour cet instant qui nous apprend certaines faiblesses réconfortantes de notre cœur. Quel contraste dans la gaieté, d'une vivacité un peu surprenante de ce Noël provençal « Ah ! quand reviendra-t-il le temps », d'un style si dépouillé auquel ne nous ont pas habitués les petits disciples de l'Abbé Maillet.

C'est certainement à la faveur de son long et triomphal séjour au Canada que notre chanteur a mis à son répertoire quelques airs du folklore de ce pays comme « Ohé le vent », « Papillon tu es volage ». « M'en va à la fontaine », cette dernière d'une volubilité étourdissante.

Les deux chansons de Léo Ferré qui figurent ici s'harmonisent parfaitement avec ce répertoire folklorique. Nous faisons connaissance avec une ancienne chanson « Le Fleuve des Amants », qu'il composa en 1949 et que Douai fut seul à chanter. On y retrouve cette mélancolie d'une discrète volupté que l'on a connue dans les meilleures chansons de Ferré. « Pauvre Rutebœuf » que d'autres voix nous ont déjà appris (celle de Ferré lui-même en particulier) est aussi d'une très émouvante beauté. C'est

merveille de constater comment le musicien dans une manière qui lui est si particulière a su inventer une si impressionnante complainte.

Le disque est complété par une chanson de Claude Arrieu sur un texte de Maurice Jacquemont et Jacques Fournier « Chanson de la Patience », composée pour une adaptation de Cymbeline de Shakespeare représentée par le Centre Dramatique de l'Ouest, à Quimper, en 1951. Elle est d'un archaïsme discret et d'une pure poésie. « Sur la mer », qu'Hélène Martin composa sur un texte de Jean Giono (Le Chant du monde) est d'un étrange et imperméable sortilège et enfin un texte de Rimbaud, « Sensation » nous donne l'occasion d'apprécier Jacques Douai, compositeur, qui pour être occasionnel n'en est pas moins d'un à-propos sensible et spirituel.

Que ce rapide coup d'œil sur le programme du troisième disque de Jacques Douai, s'il nous renseigne sur l'art de ce « chanteur », art délibérément concis dans sa diversité, ne nous fasse pas oublier les raisons de cette infaillible réussite. Là où se trouvent fécondés par l'amour et l'esprit, là où la qualité se dispense d'effets, alors fleurit cette fleur enviable, toujours fraîche, toujours nouvelle qu'on appelle le classicisme.

Jacques Douai est un classique, cela veut dire qu'il a toutes les qualités qui marquent l'impérissable. Quel destin. Ne manquez pas ce disque qui en porte témoignage.

Guy ERISMANN.

(1) Boîte à musique. 33 t., LD 328.

# JAZZ

par Maurice et Pierre Eullaz

BILLY HOLIDAY, Jazz at the Philharmonic (Barclay GLP 3544).

BILLY HOLIDAY Barclay GLP 3519).

BILLY HOLIDAY SINGS (Barclay GEP 6947).

AN EVENING WITH BILLY HOLIDAY (Barclay GLP 6976).

MUSIC FOR TORCHING WITH BILLY HOLIDAY (Barclay GLP 3572).

La marque Barclay a publié depuis quelque temps toute une série de disques mettant en vedette la chanteuse Billy Holiday. Voici des disques que tout amateur de jazz doit connaître. Voici des disques que tout amateur de musique désireux de faire connaissance avec le jazz, doit écouter. Cela parce que la chanteuse Billy Holiday est une chanteuse typiquement jazz, en fait, elle compte parmi les trois meilleures chanteuses de jazz. Ces disques contiennent de nombreux classiques du jazz que Billy Holiday chante le plus simplement du monde, mais avec toute sa sensibilité, tout son tempérament extraordinaire, elle chante d'une voix typiquement jazz, les mélodies en les enjolivant merveilleusement. On peut dire que le talent de Billy Holiday enrichit les mélodies américaines et les rend toutes plus fascinantes. On ne peut rester insensible en écoutant Billy Holiday.

La grande valeur de ces faces vient aussi de l'excellent orchestre qu'on a généralement réuni pour accompagner la chanteuse. Ce sont en général des musiciens que tous les amateurs de jazz connaissent bien. Vous entendrez ainsi : les trompettistes Harry Edison, Joe Newman, Charlie Shavers, Joe Guy, les saxophonistes Willie Smith, Flip Phillips, Paul Quinichette, Benny Carter, les pianistes Jimmy Rowles, Oscar Peterson, Milt Raskin, les contrebassistes Red Callender, Ray Brown, John Simmons, les drummers Lorry Bunker, Alvin Stoller, Ed. Schaughnessy, Dave Coleman, et enfin les guitaristes Herb Ellis et Barney Kessel.

Si je cite les guitaristes en dernier, c'est que je veux

vous parler d'eux. Leur soutien est excellent au sein de la section rythmique ils prennent ainsi quelques très bons chorus, et jouent surtout d'excellentes introductions Barney Kessel surtout fait d'excellentes introductions, utilisant les grandes ressources harmoniques de la guitare.

Tous ces musiciens jouent sans contrainte les meilleures choses, l'atmosphère est détendue, voilà du jazz simple et beau.

ROGER GUÉRIN QUARTET (Versailles, 45 tours, extended play, 90 S 128). — Roger Guérin (trompette) ; Martial Solal (piano) ; Pierre Michelot (contrebasse) ; Christian Garros (batterie) ; Dave Riveira (conga-drum).

Il serait absolument injuste de ne jamais parler des musiciens français dont la production sur disque est parfois excellente. Chacun des musiciens présents dans ce disque compte parmi les trois ou quatre meilleurs spécialistes français sur son instrument.

Roger Guérin nous surprend ici très agréablement. Il semblait très influencé, il y a deux ou trois ans par Chet Baker, mais maintenant son jeu ressemble bien davantage à celui de Miles Davis. Mais Roger Guérin n'en garde pas moins sa sonorité personnelle et ses idées aussi.

Le pianiste Martial Solal est un très grand musicien, cela je ne l'apprends à personne, mais ici il joue différemment de ce qu'il fait d'habitude. En fait, Martial possède un jeu de piano si riche que toujours il nous surprend. La section rythmique assure à l'ensemble un swing véritablement terrifiant surtout dans le classique Night in Tunisia mais l'éloge de Pierre Michelot (contrebasse) et de Christian Garros (batterie) n'est même plus à faire, ils peuvent jouer avec n'importe qui, c'est parfait, ils pourraient même à faire bien jouer de mauvais musiciens. Vous entendrez dans cet excellent petit disque Night in Tunisia, une composition de Roger Guérin sur le blues intitulée Ça tourne, et le très joli slow de Pierre Michelot, intitulé Sweet Feeling que Roger Guérin joue avec une sonorité très belle, très classique.

# JAZZ - ACCOMPAGNEMENT

## Pourquoi MICHEL WOOP fait sa cuisine au gaz...

Agé de six ans, son rêve était déjà de jouer du cornet à piston. Sa nurse s'opposa violemment à cette vocation qui se manifestait déjà par l'utilisation de divers instruments à vents offerts par le Père Noël. A neuf ans, il se mit à l'étude du laud, le luth allemand. Les cordes pincées commençaient à le tourmenter. Mais le cornet à piston devait prendre une revanche éclatante au cours de ses années d'étudiant : il fut arrêté un soir pour avoir joué du cornet à piston dans les bassins du jardin du Luxembourg. On doit préciser qu'il avait donné ce récital dans une tenue qu'on tolère uniquement pour les statues qui ornent ce parc.

Michel Woop dut abandonner le cornet, non à cause de cet incident, mais par suite d'une blessure à la lèvre, reçue pendant la campagne de France. Démobilisé, Woop se jeta à corps perdu dans l'étude de la guitare, à raison de 8 à 9 heures par jour. Sa guitare fut une des premières électrifiées de France. Il fit ses débuts au Corsaire, en 1946, avec un chanteur alors inconnu, Yves Montand. Un pianiste l'ayant présenté à Camille Sauvage, celui-ci devait aussitôt l'adopter. Depuis cette époque Woop fait partie de l'Orchestre Sauvage. Enorme par la taille comme par la bonne humeur, Woop n'est pas seulement un technicien de la guitare de jazz. C'est un créateur d'ambiance. C'est lui qui, avec son célèbre « bâ-bâ-bâ » donna le ton à la Nuit dansante de la guitare, dans les salons de la Mairie du V<sup>e</sup>, où il faisait à lui seul la moitié de l'Orchestre !

A l'Académie de Guitare de Paris, Woop enseigne son art à une jeunesse enthousiaste. Il fait bon ménage avec les professeurs de guitare classique, bien que ces derniers soient résolument hostiles à l'électrification de l'instrument. Il est vrai que Woop lui-même se méfie de la guitare électrique depuis une surprise qu'elle lui réserva il y a quelques années : alors qu'il enregistrait la musique d'une émission de culture physique de Robert Raynaud, sa guitare se mit à parler. D'une voix persuasive, elle disait : « Mais faites donc votre cuisine au gaz » (1).

T. C.

(1) Par temps humide, l'amplificateur s'amuse à capter certaines émissions radiophoniques sur ondes courtes.

SOMMES ACQUEREUR  
D'UNE GUITARE DE JAZZ  
DE TRES HAUTE QUALITE

S'adresser :

42, RUE DESCARTES - PARIS (V<sup>e</sup>)

★

RECHERCHONS CONSTRUCTEUR  
ETUI DE GUITARE  
Ecrire A LA REVUE « GUITARE »  
42, RUE DESCARTES - PARIS (V<sup>e</sup>)



Michel WOOP

# La technique "Jazz"

par Pierre Cullaz

Dans le n° 4 de la revue « Guitare », Jacques Chammelle insistait particulièrement sur le problème que pose l'introduction d'un morceau ou d'une chanson, à la guitare.

Puisqu'il est toujours bon de travailler d'après des modèles illustres, ou des maîtres reconnus, je vous propose, aujourd'hui, une introduction du grand guitariste américain Barney Kessel. Le disque sur lequel j'ai relevé cette introduction est introuvable en France pour le moment du moins. Il s'agit d'une introduction de quatre mesures pour le thème de *East of the Sun*, thème que Barney Kessel joue ensuite en solo, par accords.

Barney Kessel est un maître de l'introduction jazz ! Cette introduction est basée sur les accords simplifiés suivants : schéma 1.

Voir les diagrammes des principaux accords de cette introduction : schéma 2.

La septième majeure (Fa) se trouve sur la quatrième corde : schéma 3.

Accord de Mi 7° avec la 9° dièse ; la 7° (Ré) se trouve sur la troisième corde. La 9° dièse se trouve sur la 2° corde : schéma 4.

Accord de Mi 7° avec la 9° b ; la 7° (Ré) se trouve sur la 3° corde, la 9° (Fa bécarré) sur la 2° corde : schéma 5.

Accord de la mineur 7°. La note qui donne son caractère mineur à l'accord se trouve sur la 3° corde (c'est un do bécarré).

La 7° se trouve sur la 4° corde (c'est un sol).

L'accord suivant est un Fa dièse 9° dièse, même doigté que pour Mi 9° dièse, mais à la 8° case et non à la 6°.

La 7° (c'est un Mi bécarré) sur la 3° corde.

La 9° dièse (c'est un la bécarré) est sur la 2° corde.

L'accord suivant est un Fa dièse 9° b, même doigté que pour le Mi 9° b mais à la 8° case au lieu de la 6°.

La 7° (Mi) est sur la 3° corde :

La 9° (sol bécarré) est sur la 2° corde.

Ensuite, nous trouvons un Si mineur 7° : même doigté que le La mineur 7° mais à la 7° case et non à la 5°. La note qui confère son caractère mineur à l'accord est un ré bécarré et se trouve sur la 3° corde ; la 7° (la bécarré) se trouve sur la 4° corde.

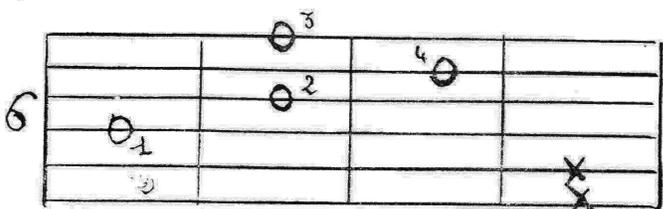
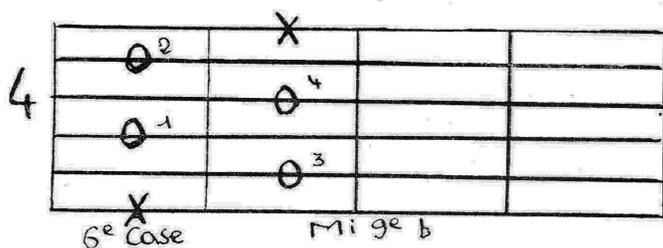
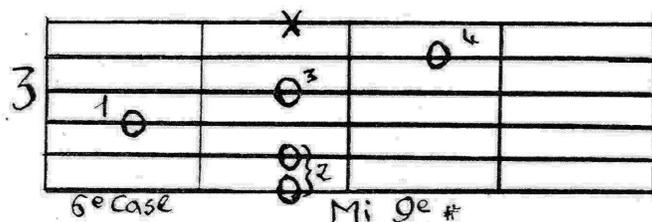
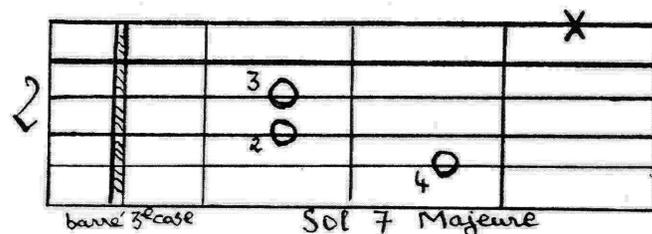
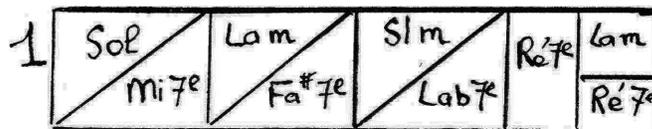
Puis l'accord de La b 9° dièse, même doigté de nouveau que le Mi 9° dièse, mais à la 10° case. La 7° (sol b) sur la 3° corde, et la 9° dièse (Si bécarré) sur la 2° corde. Schéma 6.

Cet accord est une variante de l'accord précédent, soit La b 9° dièse, mais une variante incomplète puisqu'on y trouve tout sauf un La b, note fondamentale.

Les deux derniers accords sont :

La mineur 7° dont le diagramme est déjà noté ci-dessus, et Ré 9° b, même doigté que Mi 9° b mis à la 4° case et non à la 6°.

Une bonne manière de travailler cette introduction consiste à bien enchaîner les accords seulement. Prendre l'accord premier et le deuxième, puis le deuxième et le troisième, etc... Lorsqu'on est capable d'enchaîner assez



# JAZZ ACCOMPAGNEMENT - JAZZ ACCOMPAGNEMENT

rapidement ces accords, en comprenant bien leur mécanisme, on peut travailler le passage mesure par mesure.

L'exposé ci-dessus met en valeur trois accords importants : l'accord de 9<sup>e</sup> dièse, celui de 9<sup>e</sup> b et l'accord mineur 7<sup>e</sup>.

Cette introduction présente plusieurs points intéressants, elle est claire, très systématique et très jolie, quand on arrive à la jouer correctement.

Elle s'adresse aux guitaristes déjà bien « débrouillés » et même aux guitaristes classiques désirant connaître quelques secrets du jazz, et de la guitare-jazz en particulier.

Ceux qui arriveront à jouer correctement cette introduction n'ont pas à « s'enfler la tête » ; elle n'est pas de leur composition, ni de la mienne d'ailleurs, elle est l'œuvre de ce grand guitariste qu'est Barney Kessel.



## Suite d'accords...

par Michel Woop

Nous allons voir dans ce numéro une suite d'accords dont deux sont connus, et un autre, je crois, assez inédit. Ces accords sont des renversements très difficiles à chiffrer — musicalement ; voici la suite d'accords :

Voici le schéma du premier :



On peut le chiffrer en Sol b, mais cela ne nous intéresse pas.

6<sup>e</sup> corde Fa la 7<sup>e</sup> majeure (à ne pas jouer).

5<sup>e</sup> corde Si b la tierce.

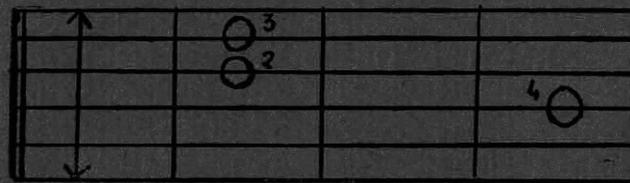
4<sup>e</sup> corde Sol b la fondamentale.

3<sup>e</sup> corde La neuvième augmentée.

2<sup>e</sup> corde Ré b la quinte.

1<sup>re</sup> corde Fa la 7<sup>e</sup> majeure.

Mais cette suite nous intéresse en Si b, il faudrait la chiffrer :

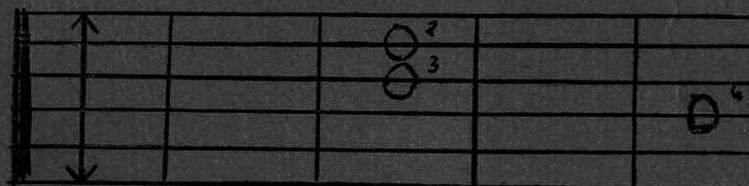


Barré 1<sup>er</sup>

Si b la b, 7<sup>e</sup> majeure, 13<sup>e</sup> mineure.

A cet accord s'enchaîne le Fa 7<sup>e</sup> normal à la première case.

Suivi du dernier accord bien connu des guitaristes classiques :



Barré 1<sup>er</sup>

Si b 6<sup>e</sup>

Si b 6<sup>te</sup>

Employée en Mi b (à la deuxième case) elle donne un début intéressant de « Night and Day ».

# DISQUES **BAM**

## Jacques DOUAI RÉCITAL N° 3 - LD 328

Le fleuve des amants - C'est bientôt le temps - Pierre de Grenoble  
Voici le mois de may - Sensation - Ohé le vent - Chanson de la patience  
Ah ! quand reviendra-t-il le temps ? - Pauvre Rutebeuf  
Papillon, tu es volage - Sur la mer - M'en vas à la fontaine  
avec accompagnement de guitare par E. ROSSO ou J. DOUAI.

### RAPPEL

RECITAL N° 1 : Grand Prix du Disque 1955 .....	LD	306
RECITAL N° 2 : Accompagné par Philippe Gérard et son ensemble .....	LD	312
Extraits du RECITAL N° 1 : 45 t. longue durée .....	EX	204
	EX	206

## Alirio DIAZ RÉCITAL DE GUITARE N° 1

**Frescobaldi** : Gagliarda e corrente - Aria con variazioni.

**J.-S. Bach** : Prélude pour luth en Ré majeur.

verso :

**Villa-Lobos** : Etude N° 1 - Chorro N° 1.

**A. Barrions** : Danza Paraguaya.

**J. Gomez Crespo** : Nortena.

**R. Borges** : Valse vénézuélienne.

**M. Llobet** : el testamento d'Amelia. .... LD 032

**NOCHE FLAMENCA** ..... LD 332

avec Rafael Romero : chant ; Pepe de Almeria : guitare et Elvira del Albaicin : danse et castagnettes.