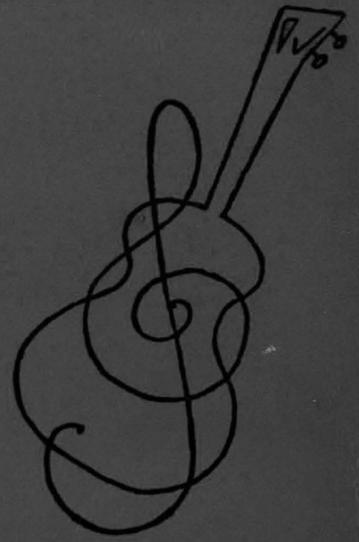


# Guitar et Musical



## Sommaire

- LA CHANSON ET LA VIE, par Gilbert IMBAR
- LA CHRONIQUE DE RENE DUMESNIL : Henri TOMASI, lyrique et mélodiste
- LE THEATRE LYRIQUE DOIT DEVENIR L'ART DE NOTRE TEMPS, par Charles IMBERT
- VARIATIONS SUR L'INTERPRETATION, par Ramon CUETO
- LA GUITARE DANS LE MONDE  
— Hollande  
— Belgique
- LES PAGES TECHNIQUES  
— Exercices sur l'attaque butée, par Christian AUBIN  
— Flamenco - Soléares (suite), par José PENA
- LES PAGES MUSICALES  
— Marche de Bredan (Léopold MOZART)  
— Sarabande (J.-S. BACH)  
— Etude n° 1 (Alain MITERAN)
- L'ACCOMPAGNEMENT CLASSIQUE (suite), par Gérard DIDIER
- INITIATION A L'IMPROVISATION, par Lucien FOUCART
- LA GUITARE DE JAZZ, par Bob DAME-LINCOURT



### REVUE MENSUELLE

OCTOBRE - NOVEMBRE 1962

Prix : 2,50 NF - 8<sup>e</sup> année - N° 40

## club Plein vent

42, RUE DESCARTES, 42 - PARIS (5<sup>e</sup>)

Tous les soirs à 22 h. (sauf dimanche et lundi).

### RÉCITAL DE GUITARE

avec

\* CLASSIQUE

»

»

\* FLAMENCO

\* CHANSONS

»

\* JAZZ

— Ramon CUETO (Esp.).

— Bernard PIERROT (Fr.).

— Paolo PILIA (It.).

— José PENA

Les duettistes Guy MEDIGUE et Michel LATROIS.

Jo FERIA et sa trompette.

Le trio Lucien FOUCART, Marc VIC et Fred STREET.

L'entrée du Club est exclusivement réservée aux :

- membres du club,
- « Amis » et abonnés de **Guitare et Musique**,
- élèves de « l'Ecole Française » et de « l'Académie de Guitare de Paris »,
- étudiants, J.M.F. et activités musicales,
- aux collectivités, qui doivent au préalable adresser une demande de réservation à la direction.

BASE DE NYLON ET D'OR MI-FIN

LA CORDE FILEE EST A



# CORBANI

CORDE POUR GUITARE  
STRING FOR GUITAR  
CUERDA PARA GUITARRA

## PARIS

LA CORDE BOYAU EST EN NYLON ETUDIE SPE

CIEMENT POUR LA GUITARE

TOUS DROITS DE REPRODUCTION RÉSERVÉS

N° *partaire* 33.178

*Guitare et Musique*

Directeur : Gilbert IMBAR  
Rédacteur en Chef : Roger MARIA  
Comité de Rédaction :  
Maurice et Pierre CULLAZ - René DUMESNIL  
Michel-Claude JALARD - Luc BERIMONT  
Service Photo : A. GARIMOND, Paris  
Rédaction - Administration  
42, RUE DESCARTES, PARIS-5<sup>e</sup>  
Tél. : DANton 28-38  
C.C.P. Imbar Gilbert 7673-16 Paris

◆

ABONNEMENTS

France, 10 numéros ..... 20 NF  
Etranger, 10 numéros ..... 25 NF

Gérante : Geneviève JAMET

Distribué par N.M.P.P. PRIX : 2,50 NF

IMPR. GRENIER - GENTILLY

# LA CHANSON ET LA VIE

par Gilbert Imbar

Je refuse à me ranger parmi ces gens qui aiment passionnément une chose, et que tout indiffère hormis l'objet qui alimente leur passion. Oui, je me refuse absolument à faire partie de ceux qui, enfermés dans leur tour d'ivoire, ne s'intéressent qu'à ce qui est leur spécialité, et ne veulent rien savoir du monde qui les entoure.

Ce genre de gens se rencontre fréquemment, et le monde de la musique en possède de nombreux spécimens. J'en connais certains qui aiment et n'aiment que la musique, toute autre forme d'art les laisse indifférents. Il en est même qui, dans ce domaine bien précis, ne s'intéressent qu'à un seul auteur : Bach, Chopin, Beethoven ou Mozart, mais surtout pas un autre. Ceux qui se proclament fièrement wagnériens, ou ceux qui ne goûtent que la musique religieuse. Et puis, il y a ceux qui n'aiment qu'un seul instrument, et n'en peuvent « supporter » d'autre... Les fanatiques de l'accordéon ou de la guitare qui ne se dérangent pas pour entendre les plus éminents représentants du piano, du violon ou de l'orgue, mais paient n'importe quel prix pour entendre, dans des conditions souvent impossibles, leur « idole ».

Ainsi, il y a ceux qui n'aiment pas la chanson, et crient au sacrilège, parce que nous lui faisons une place dans notre revue ; je les entends déjà se récrier, en recevant ce présent exemplaire.

Personnellement, j'aime tout ce qui est beau, tout ce qui donne un sens à la vie, l'enrichit et la rend plus belle. Fort heureusement, Dieu merci, je ne suis pas le seul. J'aime passionnément la guitare, et crois l'avoir prouvé, j'aime la musique et la sers de mon mieux, j'aime la chanson (la bonne), et m'évertuerai à le prouver en la servant avec le même amour, la même passion et la même foi que je l'ai fait et continuerai à le faire pour la musique et la guitare. Car, à mon sens, nul art n'est aussi étroitement, aussi profondément et intimement lié à la vie que l'est la chanson. Elle a permis aux peuples de tous les temps de s'exprimer plus encore peut-être que sa sœur la poésie. On pourrait écrire l'histoire d'un pays ou d'une époque rien qu'avec des chansons. Par la chanson, les peuples ont exprimé leurs joies, leurs espérances, leurs triomphes, leurs peines, leurs misères et leurs colères.

Que n'a-t-on exprimé par des refrains qui furent sur toutes les bouches, de la chanson d'amour à la chanson patriotique ou révolutionnaire, des plaintes aux chansons paillardes ou satiriques ?

Des chansons ont parfois mieux servi une cause que les plus éloquents discours. Des chansons, peut-être nées d'un rêve, ont fait rêver des cœurs romantiques. D'autres ont ému ou fait pleurer, et parfois même mourir, comme « Sombre Dimanche ».

La chanson fait à ce point partie de la vie, qu'il nous suffit d'entendre un refrain pour que surgissent des souvenirs de notre enfance ou de notre adolescence, et que soudain, nous soyons transportés à telle ou telle époque de notre vie, pour que revive tel fait que nous avons oublié. Un refrain, et nous voilà à la « belle époque », un autre refrain, et nous revivons le temps de guerre ou l'entre-deux guerres ; une chanson et jaillissent devant nos yeux des silhouettes familières : Mayol, Dranem, Alibert, Chevalier, Mistinguett, Damia, Berthe Sylva, André Bauge, Lys Gauty, Yvette Guilbert, Jean Lumière, Tino Rossi, le Fou Chantant, en même temps que des visages oubliés reprennent forme dans nos souvenirs évoquant des relations disparues.

Eh oui, c'est tout cela la chanson, et c'est aussi souvent de la bonne poésie et de la bonne musique. C'est pourquoi nous voulons la défendre. Ce serait là, je pense, des raisons suffisantes pour justifier sa présence aux côtés de la guitare et de la musique, dont on ne peut, à mon sens, la séparer. De plus, n'oublions pas que notre revue est née de l'existence du Club « Plein Vent », des amis de la guitare **et de la chanson**, que cette dernière a toujours eu sa place, tant dans la revue qu'à l'Académie où depuis le début l'accompagnement a été enseigné, tout comme le classique ou le flamenco. Si pendant un temps, la chanson n'a plus figuré au programme du Club, c'est parce que nous avions estimé indispensable de porter tous nos efforts exclusivement sur la guitare, qui ne connaissait pas alors, comme c'est le cas aujourd'hui, les faveurs du public. Ayant obtenu les résultats escomptés, rien ne nous empêche plus de revenir à la première formule, ce

## La Chanson et la Vie

dont les habitués ne se plaignent aucunement puisqu'ils réservent, chaque soir, un chaleureux accueil aux représentants de la chanson que sont les sympathiques duettistes Guy Médigue et Michel Latrois.

D'ailleurs, la partie « Chansons » étant nettement séparée de celle consacrée à « Guitare et Musique », cela fera, en quelque sorte, deux revues en une, sans qu'il en coûte plus cher aux lecteurs de l'une ou de l'autre; ceux de « Guitare et Musique », devront considérer « Chansons » comme une prime qui leur est offerte gratuitement; ils ne seront en rien lésés par cette nouvelle formule, ils trouveront dans leur revue les chroniques habituelles; quant à « Chansons », si elle a le privilège de bénéficier de l'existence et de l'expérience de son aînée, qui lui prête asile, tout comme elle, jadis, elle débute modestement pour grandir avec le temps et devenir une importante revue digne de figurer, par sa tenue comme par son contenu, parmi les périodiques les plus estimés.



## La Chronique de René Dumesnil

# HENRI TOMASI

## LYRIQUE ET MELODISTE

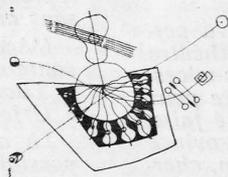
C'est à son lyrisme franc, expression sincère de sa personnalité, c'est à la qualité de ses inventions mélodiques et rythmiques qu'Henri Tomasi dut non seulement ses premiers succès, mais encore la renommée qu'il a conservée sans qu'elle faiblisse. On peut reprendre pour s'en convaincre les articles qui lui furent consacrés depuis son Prix de Rome en 1927. Deux ans plus tard, aux Concerts Lamoureux, le 12 octobre, Albert Wolff dirigeait *l'Obsession en forme de habanera* pour violoncelle et orchestre, avec Maurice Maréchal en soliste. Devant ce chant de la vocératrice auprès d'un cadavre dont la plaie crie vengeance, Alfred Bruneau louait son jeune confrère de la rudesse sauvage, de l'âpreté délirante qu'il avait su exprimer. Il le devait à la Corse, son pays. Il allait le retrouver, ou pour mieux dire ne plus le quitter, même quand il s'en éloignerait. Son œuvre aujourd'hui est abondante et variée : il a abordé tous les genres, traité tous les sujets; il a su se renouveler, mais ce musicien fougueux comme un romantique a montré pourtant beaucoup de sagesse : comme il sentait en lui une sorte de jaillissement spontané, une source vivante de mélodie, il a donné libre cours à son lyrisme, tout en le contrôlant, tout en le disciplinant pour l'adapter aux différentes formes par lui choisies. Ses mélodies à elles seules auraient suffi à faire sa réputation. En 1930, ne donnait-il pas, en effet, un recueil d'inspiration populaire, suite de tableaux bien colorés : *Berceuse*, *Complainte*, *Chanson de la pipe*, *Vocero*, *Cinciarella* qui est une berceuse, *Lamento* (aussi une berceuse) et *Zilimbrina*, dialogue entre une mère et sa fille, jeune mariée. Une *Chanson des Sables* est le principal motif, qui donne sa couleur essentielle à *Tam-Tam*, drame radiophonique sur un livret de Julien Maigret, alors directeur du poste radio-colonial (Tomasi en fut un temps assez long le chef d'orchestre). Œuvre typique dont le succès fut très vif et qui, de la radio, passa vite dans les concerts symphoniques, comme *l'Ajax* d'après Sophocle, du même librettiste. En 1936, chez Pasdeloup, Mme Janine Micheau créait sous la direction d'Albert Wolff les *Chants de Geishas*, aussi finement colorés que les meilleures estampes japonaises. Eux aussi ont fait le tour des concerts, et tout récemment encore Mlle Liliane Berton les faisait applaudir.

## La Chronique de René Dumesnil

C'est la Provence, c'est Marseille, les Baux, qui inspirèrent *les Santons*, un ballet où bien entendu la mélodie a sa part, que l'Opéra créa en 1938 et joua plus de soixante fois.

On ne peut ici énumérer toutes les œuvres de Tomasi : il est certainement un des plus féconds de sa génération. Bien entendu, les qualités qui ont fait le succès de ses mélodies se retrouvent dans les œuvres écrites pour la scène. Tomasi est du petit nombre des musiciens qui savent écrire pour la voix ; je veux dire par là de ceux qui, à l'instar des maîtres anciens, de la Renaissance et de l'âge classique, et même de l'époque romantique, du temps du *bel canto*, prennent grand soin de ne rien demander à leurs interprètes qui les oblige à un effort nuisible à la qualité de l'émission du son, et les épuise du même coup. C'est un art, cela, un souci qui se perd présentement et qui jadis semblait une vertu naturelle pour tous. Les cordes vocales ont besoin d'être ménagées si l'on veut que leur sonorité reste expressive, que la phrase mélodique ne soit pas une succession de cris qui n'ont plus rien à voir avec la pureté d'une mélodie. Pour trop de musiciens de ce temps, ce sont là soucis d'un autre âge, dirait-on. Il ne s'agit pas, comme au temps du *bel canto* (et, mon Dieu, c'est une époque qui nous a, il faut en convenir, laissé quelques chefs-d'œuvre), il ne s'agit pas de ne songer qu'à cela, de rechercher les effets faciles, de composer en vue de susciter l'applaudissement après l'exécution d'acrobaties vocales, dangereuses comme un numéro de cirque ; mais simplement de ne pas méconnaître la valeur suprême du magnifique instrument qu'est la voix humaine. Ici encore, la simplicité est souvent le plus grand mérite, qui donne à la mélodie son effet le plus sûr. Les maîtres les plus différents, originaires des contrées les plus diversés, l'ont toujours compris, qu'ils se soient appelés Monteverdi ou Bach, Mozart, Beethoven, Rossini, Berlioz, Wagner, Verdi ou Debussy. Rien de plus différent que le tempérament, que le génie de ces grands maîtres, et l'on retrouve chez tous un souci de bien écrire pour les voix : le reproche que l'on a fait sur ce point à Wagner ne concerne pas son écriture vocale, mais l'ampleur des rôles dont la ruée excessive exige un effort physique exceptionnel. Aujourd'hui, la musique comme les autres arts, traverse une crise grave. Il semble souvent que l'on ait peur avant tout, du moment que l'on est artiste, de paraître un retardataire, si l'on tient compte apparemment de ce qui continuera d'être nécessaire tant que l'organisme humain obéira aux impératifs physiologiques. Il n'est pas indispensable d'avoir poussé à fond leur étude pour les connaître : il y suffit de quelque bon sens ; il en est de cela comme de la prose que fait M. Jourdain.

Je ne m'éloigne pas de mon sujet : qu'il s'agisse du *Don Juan de Mañara* qui est incontestablement l'un des grands ouvrages lyriques contemporains, joué en de nombreuses villes de l'Europe, mais que Paris attend encore, qu'il s'agisse de *Princesse Pauline*, une des dernières œuvres de Tomasi, créée à l'Opéra-Comique à la fin de juin, les dons de lyrisme, la qualité mélodique de ces ouvrages de genres si différents sont les mêmes. Les œuvres de théâtre ne paraissent qu'un temps trop court, et l'alternance ne permet pas de les retrouver aussi souvent qu'elles le mériteraient. Les mélodies restent d'un accès plus facile pour qui sait lire les notes. N'est-il pas souhaitable, dans les conditions actuelles de la vie, qu'elles connaissent un regain de succès ? Bien des signes avant-coureurs le présagent, qui ne semblent pas trompeurs. L'histoire de la musique est faite de semblables retours.



# LE THÉÂTRE LYRIQUE doit devenir l'art de notre temps

par Charles Imbert

Je suis d'autant plus heureux d'avoir à écrire un article sur le théâtre lyrique dans les colonnes de « Guitare et Musique » que cette revue compte parmi ses lecteurs une majorité de jeunes et que ce sont précisément ces jeunes que je voudrais intéresser au théâtre d'opéra.

Je m'explique : l'amateur de guitare est à la base bien souvent un musicien d'instinct qui désire approfondir un instrument quasi magique ou l'interprète seul parvient aux satisfactions complexes de l'univers musical. Je n'apprendrai rien aux guitaristes en leur disant que pour cet instrument la satisfaction donnée par une simple ligne mélodique est insuffisante à leur plaisir. Il leur faut bien autre chose dans les ressources de l'harmonie, de la sonorité, de la couleur, de la virtuosité, etc... La guitare est ce que j'appellerai « un instrument total » qui se suffit à lui-même par sa complexité de combinaisons sonores.

Et j'en arrive au théâtre lyrique, car lui est total aussi, c'est le théâtre total qu'on semble avoir inventé de nos jours mais qui remonte en fait à l'antiquité. C'est une sorte de tour de Babel où fourmillent les éléments les plus divers qui doivent satisfaire ceux que la musique touche profondément. C'est une forme d'art où l'on doit pouvoir trouver tout ce que l'on cherche sur le plan auditif d'abord, mais aussi visuel, sur celui de la sensibilité, de l'intelligence et de la pensée. Mais nous sommes loin, voyez-vous, de cette conception si étroite du bel canto. Certes le théâtre lyrique est avant tout de la musique vocale, l'utilisation des ressources extraordinaires de la voix humaine mais c'est davantage encore. L'opéra, de par son origine, de par sa raison d'être est essentiellement un moyen d'expression du plus grand nombre, il est l'équivalent de la tragédie antique, il est en fait le même phénomène. Partant, il doit toucher les publics les plus vastes, enthousiasmer la jeunesse qui doit y voir la libération, le « défoulement » (comme on dit au siècle de la psychanalyse) de ses pensées, de ses tourments, de sa sensibilité et de ses espoirs.

Mais le répertoire du théâtre lyrique actuel, ses rares créations, et la présentation des ouvrages correspondent-ils toujours à cette définition ? Combien de jeunes ont-ils un préjugé, disons un certain mépris pour le théâtre chanté ? Combien d'artistes ne voient-ils dans le théâtre d'opéra que la performance vocale personnelle ? Combien de représentations bâclées faute de moyens et souvent d'idées ont-elles rebuté pour longtemps un public qui cherche son moyen d'expression et devrait obligatoirement le trouver dans le théâtre lyrique ?

Pour ces raisons, avec quelques metteurs en scène, chefs d'orchestre, décorateurs et artistes, j'ai fondé en 1961, à Vichy, l'ACADEMIE INTERNATIONALE DE THEATRE LYRIQUE.

Depuis deux ans déjà cette institution nous a permis d'étudier les véritables problèmes du théâtre d'opéra ou tout au moins de faire le point des nécessités pour sa renaissance. Cela ne veut pas dire pour autant qu'avant nous des efforts n'aient pas été faits. Depuis quelques années des théâtres de province remontent des ouvrages avec beaucoup de soin, cherchent des présentations nouvelles et vont quérir un

nouveau public, mais la tâche est considérable et entravée de multiples servitudes.

Il est nécessaire d'apporter en plus de cela un sang nouveau à cet art ancien qui n'a été en France pendant près d'un demi-siècle qu'un art de musée de plus en plus centralisé à l'Opéra de Paris. L'effort des théâtres de province doit se poursuivre, utilisant les moyens les plus divers et des artistes déjà chevronnés pour la plupart.

A Vichy, c'est aux jeunes artistes à qui nous voulons avant tout faire appel. Ceci afin de créer un état d'esprit nouveau, cet esprit « jeune compagnie » qui réussit si bien aux troupes d'art dramatique qui veulent démontrer quelque chose et se lancer dans des expériences qui font la vie même d'un art. Cet esprit enfin que Jean Vilar a si bien transposé pour une entreprise aussi importante que le T.N.P.

Ont déjà travaillé à Vichy des metteurs en scène comme Raymond Vogel, Louis Erlo, Giulio Paternieri, Jean-Jacques Brothier, des chefs d'orchestre comme Georges Prêtre, Serge Baudo, Roberto Benzi, Jacques Pernod, Dimitri Chorafas, Gianfranco Rivoli, un décorateur comme Jacques Rapp.

Durant un mois, chaque année, en attendant mieux, chaque équipe a travaillé sur des extraits d'ouvrages dans les conditions exactes du théâtre d'opéra.

Les répétitions ont lieu dans des studios avec des chefs de chant sous la direction des chefs d'orchestre et des metteurs en scène, et personne ne rechigne à la besogne.

Du matin au soir chacun s'affaire à apprendre à polir son rôle, des artistes comme Gabriel Bacquier, Pierre Froumenty, Béthe Monmart, René Bianco, Simone Couderc, Annik Simon, etc..., se mêlent aux répétitions. Des compositeurs comme André Jolivet, Daniel Lesur, Pierre Hasquenoph, Yvan Semenov, Gianni Ramus viennent également à l'Académie, un metteur en scène comme Jean Mercure s'y intéresse vivement, un décorateur comme Yves Bonnat a suivi ses travaux depuis le tout début. Avec orchestre, chaque équipe fait deux répétitions publiques dans les décors et les costumes de Jacques Rapp.

Disons un mot de ces décors qui, stylisés au maximum, sont des merveilles d'ingéniosité et de goût. Déjà la démonstration est faite qu'il est possible de simplifier le décor d'opéra et que ce dernier, au lieu d'y perdre, y gagne en pouvoir de suggestion, prolongeant ainsi la portée musicale de l'œuvre.

Le public admis à ces répétitions ne s'y est pas trompé et il a apprécié ce style nouveau, bien qu'il ait été habitué à tout autre chose en ce qui concerne notamment les ouvrages classiques.

Le jour où ces répétitions vont devenir de véritables représentations, un public plus vaste s'y intéressera sans aucun doute.

L'Académie a même créé cette année des ouvrages contemporains comme « L'Ours », d'Yvan Semenov, « Lucrèce de Padoue », de Pierre Hasquenoph, et « Orfeo », de Gianni Ramus.

La aussi la démonstration a été faite, qu'il était possible d'aborder de plain-pied la musique contemporaine, mais qu'une compréhension, qu'une collabo-

ration étroite devaient s'établir entre le compositeur, le metteur en scène, le décorateur, les interprètes et le public pour faire évoluer le théâtre lyrique.

Il faut arriver à ce que toutes les formes s'adaptent, se complètent et ne soient pas, comme elles l'ont été trop souvent, indifférentes les unes aux autres, voire hostiles.

Les jeunes chanteurs qui ont réussi à interpréter ces œuvres contemporaines ne sont plus rebutés par les hardiesses des jeunes compositeurs. Quant aux compositeurs eux-mêmes ils se rendent mieux compte de ce qui leur est nécessaire pour réussir dans ce domaine.

Et le résultat le plus positif de cette expérience est que bien que n'ayant pas encore tous les moyens pour faire aboutir cette tentative, bien que les chanteurs n'aient pas toujours eu les voix exactes de leurs personnages, les metteurs en scène et les chefs d'orchestre sont parvenus à faire des représentations homogènes ou soufflait un esprit nouveau, celui de la jeunesse qui a envie de donner le meilleur d'elle-même au service d'un art qu'elle aime.

Que le public s'en mêle, que la jeunesse qui aime aussi bien le jazz que la guitare ou les symphonies de Beethoven s'y accrochent et nous aurons rapidement fait de l'opéra l'art de masse de notre génération.



## VARIATIONS SUR L'INTERPRETATION

par Ramon Cueto

« Fandanguillo de F. Moreno TORROBA. »

Ce morceau que nous allons analyser est édité chez B. SCHOTT'S SOHNE-MAINZ dans la collection Guitare Archiv, édition Andrés SEGOVIA (n° 104).

Il y a dans cette première pièce de la suite « Castellana » quelques fautes d'impression et quelques variantes de doigtés ainsi que des reprises qui ne sont pas marquées. Nous allons essayer d'éclaircir cela tout particulièrement pour ceux qui n'ont pas eu l'occasion d'écouter cette œuvre par A. SEGOVIA, car nous prenons son interprétation comme modèle. On peut trouver celle-ci dans le disque : COLUMBIA 33 FC X 127 Artistic.

Commençons par dire que l'appellation de « Fandanguillo » ou « Fandango » dans cette pièce n'a rien à voir avec le flamenco; il s'agit du « Fandango de Castilla » qui se chante dans cette région d'Espagne. Le mouvement approximatif est de 72 la blanche pointée, c'est-à-dire la mesure.

Pour ceux qui ont suivi nos précédents articles, nous n'insisterons pas trop sur les nuances si claires et bien marquées par l'auteur.

Notons dans la première mesure, l'absence de liaison entre le Ré dièse et le Si. N'oublions pas non plus de garder le premier doigt posé sur le Fa dièse dans la troisième mesure, de façon à avoir plus d'appui pour faire les trois notes liées et en même temps avoir déjà le Fa dièse marqué du point d'orgue.

Soignez l'intensité du son dans ces trois mesures qui forment le motif principal avec lequel le thème est exposé. Suit maintenant un passage rythmique qui comporte les 28 mesures suivantes. Ce rythme formé par les deux premières de ce passage (mesures 5 et 6 depuis le début) est celui du « Fandango de Castilla », voir schéma 1. Il est fréquent, à cause du doigté de la main droite, d'entendre un triolet au deuxième temps, voir schéma 2. Ceci est une grave erreur, car on détruit complètement le rythme. Nous conseillons de travailler cette formule avec la main droite d'abord en accentuant les croches deux par deux, voir schéma 3. Ceci bien travaillé, nous pourrions lier cette mesure avec la suivante et il suffira de donner un léger accent sur la première note de cette mesure (Mesure 5) pour obtenir le véritable rythme, voir schéma 4.

L'accord de Mi mineur en première position (Si deuxième doigt sur la cinquième corde et le troisième doigt sur la quatrième corde) doit être gardé pour les mesures : 4, 5, 6 et 7. Pour la mesure n° 8, on glissera le troisième doigt au Fa dièse en même temps que l'on place le barré. Dans la dixième mesure, il y a une faute d'impression; le chiffre 1 marqué sur le sol doit être un zéro. Pour cette mesure, ainsi que pour la suivante, l'accord de Mi mineur revient une autre fois. Le troisième doigt glisse, par conséquent, à nouveau.

Pour les mesures 15 et 16, nous conseillons de faire ces sixtes avec les doigts : index et annulaire. N'oublions pas de placer le La à l'appoggiature avec le quatrième doigt, au même temps. Dans la 17<sup>e</sup> mesure on peut jouer le Mi de la sixième corde et faire un Si sur la première corde au deuxième temps, voir schéma 5. La sixième corde vient renforcer l'accord marqué d'un F et nous la jouerons aussi dans la mesure 31, jusqu'à celle-ci nous ne voyons pas d'objection à faire.

Dans la mesure 32, le motif des trois premières mesures va se développer et nous sommes en Mi Majeur. On fera le Mi avec le premier doigt et, naturellement, sur la deuxième corde. Il n'est pas nécessaire de garder le La (4<sup>e</sup> doigt, cinquième corde) toute sa durée. Sa résonance continue même en le lâchant au deuxième temps de la mesure et de cette façon la liaison Ré-Si sera plus claire. En revanche, il convient de garder le Si de la sixième corde. Dans la mesure 33 il faut placer le barré à la cinquième case. De cette façon il n'y a qu'à le glisser pour la mesure 34 où les trois premières croches sont liées et le Fa est dièse et non bécarré, comme figure par erreur sur la partition, voir doigté de cette mesure et suivante dans le schéma 6. Le pizzicato de la 35<sup>e</sup> mesure doit être très léger, il n'est qu'une mesure rythmique et si on déplace la main droite beaucoup trop vers le chevalet, on n'aura pas le temps de revenir pincer les cordes, normalement avec le pouce et l'annulaire qui jouent les deux premières notes simultanées de la mesure 36. Alors, pour faire ce pizzicato, il suffira de tourner la main vers l'extérieur de façon à faire ces trois notes avec la pulpe du pouce, sans trop déplacer la main. La mesure 36 se fera en barré à la 4<sup>e</sup> case et les deux suivantes barrées à la 2<sup>e</sup> case.

Mêmes observations pour la mesure 42 que pour la 34, ainsi que pour la 43<sup>e</sup> où nous ferons comme pour la 35<sup>e</sup> d'autant plus que le Mi est à vide et qu'on le jouera avec le majeur.

Pour bien lier les mesures 45 et 46 on fera un petit port-de-voix entre le Si, dernière note de la mesure 43 et le Sol bécarré, première de la mesure 46. Dans cette mesure il faut pincer le Fa dièse, c'est-à-dire la liaison ne se fait que sur le triolet, voir doigté schéma 7.

L'accord de la mesure 47 se fera en « Rasgueado » schéma 8; dans cette mesure une nouvelle idée apparaît, qui nous mène jusqu'à la mesure 54 pour se reprendre ensuite à l'octave. Elle est marquée en F.F.F. et bien détachée avec les ongles en attaque butée.

Les Sol des mesures 56, 57, 58 et 59 sont tous naturels. L'absence du bécarre n'est qu'une faute d'impression.

Dans la mesure 58, il y a aussi des fautes de doigté. On fera un demi-barré seulement pour la première et la deuxième cordes. Le La dièze avec le deuxième doigt et le Sol avec le troisième doigt, le La bécarre dans l'aigu se fera avec le quatrième doigt, pour le Mi à vide de la première corde on lâchera le barré mais en gardant le premier doigt sur le Do dièze et le deuxième sur le La dièze. De cette façon et en plaçant le barré à nouveau on éprouvera aucune difficulté en faisant l'accord de la mesure suivante, voir schéma 9.

Pour conserver plus de sûreté, on gardera le deuxième doigt, placé sur la troisième corde, pendant la mesure 60 et on n'aura qu'à le glisser pour la suivante.

En arrivant à la fin de cette partie (mesure 63) on reprendra à partir de la mesure n° 18 pour continuer ensuite normalement.

En arrivant à la mesure d'arrêt qui se trouve avant le « Lento », il faudra étouffer complètement les vibrations. Pour cela il suffit de tourner le poignet de la main droite vers l'intérieur et avec le pouce toucher légèrement toutes les cordes.

Quelques modifications aussi dans les deux premières mesures du « Lento », la première se fera en première position de façon à faire un petit glissé du Si (cinquième corde) au Mi de la mesure qui suit. N'oublions pas que le motif initial revient maintenant nous rappeler le thème. De là son mouvement plus calme et le caractère plus nostalgique d'une évocation. C'est pour cela qu'il sera bon de supprimer le coulé entre le Mi et le Ré dièze de cette mesure, sans quoi il y aurait un déséquilibre sonore entre ces deux notes, étant donné le mouvement.

Pour les mêmes raisons il faudra répéter le Mi de la cinquième corde, dans le deuxième temps de la deuxième de ce « Lento », voir pour ces deux mesures schéma 10. Dans la mesure qui suit, tout se fait sur la cinquième corde et il n'y a pas de coulé. Étant donné son caractère il sera du meilleur effet de faire un petit rubato sur cette mesure, c'est-à-dire prolonger quelque peu le Sol et récupérer après sur les notes qui suivent.

Bien prendre en considération les quatre mesures qui suivent, dont le mouvement « Tempo Sostenuto » doit être respecté. Les deux premières mesures pourront se faire en première position et sans coulés, comme pour les mesures 4 et 5.

Dans la première mesure du « Vivo » le Si et le Sol sont liés. Les deux mesures suivantes en pizzicato, cette fois bien marquées et le Mi aigu se fera avec le pouce, mais en harmonique dans la douzième case. Les deux accords qui achèvent cette pièce se feront avec la pulpe du pouce.

The image contains ten numbered diagrams (I-X) illustrating guitar techniques and fingerings. Diagrams I-IV show melodic lines with fingerings (1-4) and accents. Diagrams V-VII show chords with fingerings and dynamics like 'p' and 'f'. Diagram VIII shows a chord with fingerings. Diagram IX shows a complex rhythmic pattern with fingerings and dynamics. Diagram X is a 'Lento' section with fingerings and dynamics like 'p' and 'f'.

# LA GUITARE DANS LE MONDE

## Nouvelles de HOLLANDE

(de notre correspondant en Hollande A.M. Vermorken)

Le 5 mai dernier, Narciso Yépès joua à Amsterdam devant une salle comble un récital commenté dans la plupart des journaux néerlandais d'une façon extrêmement enthousiaste.

La télévision néerlandaise enregistrerait d'autre part un interview, précédé et suivi de quelques morceaux à la guitare, de Yépès, par Henk de By, commentateur connu à la télévision par son programme « Miroir des Arts ».

Malheureusement, ce court interview ne fut repris au programme qu'au début du mois d'août. Il est certain toutefois que cette émission a rendu possible non seulement à beaucoup de guitaristes néerlandais mais à un nombre de quelques millions de spectateurs d'admirer la technique particulière mais si efficace de Yépès en jouant un morceau de Mudarra, le Canario de Gaspar Sanz, dont le thème fut si heureusement et brillamment repris par Rodrigo dans sa « Fantaisie pour un gentilhomme » et la « Leyenda » de la Suite Asturias de Albéniz.

Dans un hebdomadaire, Henk de By exprimait son admiration en disant que pour les guitaristes le jeu de Yépès devrait sembler irréalisable et invraisemblable; son avis est commenté et contredit d'une façon très heureuse par « Kithara » dans le n° 3 de cette année-ci. En effet, surtout les guitaristes seront en mesure de mieux juger comment une telle technique peut s'appliquer et mener à des résultats si admirables.

Toutefois, Henk de By croit voir dans le jeu de Yépès une excellente justification du fait que la guitare est actuellement admise dans les conservatoires néerlandais.

Le n° 3 de « Kithara » donne d'ailleurs non seulement les nouvelles exigences d'examen aux conservatoires pour la guitare, commentées par Johan van den Boogert, directeur du Conservatoire d'Utrecht, mais aussi les connaissances requises pour l'entrée au conservatoire afin d'y étudier la guitare.

Ce même numéro, également par suite du récital de Yépès, qui joua la Chaconne (la fameuse) de J.-S. Bach, commente et cite une correspondance entre Pincherle et Segovia au sujet de son adaptation de cette pièce à la guitare.

Paul Hopman, que l'on voit ensemble avec Yépès sur une photo prise après le récital, raconte dans une courte notice la vie de Yépès et décrit sa carrière.

Un guitariste d'un tout autre genre se produisit en Hollande quelques semaines avant Yépès : Carlos Montoya. « Kithara » reprend sa photo ainsi qu'une critique qui met en avant une question bien importante : Peut-on séparer la guitare flamenco de la chanson et de la danse ?

Il semble que Montoya n'ait pu convaincre Joop Helleman, l'auteur de cette critique que ceci soit entièrement possible, du fait que celui-ci termine en espérant pouvoir écouter Montoya une fois en tant qu'accompagnateur d'un groupe flamenco.

Les pages musicales du n° 3 de « Kithara » reprennent deux Suites d'un compositeur néerlandais déjà bien connu en France : Jan Maarten Komter, qui publie souvent sous le pseudonyme John Martin. L'un des Suites pour deux guitares nommée « Punteado suite » est écrite principalement en La majeur, mais fait par-

fois usage d'une façon simultanée de la tonalité de La mineur.

L'autre Suite, appelée « Suite 1945 » rappelle la fin de la guerre et la retraite des Allemands. Un disque du duo Pomponio-Zarate réalisé par la firme française Teppaz, reprend une courante et allemande d'une Suite en style baroque de Jan Maarten Komter.

Deux morceaux polyphoniques se trouvent aux pages musicales, l'un pour trois instruments et l'autre pour quatre instruments, que chacun peut choisir suivant son goût et les possibilités, sont repris d'une collection d'œuvres polyphoniques, récemment publiée par Co Oremus. Les pages musicales sont complétées par deux compositions polyphoniques modernes de Dick Visser : Pavane à trois voix et Menuet à deux voix et par une Gavotte de Scarlatti, adaptée par Visser.

Une traduction d'un article de Walter Szmolyan au sujet du Prof. Klima, musicologue autrichien, excellent luthiste et guitariste et connaisseur inégalable des instruments ayant précédé à la guitare, donne des détails au sujet du luth, du thorbe et de la mandora, mais plus encore au sujet de l'archive de tablatures dont dispose actuellement le Professeur Klima et du travail qu'il a fait et fait encore afin de compléter ces dossiers.

« Another encore pour Yépès » est le titre d'une nouvelle composition pour guitare de Dick Visser, publiée dans le n° 4 de « Kithara », la revue néerlandaise de la guitare, de juillet-août de cette année-ci.

Il explique l'origine de cette composition en se référant au dernier récital de Yépès à Amsterdam, donné le 5 mai.

Pour la 1.001<sup>e</sup> fois, dit-il, Yépès a dû jouer comme « encore » la musique bien connue du film « Jeux interdits ». Sans que Dick Visser le mentionne ainsi, je crois devoir comprendre de ce qui suit que c'est pour ainsi dire « par pitié » qu'il lui offre cette pièce, « afin de lui permettre de pouvoir choisir entre deux meules de foin musicales et ne pas se sentir un âne guitaristique », pour citer le compositeur. Souhaitons aussi bien à son compositeur qu'à Narciso Yépès que cette composition deviendra aussi populaire que « Jeux interdits ».

Ce numéro de « Kithara » prête d'autre part attention surtout à quelques aspects historiques de la guitare et à différents instruments l'ayant précédée.

Tout d'abord, prenant comme point de départ le titre de la revue « Kithara », Marijke Ferguson décrit l'histoire de la petite harpe et l'analogie existant entre la tablature pour cet instrument et celle pour le luth et la guitare. Dans un article de Luis-Hector Corrêe de Azevedo, l'on trouve une description de deux formes de la guitare telles qu'utilisées dans la musique populaire du Brésil, la violao et la viola, illustrée par une « goiania » pour voix et guitare.

La chitarrone forme l'objet d'une autre étude historique du Dr J.-H. v. d. Meer, conservateur de la section musique du musée communal de La Haye.

Les pages musicales de « Kithara » donnent à part de la composition susmentionnée deux pièces pour luth d'origine polonaise, arrangées pour guitare par Dick Visser. L'une « Volta Polonica », est reprise de la tablature de Fuhrmann (1615) et l'autre « Villanelle » de la tablature « Thesaurus Harmonicus » de Besard aussi connu comme Woytaszek (1630).

## La Guitare dans le Monde

Après une « jota popular » pour trois guitares, suivent quatre chansons folkloriques avec accompagnement de guitare.

La première, une vieille chanson d'amour d'origine anglaise, appelée « Drink to me » est suivie d'une chanson espagnole appelée « Villancico », qui, dédiée à Emilio Pujol, chante la joie pour la naissance du Christ à Bethléem.

La troisième, française est nommée « La Matinale », parle d'un jeune musicien à Paris jouant du violon en voyant la vie quotidienne reprendre son rythme.

La dernière, vieille chanson néerlandaise « Vier Weverkens », raconte l'histoire de quatre pauvres tisseurs allant acheter du beurre au marché.

Dans une traduction d'Anneke van Setten, « Kithara » reprend en partie l'interview de Julien Bream par Ivor Mairants, publiés dans le n° 37 de « Guitare et Musique ».

Quelques nouvelles reprises par « Kithara » qui valent encore la peine d'être signalées :

Le 28 octobre prochain « Constantin Huygens » organisera son festival de la guitare à Hilversum. Pendant cette journée, dédiée entièrement aux compositions et au jeu de la guitare en solo, duo ou ensemble avec d'autres instruments, aux Pays-Bas aussi bien qu'en Belgique, Willem Pelemans et André Jurses parleront respectivement de « La musique belge pour guitare » et de « La musique néerlandaise et la musique pour guitare ».

L'Orchestre de Chambre de la Radiodiffusion néerlandaise sous la direction de Maurits van den Berg enregistrera le 26 septembre prochain le Concerto pour guitare et orchestre de Villa-Lobos avec le guitariste Dick Visser.

Andrés Ségovia et Narciso Yépès, aussi bien que le duo Presti-Lagoya se produiront à nouveau à la radio néerlandaise pendant la saison prochaine.

### « Les Pays-Bas, pays de la guitare »

Sous ce titre, un des plus grands journaux néerlandais, « De Volkskrant », publia un article sur quatre colonnes, analysant l'intérêt toujours croissant que rencontra la guitare en Hollande.

Le sous-titre que l'auteur, Paul Beugels, donnait à cet article en caractérise d'une façon bien précise toute la teneur : « La musique rivalise avec le bruit ! »

Il commence son exposé en disant qu'aucun instrument n'a pu gagner autant de millions d'admirateurs et de fervents en si peu d'années et il cite à titre explicatif Andrés Ségovia qui doit avoir dit : « La guitare est un petit orchestre, vu par l'autre bout d'une paire de jumelles. Tout y est, mais à l'échelle réduite. »

Nombre de gens se sont sentis attirés par la guitare, mais peu encore semblent en avoir saisi la vraie beauté. Là où Théo Dellen, probablement le plus renommé parmi les constructeurs de guitares en Hollande, met plus de trois semaines à construire un de ses nobles instruments, une usine néerlandaise construit plus de quinze cents guitares par semaine, qualifiées par Dellen comme des « caisses à bégonias ».

Le mouvement guitaristique a pris forme toutefois. Grâce à quelques pionniers, la vraie musique de guitare se répand de plus en plus et certainement aussi par suite de leurs efforts, ce bel instrument est actuellement considéré au même titre que les instruments d'orchestre dans les nouvelles directives pour l'enseignement musical entrant définitivement en vigueur au 1<sup>er</sup> septembre de cette année-ci.

Aussi les Pays-Bas connaissent leur association de guitaristes, association fondée il y a près de deux ans, à laquelle fut donné le nom de ce fameux auteur et savant néerlandais du siècle d'or, connu par tout élève d'école : Constantin Huygens. Hélas, Constantin Huygens nous laissa outre un grand nombre d'œuvres littéraires, seule sa renommée de guitariste et de compositeur pour le luth et la guitare. Aucune composition de sa main ne fut conservée.

Sous la présidence de Dick Visser, l'association « Constantin Huygens » a pour but de faire de la propagande pour la guitare classique, d'organiser des réunions, des concerts, des contacts avec des associations similaires à l'étranger, de donner des renseignements et des conseils d'étude, bref, tout ce qui peut contribuer à propager la guitare et sa musique sous sa forme la plus noble. Ses huit cents membres ainsi qu'environ deux cents autres intéressés reçoivent régulièrement « Kithara », la revue de l'association dont la rédaction est assurée également par Dick Visser et sa femme, Anneke van Setten.

Malgré tout cela toute propagande pour la guitare ne portera toutefois pas de fruits si des professeurs qualifiés ne sont pas disponibles en nombre suffisant.

L'éducation de bons professeurs de guitare fut dès lors l'une des premières activités de Dick Visser et ses collaborateurs. Actuellement, des professeurs qualifiés enseignent dans les conservatoires et les écoles de musique à Amsterdam, Utrecht, La Haye, Rotterdam, Nîmègue, Tilbourg et Maastricht, plus de cent élèves désirent devenir guitaristes professionnels. Déjà à l'heure actuelle il semble exister trente quatre demandes pour des professeurs de guitare dans les écoles de musique et il est certain que la demande accroîtra encore. Les activités de « Constantin Huygens » en forment certainement l'une des meilleures assurances.

## BELGIQUE

22 avril 1962... Premier anniversaire de l'officialisation des cours de guitare en Belgique, par l'arrêté royal paru au « Moniteur ». Un an déjà... qu'on a rendu justice à la guitare et qu'on lui a enfin rendu la place qu'elle devait occuper normalement depuis de longues années. Tous les vrais amateurs de ce noble instrument se réjouissaient et criaient au triomphe. Mais il serait puéril de croire que cette victoire est unanimement goûtée par tout le monde. Si nous consultons le Larousse, nous pouvons y lire que « la victoire est un résultat heureux obtenu au prix de certains efforts » mais également « succès remporté sur un rival ». Il y a donc certes des oppositions et la lutte sera dure pour maintenir ce premier résultat encourageant à la surface. Ce « vieil » instrument est trop « neuf » sans doute dans certains esprits. Tout le pays n'est pas encore conquis à la cause de la guitare classique et la manifestation de sympathie est loin d'être totale. Si des directeurs d'Écoles de musique, d'Académies et conservatoires ont été enthousiastes et ont adopté d'emblée la guitare dans leur programme, il en est en revanche qui la boudent encore et qui la tiennent à l'écart de l'enseignement. Le fait est peut-être dû à un manque de connaissances des innombrables qualités de cet instrument ou à un dégoût provoqué par la vulgarisation (dans le mauvais sens du terme) de la guitare. On ne peut pas toujours leur donner tort, car pour le non-initié, la guitare est l'instrument-vedette-spectaculaire et affreusement sonore du

## La Guitare dans le Monde

Rock n'Roll. Ce genre de musique (?) est sans doute le meilleur agent de publicité de la guitare mais aussi sa meilleurs entreprise de démolition. Disons tout de suite que l'engin qui se trouve entre les mains des exécutants de Rock n'Roll n'a rien de commun avec la guitare, qu'elle soit classique, flamenco ou jazz, sinon peut-être par ses formes et les principes. Que peut penser un individu de bon goût quand il voit se déchaîner sur un plateau un forcené souvent bizarrement accoutré, armé d'une caisse de résonance démesurément plate, bardée de micros et dont les sons amplifiés outrageusement, sèment dans l'assistance une hystérie collective égale aux contorsions grotesques de ces pseudo-musiciens de dernier rang ? Pour le non-averti, la guitare est donc cette sorte d'instrument-mitraillette d'où sortent des rafales de notes qui blessent malheureusement et d'une manière dangereuse sa réputation. Qu'on ne s'étonne point, dès lors, de l'obstruction systématique qu'opposent certains dirigeants-responsables de l'éducation musicale, quand il doit s'agir de l'enseignement officiel de la guitare. La faute incombe pour une grande part à ces fossoyeurs de la musique en général et de la guitare en particulier. A côté d'eux, les chanteurs à la guitare (et ils sont légion) compte tenu de leur modeste savoir et de leur faible technique sont de loin moins destructeurs... quoique le discrédit dont la guitare est l'objet émane également de ces troubadours modernes qui ont adopté ce moyen économique et relativement facile pour corser leurs cantilènes. Toutefois, si leurs textes poétiques sont valables, si la mélodie est agréable à l'oreille et la trame harmonique bien constituée, proprement distillée, la voix sympathique, ils ne peuvent pas être bien dangereux, car la distinction se fait d'elle-même entre le guitariste-instrumentiste et le modeste instrument accompagnateur. Tant qu'il n'y aura pas une nette brisure et une marge très large entre ces différents genres, la vraie, la seule guitare sera toujours l'objet de polémiques et de discussions sauf pour l'amateur éclairé et enthousiaste qui, de lui-même, a placé ce joyau de la musique dans son écrin de noblesse. Fort heureusement pour la guitare, ces amateurs sont aussi très nombreux.

Si en Belgique (comme ailleurs) nous avons eu le triste privilège d'être « honorés » par des Vince Taylor et autres inepties du même genre, l'équilibre a été rétabli par de merveilleux guitaristes et des concerts de tout premier choix. Le célèbre duo Presti-Lagoya dans plusieurs villes du pays et à la radio en janvier dernier, par exemple. Au programme, une sonate en La (grave, allegro, andante, fugue) de W.-J. Lauffensteiner. Une seconde sonate en Ré mineur et Ré majeur de D. Scarlatti. Une sarabande, bourrée I et II gigue de J.-S. Bach. L'andanté varié de L. Van Beethoven. Une toccata de P. Petit. Une élégie de Daniel Lesur. Villanesca et un hommage à la guitare de E. Granados. Tonadilla trois mouvements de J. Rodrigo. Le célèbre tango d'Albeniz et première danse de la vie brève de M. de Falla. Un autre concert, le 2 mai, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles avec le guitariste Narciso Yepès. Le 11 avril à « l'Atelier » à Bruxelles, un récital donné par les élèves de Nicolas Alfonso, dans des œuvres de Sors-Couperin-Villa Lobos-Tarrega-Carulli-Gomez et Crespo par le duo Dominique et Jacques Cormont. Les solistes Joseph Goor — Paolo Raponi et Jacques Van Praet. Au Conservatoire Royal, un programme de chant, guitare et duo de pianos. C'est encore à un Belge qu'échoit l'honneur d'exécuter du Rameau, les nobles pavaues pour « vihuela » de Luis Milan en passant pas des œuvres de Villa-Lobos. Notre compatriote Eric Coulon, puisque c'est de lui qu'il s'agit, nous a prouvé que le pays pouvait comp-

ter sur une levée de grands virtuoses de la guitare classique. Signalons qu'il est l'élève des illustres guitaristes Andrés Segovia et Nicolas Alfonso et diplômé du Cours International de San Diego de Compostelle (Espagne). Il est devenu à son tour professeur officiel depuis l'arrêté royal du 22 avril 1961.

Citons encore l'importante activité du célèbre guitariste flamenco Cascabel de Jerez dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. Ce pur artiste andalou, presque naturalisé belge, connaît un succès toujours grandissant dans ses interminables pérégrinations à travers nos provinces : salle des concerts de Seraing, l'Université de Louvain, le Centre culturel et artistique d'Uccle, le Conservatoire royal de Bruxelles; les salons de l'Hôtel Métropole, la Télévision d'expression flamande et française, Radio-Nomur, Centre Culturel du Hainaut, Académie de musique de Renaix, la Salle Gothique de l'Hôtel de ville de Bruxelles à l'occasion du 1<sup>er</sup> anniversaire de mariage de LL. MM. le Roi et la Reine des Belges (notre souveraine étant elle-même guitariste...) avec également la participation du guitariste espagnol classique Jésus Gonzalez Mohino. Enregistrement d'une série de douze émissions Arts Flamenco pour la R.T.B. française, commentées par le spécialiste Louis Quievreux, également auteur d'excellents articles dans notre revue. Enfin, pour en terminer avec les innombrables représentations de Cascabel de Jerez, signalons encore qu'il a composé et interprété la musique pour le film court métrage « L'épée de Burgos ».

Bref, que ce soit par des interprètes étrangers ou belges, la guitare est amplement représentée dans notre pays et les hauts milieux de l'enseignement en matière musicale ne peuvent rester insensibles à de telles manifestations. Plusieurs conservatoires et écoles de musique ont ouvert largement leurs portes pour l'épanouissement bénéfique de la guitare. Tous les professeurs ont été formés à la dure école du Maître Nicolas Alfonso et sont pleinement à la hauteur de leur tâche. C'est donc sa méthode en deux volumes qui est la base de l'enseignement guitaristique officiel dans nos écoles de musique.

Cette méthode, extrêmement approfondie et soucieuse de perfections, est bien le livre de chevet des élèves qui désirent un travail sérieux dans le domaine de la guitare classique. Cet ouvrage est une réussite dans son genre et a été édité par Schott frères, 30, rue Saint Jean à Bruxelles (pour la Belgique) et 69, Faubourg Saint Martin à Paris (pour la France).

Une dernière information encore concernant un résultat obtenu par notre compatriote M. Armand COEC à la Coupe Internationale de la guitare 1962 les 4 et 5 juin à la salle Gaveau à Paris :

Coupe de composition pour la guitare, mention spéciale pour « Brumes » et une deuxième mention pour « souvenirs d'été », composition pour deux guitares.

Voilà à mon avis une année officielle (la première) bien remplie et le démarrage semble avoir été bon. Mais le danger des lauriers, c'est qu'ils se fanent quand on ne les entretient pas. J'invite donc cordialement tous mes compatriotes amateurs de notre bel instrument, à collaborer à son épanouissement et à prendre contact avec moi afin de me faire connaître leurs activités dans le domaine guitaristique. Je leur laisse mon adresse avec beaucoup d'espoirs...

MESPOUILLE J. MILLE

24, rue de l'Eglise, Kain-la-Tombe (près Tournai), Belgique.

# RAMON CUETO REVIENT PARMIS NOUS

L'année dernière, Ramon Cueto, qui, depuis plus de dix ans, participait aux activités de l'Académie de Guitare de Paris, du Club Plein Vent et de notre revue, nous quittait pour s'établir en Espagne. Je compris bientôt par ses lettres qu'il avait grand mal à se réadapter dans son pays qu'il avait quitté au retour du régiment.

Lors de son passage à Paris, pendant les fêtes de Pâques, où il était venu pour enregistrer le Livre d'Or de la Guitare, chez « Critère », et donner, sous l'égide de l'Académie, un récital au Conservatoire, Ramon me confia son désir de revenir en France; car, comme il me l'avait dit dans ses lettres, il se sentait autant Français qu'Espagnol. Aussi, dès les premiers jours de septembre, Ramon Cueto revenait à Paris.

J'avoue que ce n'est pas sans une certaine émotion que je l'ai reçu. Il fut, parmi les guitaristes qui sont passés rue Descartes, l'un de ceux qui surent le mieux inspirer l'estime et la sympathie. Je lui ai posé quelques questions à l'intention de nos amis lecteurs, auxquelles il a répondu avec sa gentillesse habituelle :

— Mon cher Ramon te voici de retour parmi nous, après une absence de huit mois; tu nous avais quittés après avoir passé plus de dix ans à l'Académie. Pouvons-nous espérer que te voici revenu pour un séjour de dix ans ?

— J'espère cette fois-ci demeurer encore plus longtemps.

— Ainsi, malgré tes attaches en Espagne, Paris te manquait !

— D'une part, parce que c'est à Paris que j'ai vraiment fait mes débuts de concertiste et de professeur, et, pour préciser, je puis dire que c'est à l'Académie que j'ai vraiment pu me consacrer sérieusement et exclusivement à mon instrument. J'y ai connu ma femme; c'est à Paris que j'ai fondé mon foyer, et que sont nées mes deux petites filles; tous ces faits m'ont attaché très profondément à votre pays, sans même que j'en prenne conscience; ce n'est que quelques jours après mon arrivée à Barcelone que je m'en suis réellement rendu compte. J'ai malgré tout voulu essayer quelques mois, mais me suis vite aperçu que je ne pourrais pas me réadapter à cette vie si différente de la vie parisienne. D'autre part, du fait du long séjour que j'avais effectué en France, il se trouve que j'y ai maintenant plus de relations et d'amis que dans mon propre pays.

— Je me souviens, en effet, que tu me disais dans une de tes lettres que tu te sentais maintenant plus étranger à Barcelone qu'à Paris. Quelles ont été tes activités durant ton séjour en Espagne ?

— Tout d'abord à Barcelone, deux concerts, deux émissions à la Télévision, et plusieurs à la Radio; puis un concert à Lérida, ce qui m'a fait connaître aux amateurs de guitare de la région, et m'a permis d'y retrouver de nombreux élèves, mais qui malheureusement, dans leur grande majorité, n'avaient pas une préparation musicale suffisante, ni, je dois le dire, la volonté des élèves français.

« J'ai ensuite quitté Barcelone et suis allé passer l'été à La Corogne, qui est comme vous le savez le pays de ma femme; nous y avons donné un concert de guitare et violon à la soirée d'adieux offerte par Franco.

— Et maintenant que te voici à nouveau parmi nous, quelles sont tes perspectives ?

— Reprendre, comme par le passé, mes activités rue Descartes, et j'en suis fort heureux pour la guitare et ses amis.

— Lors de ton passage à Paris, tu as donné un récital au Conservatoire, et tu as enregistré un disque; ce disque vient de sortir, veux-tu nous en rappeler le contenu ?

— Bien volontiers : *Prélude et fugue* - XVIII<sup>e</sup>, de J.-S. Bach, *Cantata spagnola per soprano et chitarra* - XVIII<sup>e</sup>, de G.-F. Haendel, *Bourrée*, de Logi, *Gaillarde pour un luth et deux joueurs* - 1597, de J. Dowland, *Qua la bella franceschina* - 1535, de M. Newsidler, *Catena d'amore* - 1602, de C. Negri, *Campanae parisiensis* - 1603, de J.-B. Besard, *Basse-dance-tourdion* - 1529, de P. Attaignant, *Carillon d'Anvers*, menuet du tambour de basque - XVII<sup>e</sup>, de J. de Saint-Luc, *Artémise*, ou *L'Oraison funèbre*, sarabande - XVII<sup>e</sup>, de D. Gaultier, *Passo-mezzo* - fin XVI<sup>e</sup>, anonyme, *Fantaisie* - 1586, de F. Spinaccino.

« La *Cantata spagnola per soprano et chitarra*, de G.-F. Haendel, est interprétée par l'excellente cantatrice Edith Selig.

— Je crois que tu prépares un nouveau disque.

— Oui, avec la *Suite*, dite de Bruxelles, de J.-S. Bach.

— Toujours chez « Critère » ?

— Bien sûr, car je suis absolument satisfait de l'enregistrement du premier disque, ainsi que de collaborer avec son directeur M. Roland Douatte.

— Pour terminer, puis-je te demander quel sera ton programme au Club ?

— En plus des morceaux, que les habitués de Plein Vent m'ont déjà entendu jouer, comme les pièces de Galilei, Bach, Scarlatti, Weiss, Rodriguo, Torroba, Tansman, Albeniz, Villa-Lobos, Crespo, Turina, etc., il y aura aussi les pièces pour luth que j'avais jouées lors de mon concert à Paris, et qui figurent dans mon premier disque le « Livre d'Or de la Guitare », ainsi que la *Suite de Bruxelles*, de J.-S. Bach, la *Sérénade Burlesque*, de Torroba, *Chansons et Danses*, de A. Ruiz-Pippo, le *Bourdon*, d'E. Pujol, et une *Fantaisie pour Guitare*, de Darius Milhaud. Je viens de terminer la transcription d'un *Prélude*, de Debussy, qui me semble s'adapter fort bien à la guitare, et que je jouerai très bientôt.

Je viens de recevoir le disque le Livre d'Or de la Guitare, que j'ai écouté avec beaucoup de plaisir : c'est là en effet un excellent enregistrement que je recommande à tous nos lecteurs, lesquels peuvent le recevoir en adressant la somme de 37 NF. franco de port, dédicacé par Ramon Cueto, et accompagné d'une très belle photo de celui-ci.

G. I.



# critère

*productions roland douatte*

3, Faub. Saint-Honoré · PARIS-VIII<sup>e</sup>

ANJ. 11-37



VIENT DE PARAITRE :

## LE LIVRE D'OR DE LA GUITARE

par

### RAMON CUETO

33 t. mono.

CRD 135



UNE ANTHOLOGIE  
DES LUTHISTES DU XVI<sup>e</sup> AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE



### DISTRIBUTION :

*DISQUAIRES : Société de diffusion et de distribution*

*32, rue Laugier · PARIS · XVII<sup>e</sup> · MAC. 01-01*

*LIBRAIRES : UNIDISC, 31, rue de Fleurus · PARIS · VI<sup>e</sup>  
LIT. 49-95.*

## LA VIE DES CERCLES

La saison dernière les cercles de Rennes, du Mans et d'Argenteuil se sont particulièrement distingués sous l'impulsion de leurs dirigeants.

José de Tourris, fondateur du premier cercle des Amis de Guitare et Musique est toujours sur la brèche; il nous a adressé un compte rendu sur la réunion de fin d'année rédigé par une fidèle habituée du cercle, laquelle nous donne ses impressions, que nos lecteurs trouveront ci-dessous.

Signalons que le cercle du Mans a eu les honneurs de la presse locale et que l'Académie de Guitare de Paris a attribué des diplômes et des mentions aux élèves les plus méritants.

Rennes a terminé la saison par un concert du cercle des Amis de Guitare et Musique, dont le journal *Ouest-France* donne, dans son édition du 22 juin, un large compte rendu des plus élogieux, tout à l'honneur de son dynamique président Guy Tudy. De nombreuses personnalités assistèrent à cette manifestation, dont le programme fut très apprécié :

Exposé par M. Le Duff (Guy Tudy), présentation de jeunes guitaristes, partie de jazz, guitare et poésie, récital de musique classique et folklorique par Guy Tudy qui obtint un succès mérité puis à nouveau du jazz avec un quartet composé de trois guitares et d'une contre-basse.

A Argenteuil, belle réunion d'élèves avec examens, au jury Gilbert Imbar, notre directeur, et le guitariste José Peña; des diplômes furent attribués. Après les examens élèves et amis se réunirent pour entendre jouer les meilleurs d'entre eux, mais auparavant Gilbert Imbar fit une courte allocution et complimenta les dirigeants du cercle et tout particulièrement le président Mario Monti pour leur dévouement à la cause de la guitare. Après que les élèves se furent fait entendre, ainsi que le secrétaire général, c'est José Peña qui termina cette réunion par un excellent programme de flamenco.

Vifs encouragements aux uns et aux autres; que tous se préparent très activement maintenant pour faire de 1963 l'année de la guitare.

« G. et M. »

*Evidemment nous reprenons au Mans, avec l'année scolaire les activités du Cercle « Guitare et Musique ». Nous espérons retrouver le dynamisme de nos réunions de l'an dernier et poursuivre notre action en suivant l'exemple du Club Plein Vent. Voici le compte rendu de notre soirée de juin par une jeune fervente de la guitare.*

José de TOURRIS.

*Le Mans, 16 juin. — Depuis quinze jours tous les membres du Cercle vivent dans une ambiance survoltée. Surtout les plus jeunes. C'est aujourd'hui la Réunion Générale de fin d'année de « Guitare et Musique ». Les répétitions et enregistrements se sont succédé à un rythme accéléré.*

Il est maintenant 17 heures et dans la Salle des Fêtes des Mûriers qui nous reçoit règne une fébrile animation. Cinquante guitares à accorder ensemble, ce n'est pas une petite affaire ! Et la répétition commence. L'école des Mûriers semble devenue une école de guitare. Des instruments partout; housses et étuis s'amoncellent dans les vestiaires. Dans chaque classe se forment des groupes inattendus où voisinent le Rock n' Roll et le « Clavecin bien tempéré ». On passe de la Bamba mexicaine au miaulement de la guitare hawaïenne.

Dans les coulisses, de curieux éléments de décor se dressent, qui intriguent tout d'abord. Puis, lorsqu'ils sont en place, on admire le talent du peintre Daniel Harlé qui, avec ces éléments, a su recréer l'atmosphère des plages des mers du Sud.

21 heures... Le public nombreux des parents et amis est là. Les guitaristes sur scène mettent au point les derniers détails. On frappe les trois coups. Et aussitôt le rideau se lève, découvrant un orchestre insolite de 40 guitaristes interprétant une « Farruca Flamenca » endiablée sous la direction de José de Tourris. Le public, d'emblée, entre dans le jeu et fait une ovation aux élèves de classique et de flamenco qui jouent ensuite seuls ou en groupe (et se tirent fort bien de leurs morceaux). L'ensemble est d'une belle tenue et montre dans quel esprit de sympathie travaille le Cercle.

*Deuxième partie.* Cette fois la plupart des guitaristes ont rejoint le public et le rideau se lève sur l'orchestre de Jazz de Claude Gaisne. Ce jeune musicien, qui a commencé par travailler le classique, se consacre maintenant au jazz et au twist. Son interprétation de « Nuages » est très applaudie.

Des chanteurs et chanteuses lui succèdent avec des chansons d'Anne Sylvestre, Brassens, Douai... ou du folklore français et étranger, en s'accompagnant, bien entendu, à la guitare.

La soirée se poursuit par une démonstration de Guitare Flamenco par José de Tourris; toute la salle, emportée par le rythme, frappe dans les mains pour marquer la mesure. Et l'on termine par une évocation des « Isles » avec péguines, ségas, calypsos et orchestre hawaïen dans un décor de lumière noire.

J. P.



## CRÉATION D'UN CERCLE A NOISY-LE-SEC

NOISY-LE-SEC a maintenant son cercle grâce à notre ami Louis LAUTREC. Ancien élève de l'Académie de Guitare.

Les réunions et les cours auront lieu les mercredis à 20 h. 30. les jeudis à 14 h. et les samedis à 18 h.

Nous demandons à nos lecteurs de la région de se grouper dans ce nouveau cercle.



# NOTRE NOUVEAU COLLABORATEUR :

# ROGER MARI A

*N'étant ni artiste ni guitariste ni chanteur, Roger Maria est sans doute inconnu de la plupart de nos lecteurs. Journaliste, conférencier, critique de théâtre et de cinéma, écrivain, fondateur à la Libération des Editions du Pavillon, et propriétaire de l'ancienne Galerie « Le Seuil Etroit », j'ai eu le plaisir de collaborer avec lui, voici déjà quinze ans, et cela de façon parfois quotidienne pendant plusieurs années. Il fut en effet mon collaborateur au Cinécercle « Le Chemin de la Vie », que j'avais créé à cette époque, et dont faisait partie le regretté Gérard Philipe, qu'il eut l'honneur de présenter à nos adhérents, ainsi que cet autre cinéaste non moins regretté Jean Grémillon, metteur en scène de « Remorques », de « Lumière d'Été », etc...*

*En dehors de multiples conférences sur des sujets très divers, le sachant très jéru de poésie, je lui avais demandé d'organiser une série de causeries dans ce domaine qu'il affectionnait particulièrement. Ce cycle, si mes souvenirs sont exacts, s'intitulait : « Promenade familière dans les jardins de la poésie française », lequel connut un immense succès et fut suivi par un très nombreux auditoire, non seulement parce que Roger Maria était un très brillant orateur, mais aussi parce qu'il avait su faire un choix judicieux et du meilleur goût de poèmes qu'il savait présenter de façon élégante, en les accompagnant de savoureuses et plaisantes anecdotes qui rendaient ses causeries extrêmement vivantes.*

*Durant tout le temps où nos activités nous obligèrent à de fréquents contacts, nos rapports furent toujours des plus amicaux. Jamais il ne se produisit le moindre heurt ; aussi, est-ce à la fois un ami et un collaborateur qui désormais participera très étroitement à la vie de « Guitare et Musique », et de « Chansons ». Connaissant son dynamisme et son esprit d'initiative, sachant combien il est méthodique et rationnel, et consciencieux dans tout ce qu'il entreprend, j'en suis persuadé que sa présence se fera très avantageusement sentir dès les prochaines parutions, et tout particulièrement dans la partie « Chansons » de la revue, car il aime la bonne chanson, comme la bonne poésie.*

*En dehors de ses fonctions de rédacteur en chef, il dirigera et tiendra la chronique : « La chanson cueillie pour vous ».*

*Très vite, je ne crains pas de l'affirmer, Roger Maria, à qui je souhaite la bienvenue parmi nous, saura gagner la sympathie de l'ensemble de nos lecteurs.*

G. I.

## CLAIR DE GUITARE

*Coque de bois vibrante  
en forme de hanches  
— o mélodie caressante des courbes.  
Nerfs de métal  
chorégraphie en finesse des doigts,  
et cette attaque telle pluie mitrillée...*

*Cœur des sapins ressuscités,  
chœur des sapins sous le vent d'aurore.  
Parfum dansant des cyprès de Provence,  
feuille de bois couleur de blonde :  
C'est la guitare flamenco  
domptée selon douceur  
par le maître Don Ramon Montoya.  
Pour Ségovia  
ce palissandre  
messager de l'Inde-Mère  
— de sitar en vina —  
joint la berceuse des trois essences.  
Souffle de pierre sèche  
à travers le crépitement d'un feu branchu.*

*Et que frémisses en nous  
— là où veille et rayonne le plexus —  
la corde souveraine  
reliée à la symphonie de joie.*

(Roger Maria)

28 septembre 1962



## au goût des lecteurs...

Amis lecteurs, il faut que vous nous disiez ce que vous voulez : autour de ces deux revues en une, vous constituez un véritable club, un cercle d'amateurs de qualité de la guitare, de la musique et désormais de la chanson. Nous nous donnons pour objectif de soutenir la bonne chanson et ses artisans, mais nul mieux que le public — un public choisi — ne peut, en dernier ressort, savoir ce qui est bien et ce qui l'est moins. Pour s'exprimer, il faut un moyen d'expression : la revue vous est ouverte. Elle n'est pas faite par une coterie, par les amis des copains d'un groupe fermé et « commercialisé ». Nous avons l'ambition de servir la chanson, mais avec votre aide.

Comment pouvez-vous nous appuyer ? D'abord en nous adressant vos critiques, vos suggestions, en nous indiquant les rubriques que vous souhaitez voir régulièrement dans nos pages. Ensuite en nous écrivant selon votre jugement, en nous adressant des chansons, paroles ou musique, ou les deux.

Dans cet ordre d'idées, nous pouvons déjà vous annoncer que nous avons l'intention d'organiser des « tournois de la chanson », chaque trimestre, avec des prix et des avantages de lancement pour les auteurs et les interprètes. Le prix « Chansons » décerné par notre revue sera attribué trimestriellement à la chanson qui aura obtenu le plus de points. Deux prix pourront être accordés : celui du jury et celui des lecteurs sauf lorsque les suffrages se seront portés sur la même chanson. Tous les trois mois, au cours d'une soirée publique, les interprètes défendront les chansons retenues. Déjà nous sommes assurés du concours de plusieurs maisons de disques et de nombreuses personnalités intéressées par nos activités.

Un prix Henri Crolla de la chanson sera institué qui viendra chaque année récompenser la meilleure chanson parmi celles qui auront eu le prix « Chansons » et on peut prévoir que cette nouvelle distinction sera dans un proche avenir parmi les plus recherchées.

Comme nous vous le demandons par ailleurs, nous vous rappelons aussi de bien vouloir nous envoyer toute documentation spécialement consacrée à la chanson d'hier et d'aujourd'hui : chansons, livres, articles de revues, de journaux, etc..., ou de nous en signaler l'existence en nous indiquant toutes les références pouvant nous permettre de nous les procurer.

Enfin, bien entendu, nous comptons sur vous pour nous trouver de nouveaux abonnés. Nous avons de la voix, mais il faut qu'elle porte loin, de plus en plus loin. « Chansons » sera ce que vous nous aiderez à la faire devenir. A vous, amis lecteurs.

R. M.

## Henry LEMOINE & C<sup>ie</sup>

EDITEURS DE MUSIQUE

17, rue Pigalle, PARIS IX<sup>e</sup> Tél. TRI. 09-25

### GUITARE

*Tout pour l'enseignement de la guitare*



#### METHODES

- CARULLI** : Méthode de guitare.  
Nouvelle édition revue et corrigée par M. Farail  
Suivie de 44 morceaux progressifs et 6 études.
- COTTIN** : Méthode complète.  
Contenant un procédé rationnel et très simple pour  
tous les accords.
- ROSSLER** : Le Guide du Guitariste.  
(ou l'accompagnement sans maître)
- SOR** : Méthode complète de guitare.  
Revue et augmentée de nombreux exemples et  
leçons élémentaires graduées avec notice sur la 7<sup>e</sup>  
corde par N. Coste.

#### ETUDES

- CARULLI** : De tout un peu.  
34 morceaux gradués en forme d'études en 6 livres.
- CARCASSI** : 25 études pour la guitare op. 60.
- GIULIANI** : 158 études progressives.

#### MORCEAUX DIVERS

- BREGUET** : Quelques pages de guitare classique.  
24 pièces transcrites et doigtées par J. Bréguet.  
Œuvres de : Bach, Champion de Chambonnières,  
Clérambault, Seixas, Purcell.
- FARAILL (M)** : 4 pièces faciles.
- GIUGLIANI** : Capriccio.
- SCHUBERT** : Moment musical.
- SOR** : 2 menuets.  
6 pièces faciles
- TESSARECH** : Crépuscule.  
Etude facile en la mineur.  
Menuet.

*Envoi de notre catalogue de Guitare sur simple  
demande.*

## FLAMENCO

par José Pena

(Deuxième partie) (1)

Poursuivant notre étude de la Soleares simplifiée, que nous avons commencée dans notre numéro spécial, nous allons voir ici la deuxième partie.

### Rasgueado

Nous commençons par le même rasgueado que celui de la première partie, lequel doit être fait dans la première mesure en donnant un coup sec avec le pouce. A la deuxième mesure, le rasgueado doit se faire en utilisant seulement l'index en montant et en descendant alternativement.

A la troisième mesure, nous donnons l'indication : (au jusqu'à i), c'est-à-dire, allant de l'auriculaire jusqu'à l'index, cela de la quatrième à la première corde.

La quatrième mesure doit se faire d'un coup sec avec l'index, de la sixième à la première corde (nous recommandons dans les débuts de répéter lentement ce rasgueado, jusqu'à ce que l'on parvienne à une exécution parfaite).

Le deuxième rasgueado est basé sur le même principe qu'à la troisième mesure du premier rasgueado, c'est-à-dire que les deux premières mesures doivent être effectuées avec le même rythme de la main droite.

Le rasgueado est évidemment la partie du flamenco qui présente la plus grande difficulté pour être assimilé, par le moyen de la lecture musicale ou chiffrée. Nous avons tenté de le présenter de façon facile, afin de le rendre plus compréhensible, sans nuire pour cela, bien entendu, ni à la pureté, ni à l'authenticité du flamenco.

Voyons maintenant les variations.

La première variation doit se faire entièrement avec le pouce sauf indications.

La deuxième variation se compose d'un arpegge rapide, exécuté avec le pouce, l'index, le majeur, l'annulaire.

La troisième variation, avec le pouce l'index, le majeur (les numéros indiquent les doigts de la main gauche : 1, index, 2, majeur, 3, annulaire 4, auriculaire). Dans cette variation, nous les indiquons pour bien marquer la difficulté du doigté.

Pour terminer cette soleares, on peut répéter les deux rasgueados du début.

Nous rappelons à nos lecteurs qui rencontreraient quelques difficultés pour lesquelles nos explications ne seraient pas suffisamment claires, qu'ils peuvent nous écrire, nous nous ferons un plaisir de leur répondre ici.

Pour satisfaire certains lecteurs, qui ont déjà une connaissance plus profonde du flamenco, nous publierons par la suite des variations choisies présentant de plus grandes difficultés sélectionnées dans tous les style du flamenco.

(1) Voir les pages musicales.

## Peut-on construire soi-même une guitare ?

Je reçois tant et tant de lettres de jeunes et parfois même d'adultes, qui me demandent de leur fournir tous les renseignements utiles pouvant leur permettre de construire eux-mêmes une guitare, qu'il m'est pratiquement impossible d'y répondre. C'est pourquoi je consacre ici ces lignes à cette question.

La plupart de mes correspondants précisent qu'ils sont habiles de leurs mains, ou qu'ils sont bricoleurs. Les autres, qu'ils connaissent le travail du bois, parce qu'ébénistes ou menuisiers, ou bien encore que, faisant partie d'un club, ils construisent des modèles réduits, des planeurs ou des canoës.

Bien sûr, rien n'est impossible. N'avons-nous pas eu un roi serrurier?... Toutefois, il faut savoir quelles sont les ambitions de nos luthiers amateurs. S'il s'agit de construire une casserole, ou comme le dit fort bien par ailleurs un de nos correspondants, des caisses à bégonias, cela est bien entendu à la portée de n'importe quel bricoleur; peut-être n'est-il pas nécessaire d'être alors ébéniste ou menuisier, mais charpentier ou tout simplement bûcheron. Sans doute s'en trouvera-t-il, j'en suis persuadé, qui parviendront à construire des guitares qui vaudront jacieusement certaines guitares de bazar! Mais sont-ce là des guitares? Alors pourquoi se donner tant de peine pour réaliser quelque chose de médiocre?

Certains nous demandent de les aider de nos conseils, de leur envoyer le plus de détails possible, d'autres nous suggèrent de consacrer dans « Guitare et Musique », une rubrique sur la construction des instruments.

Chers amis, chers amis, soyons sérieux! Alors qu'ici même nous ne cessons de répéter combien il est regrettable de voir le marché et les fêtes foraines envahis de guitares invraisemblables, comment pourrions-nous fournir ici les éléments permettant de produire ce que nous condamnons formellement? Je sais, des illustrés voulant être agréables, et utiles à leurs lecteurs, ont publié des articles donnant quelques conseils pour construire soi-même une guitare. Il est bien évident qu'il ne peut s'agir que de jouets. Ne nous a-t-on pas, à la suite de ces articles, écrit pour nous demander de créer un rayon de pièces détachées pour luthier amateur!

Non, n'en déplaie aux optimistes enthousiastes, on ne s'improvise pas luthier; il faut des années pour acquérir l'expérience nécessaire.

La lutherie est un art, un art difficile, délicat et précis qui exige en plus de l'expérience et de l'habileté des connaissances profondes.

André Ségovia me disait, lors d'une rencontre : « Il y a plus de vingt ans qu'un luthier me présente ses guitares, je viens seulement d'accepter de jouer sur l'un de ses instruments. »

La manufacture de lutherie d'art qui se propose de former des luthiers estime qu'il faudra cinq ans d'apprentissage sérieux aux lauréats pour être considérés comme compagnons luthiers.

Non, à mon avis, on ne peut pas construire soi-même un instrument sérieux, sauf exceptions, naturellement.

Depuis quelques années, des élèves de l'Académie ont pris l'excellente initiative de se présenter au bac, à l'épreuve d'éducation musicale, avec leur guitare. En juin dernier, le jeune Raymond Couste en a fait lui aussi l'expérience.

Agé de quinze ans et demi, R. Couste suit les cours de l'Académie, depuis trois ans. On peut le considérer comme l'un des élèves les plus doués et les plus assidus de l'école, il a travaillé avec différents professeurs : Jürgen Klatt, Bernard Pierrot, et travaille maintenant dans la classe des jeunes élites, avec Ramon Cueto. Il a été reçu au baccalauréat, avec la mention « Assez Bien », et a été chaleureusement félicité par le Jury, pour la bonne musicalité de son jeu.

— On m'a demandé où j'apprenais la guitare, j'ai indiqué que c'était à l'Académie; on m'a dit que l'on connaissait en effet sa réputation.

— Estimes-tu que le fait d'avoir travaillé ta guitare pendant toute l'année t'a gêné dans tes études? lui avons-nous demandé.

— Absolument pas; bien au contraire, c'était pour moi une détente, en même temps qu'une façon supplémentaire d'acquérir une culture musicale.

— Tu continues tes études?

— Oui, je fais Maths Elems.

— Tu n'abandonnes pas tes cours à l'Académie?

— Bien sûr que non, puisque je viens m'inscrire pour la nouvelle année.

— Tu penses travailler au même rythme que les années précédentes?

— Certainement.

— Eh bien bravo, j'espère que l'année prochaine, en même temps que la deuxième partie du bac, tu obtiendras ton diplôme de Moniteur de l'Académie; je te rappelle d'ailleurs, que celle-ci t'a offert une bourse pour la saison 1962-1963.

Si Raymond Couste a eu la chance de passer sa première partie du baccalauréat, son ami Aslangul, qui avait passé très brillamment la première partie l'année dernière, alors qu'il n'avait que quinze ans, a échoué de peu, à la deuxième partie. Mais il n'en rend pas responsable la guitare. Cela est si vrai qu'il est venu se réinscrire au même cours que son camarade Couste, avec lequel il travaille des pièces pour deux guitares. D'ailleurs, échouer de peu à la deuxième partie du bac à seize ans, ne doit pas être considéré comme un échec, aussi qu'il trouve ici toutes nos félicitations et nos encouragements.

Nous sommes très heureux de signaler que l'Académie a également offert une bourse à Aslangul, ainsi qu'à un autre espoir de la guitare, qui fera équipe avec eux, il s'agit du jeune Olivier Schmitt. Espérons que cette initiative de présenter la guitare au bac sera suivie par la plupart de nos jeunes élèves désormais, ce qui d'ailleurs leur apportera des points supplémentaires.

Cher Monsieur Imbar,

Je ne suis sûrement pas le seul à vous féliciter pour la réussite du numéro Spécial Vacances de « Guitare et Musique ». Illustrations, poésies, documentation, musique... c'est un bel hommage que vous apportez à la connaissance de cet instrument noble qui, grâce à vos efforts et à ceux de vos collaborateurs, retrouvera la faveur qu'il mérite pour la joie qu'il peut apporter à tous.

On ne regrette jamais les études faites pour apprendre à jouer de la guitare; loin de lasser cet instrument est de plus en plus attachant au fur et à mesure qu'on en découvre les richesses même si, comme moi, on s'y est initié tardivement.

Vous m'avez demandé pourquoi j'avais écrit une Méthode Élémentaire de Guitare? C'est à la demande des Editions Ouvrières, pour leur collection de musique pour guitare. Cette édition avait publié mes études rythmiques pour guitare, puis un recueil de Chants et Danses populaires français (ces dernières avec une partie de percussion ad lib.) pour deux guitares. L'accueil fait à ces deux ouvrages me faisait envisager un autre recueil de chants et danses populaires étrangers. J'ai dû interrompre ce travail pour écrire la méthode simple et progressive demandée par une nombreuse clientèle. Le défaut des grands méthodes et de certaines petites est d'aller trop vite dès les débuts. La vogue actuelle de la guitare tente beaucoup de personnes ignorantes des possibilités et ces efforts à faire pour arriver à bien jouer de la guitare, l'initiation doit être, dès le début, lente et méthodique pour servir de base à une bonne technique de guitare classique; la spécialisation se fait ensuite. J'ai voulu que l'élève ait une connaissance générale de la guitare classique. Après ma méthode il pourra s'orienter vers la guitare de jazz ou bien continuer, avec une grande et complète méthode à se perfectionner jusqu'à la virtuosité dans le jeu classique de la guitare. On trouve actuellement des guitaristes passant aisément d'une guitare à l'autre (avec une préférence pour la classique) comme le pianiste de jazz qui aime interpréter des sonates, concertos classiques, romantiques et modernes. L'avenir me dira si j'ai réussi ce qu'on m'avait demandé, mais les premiers contacts sont excellents; les professeurs à qui j'ai montré ma méthode ont été très intéressés... Je garde confiance et je continue à travailler mon instrument car sa pratique est indispensable pour écrire de façon utile et agréable pour la guitare; mon séjour en Provence est partagé entre le travail et les loisirs; c'est de ce beau pays que je vous envoie mon meilleur souvenir.

Amicalement à vous,

Georges AUBANEL

# SARABANDE

Transcription de  
Bernard Pierrot

pour Guitare

G. Fr. Händel

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingering is indicated by numbers 1-4 in circles or below notes. Dynamic markings like 'f' (forte) are present. The score is divided into sections by dashed lines and Roman numerals: Variation I (starting at the second staff), Variation II (starting at the fifth staff), and a section labeled 'Fin' (starting at the third staff). The music is written in a single system across the ten staves.



# EXERCICES sur l'ATTAQUE BUTÉE

Christian AUBIN

Les exercices I, II et III sont à transposer dans les tonalités successives : Do, Do#, Ré, Mi, Mi, en déplaçant le doigté d'une case. Il est recommandé d'employer les diverses combinaisons de main droite : i M - iA - MA - AMi en attaques butées -

Ex 1.

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

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

1 2 4 4 3 1 3 1 4

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

③ ③

EX. 2

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

1 4 2 3 4 4 3 1 4 2 1 1/2 B5 1 3 4 4 1 3 2 4 1 1 2 4 3 1 2 1 3 1

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

③

EX. 3

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

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

③



# MARCHE DE BREDAN

Transcription par Jürgen Klatt

Leopold Mozart  
(père de Wolfgang-Amadeus)  
cII

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. There are several trills and slurs throughout the piece. A double bar line with repeat dots is present in the fourth staff. A 'cII' marking is visible in the fifth staff. The score concludes with a double bar line and a final cadence in the tenth staff.

# SARABANDE

Doigtés par Bernard Pierrot

J.S. BACH  
1685 - 1750

The musical score is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is in a slow, graceful style characteristic of a sarabande. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-4) and includes dynamic markings such as *mf*. There are several slurs and ornaments throughout the piece. Handwritten annotations in black ink include '241' above the first staff, '3030' above the second staff, '212' above the third staff, and '242' above the fourth staff. There are also circled numbers, including a circled '4' at the end of the piece. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

# SOLEARES

(Suite)

José Peña

Guitare

Tablature

The first system of music features a guitar staff and a tablature staff. The guitar staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and melodic lines, with some notes marked with 'p' for piano. The tablature staff is in 3/4 time and shows fret numbers (0-5) and picking directions (up/down strokes). The system concludes with a double bar line and the instruction 'G.C.' (Grave Cadenza).

The second system continues the piece with guitar and tablature staves. It features several instances of the phrase 'au jusqu'à I' written above the guitar staff, indicating specific melodic or harmonic points. The notation includes various rhythmic values and fret numbers.

The third system of music continues the piece. It includes guitar and tablature staves with the phrase 'au jusqu'à I' repeated. The notation shows a mix of chords and melodic lines, with some notes marked with 'p'.

The fourth system of music continues the piece. It features guitar and tablature staves with the phrase 'au jusqu'à I' repeated. The notation includes various rhythmic values and fret numbers, with some notes marked with 'm' and 'a'.

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (a). The bass staff contains notes with fingerings (1, 2, 3) and accents (a). Dynamics include *p* and *pp*.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff contains notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (a). The bass staff contains notes with fingerings (1, 2, 3) and accents (a). Dynamics include *p* and *pp*.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff contains notes with fingerings (1, 4) and accents (a). The bass staff contains notes with fingerings (1, 3) and accents (a). Dynamics include *p* and *pp*.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff contains notes with fingerings (1, 4) and accents (a). The bass staff contains notes with fingerings (1, 3) and accents (a). Dynamics include *p* and *pp*. A bracket labeled "Barret. 1º" spans the first two measures.

# L'Accompagnement classique

(suite)

Gérard Didier

## Les renversements

Vous savez que les accords peuvent se présenter à l'état "fondamental" ou à l'état de "renversement". (Nous vous rappelons brièvement que l'état fondamental est caractérisé par la présence, "à la basse", de la note qui donne son nom à l'accord.)

Lorsque, par contre, la note la plus grave n'est pas la fondamentale mais, par exemple, la tierce, la quinte ou la septième, on dit qu'il s'agit d'un renversement. (ex. 1)

### A quoi servent les accords "renversés" ?

Dans un accompagnement, on fait très souvent "ressortir" les basses. Le principal intérêt des renversements est de permettre à ces notes de basse de se suivre, non plus dans un ordre quelconque, mais dans un ordre donné.

On a ainsi  
des enchaînements plus "doux",  
des possibilités tout à fait nouvelles de "contre-chant". (ex. 2)

Malheureusement, la plupart du temps, les accords qui doivent être renversés ne sont pas indiqués d'une manière spéciale. Ce sera donc à vous de deviner - ou plus exactement de "sentir" - qu'il faut utiliser tel ou tel renversement.

En classique, les renversements s'emploient avec prudence. (En jazz, c'est tout à fait différent, le rythme, alors, comptant plus que l'harmonie).

### Quelques remarques.

Le 4<sup>e</sup> renversement (avec 9<sup>e</sup> à la basse) n'est pas usité.

Le 3<sup>e</sup> renversement (avec quinte à la basse) demande beaucoup de précautions: il est presque toujours employé avant un accord à l'état de 1<sup>er</sup> renversement, et les basses des deux accords doivent former entre elles un intervalle de seconde descendante. (ex. 3)

L'emploi du 2<sup>e</sup> renversement est déjà plus fréquent. Ce que nous avons appelé la "basse de rechange", n'était en réalité que la 5<sup>te</sup> de l'accord dans une position de 2<sup>e</sup> renversement. (exemple 4)

Le deuxième renversement s'emploie souvent comme accord de passage, en particulier après un accord de 7<sup>e</sup>me diminuée. (ex. 5) ou encore - formule à connaître - pour annoncer la fin d'une phrase musicale (ex. 6)

Le 1<sup>er</sup> renversement, lui, n'est pas soumis à des règles trop strictes. On peut l'utiliser... chaque fois que l'effet produit est bon! -

Exemple I

Sol 7 état fondamental 1<sup>er</sup> renv. t 2<sup>e</sup> renv. t 3<sup>e</sup> renv. t Do Sol 7

Exemple II

Do Fa Do Sol 7 Do Sol 7

beaucoup plus élégant que..

Demême:

Fa Si dim Do

bien meilleur

Ré m. 6 Mi 7 La m. Mi 7 La m. Mi 7

que

Exemple III

Exemple IV

Exemple V

Exemple VI

# INITIATION à L'IMPROVISATION

Lucien Foucart

Avant de savoir improviser d'emblée sur les harmonies courantes en jazz, il faut, en quelque sorte, avoir assimilé les règles essentielles de l'harmonie classique. Le but que nous nous proposons dans ces pages est de vous les présenter, simplifiées, dans l'optique de la guitare de jazz (mais on ne saurait trop conseiller à ceux qui s'en sentent le courage, de faire l'achat d'un traité d'harmonie). Notez bien que des êtres d'exception peuvent retrouver ces règles d'instinct et parvenir à explorer le domaine harmonique uniquement à force de chercher des phrases musicales s'adaptant aux accords.

La méthode la plus efficace est de mener de front l'étude théorique et l'étude pratique. Pour la pratique, trouvez un accompagnateur ou travaillez avec des disques d'accompagnement. Vous pouvez essayer aussi de reproduire les improvisations des musiciens que vous admirez. Pour la théorie, il faut connaître tous les arpèges de tous les accords existants (attention! il ne s'agit pas de poser un accord et de l'égrener, mais de jouer une à une, le plus possible de notes faisant partie de l'accord de base, un doigt se posant sur le manche quand l'autre se retire), toutes les gammes majeures, mineures (harmoniques, mélodiques), la façon dont certains accords se résolvent (certaines notes, (sensibles, septièmes, neuvièmes, quintes augmentées, etc....) ont un mouvement contraint.

La dernière fois, nous avons étudié la gamme de Sol majeur et l'arpège de Sol 6 (majeur est sous-entendu) qui est identique à Mi mineur 7<sup>ème</sup> (Mi m 7), en effet, Sol 6 = Sol Majeur (Sol, Si, Ré) plus la sixte majeure = Sol, Si, Ré, Mi et Mi m 7 = Mi m (Mi, sol, Si) plus la septième mineure = Mi, Sol, Si, Ré.

Voici, en rapport avec cette première étude quelques positions de l'accord Sol 6 (ou Mi m 7) à l'endroit du manche où nous travaillons actuellement =

Diagram 1 (II): Sol 6 (Mi m 7) voicing. Notes: Sol (3), Ré (4), Si (4), Mi (1), Sol (2). Muted strings: 1, 2, 6.

Diagram 2 (II): Sol 6 (Mi m 7) voicing. Notes: Sol (3), Ré (2), Si (4), Mi (1). Muted strings: 1, 2, 6.

Diagram 3 (III): Sol 6 (Mi m 7) voicing. Notes: Si (2), Si (4), Ré (3), Sol (1). Muted strings: 1, 2, 6.

Diagram 4 (III): Sol 6 (Mi m 7) voicing. Notes: Mi (4), Si (2), Sol (3), Sol (1). Muted strings: 1, 2, 6.

Diagram 5 (III): Sol 6 (Mi m 7) voicing. Notes: Sol (1), Mi (4), Si (2), Sol (3). Muted strings: 1, 2, 6.

Diagram 6 (III): Sol 6 (Mi m 7) voicing. Notes: Sol (1), Mi (4), Si (2), Ré (3). Muted strings: 1, 2, 6.

Diagram 7 (IV): Sol 6 (Mi m 7) voicing. Notes: Mi (4), Si (1), Sol (3), Ré (2). Muted strings: 1, 2, 6.

Diagram 8 (III): Sol 6 (Mi m 7) voicing. Notes: Ré (1), Si (2), Sol (3), Mi (4). Muted strings: 1, 2, 6.

Diagram 9 (III): Sol 6 (Mi m 7) voicing. Notes: Sol (1), Mi (4), Si (2), Ré (3). Muted strings: 1, 2, 6.

Diagram 10 (III): Sol 6 (Mi m 7) voicing. Notes: Sol (1), Mi (4), Si (2), Ré (3). Muted strings: 1, 2, 6. Label: 'pouce' (thumb).

Cette dernière position n'est pas orthodoxe, mais ceux qui ont une main forte en obtiendront une sonorité profonde (Si l'annulaire est trop fin, il ne pourra pas appuyer sur deux cordes à la fois).

III - Afin de voir par la suite quelques possibilités d'improvisation sur l'"Anatole", nous allons étudier les arpèges de Sol 6,9 (ou Mi m. 7,11), Do6 (ou La m7), Do 6,9 (ou La m7,11) Ré 7, Ré 9, Sol 7, Sol 9, Do m6, Do m6,9 -

### L'arpège de Sol 6<sup>ème</sup> 9<sup>ème</sup>

Composition : Fondamentale (Sol), Tierce Majeure (Si), Quinte juste (Ré), Sixte Majeure (Mi), Neuvième Majeure (La) -

Il est recommandé de respecter les indications de doigté et surtout de ne jamais sauter d'une corde à une autre avec le même doigt.

III Quelques positions de Sol 6,9

### L'arpège de Do 6<sup>ème</sup>

Composition : Fondamentale (Do), Tierce Majeure (Mi), Quinte juste (Sol), Sixte Majeure (La) Identique à La m7 (Fondamentale : La, Tierce mineure : Do; Quinte juste: Mi, Septième mineure Sol)

Coups de médiator pour l'exécution lente = V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V  
rapide = V V Λ V Λ V V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V

I Quelques positions de Do 6

# Une grille d'accords

## "Lullaby of Birdland"

Nous n'avons pu vérifier les épreuves du précédent numéro; quelques signes de la grille ont pris la clef, des champs sous la plume du copiste. Il fallait lire =

1ère ligne 6ème case = La min. 7 et Fa# - (Septième diminuée)

3ème de 1ère do = Mi 7 et Lab -

5ème do = Mi 7 et Lab -

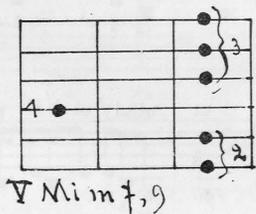
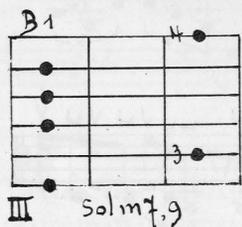
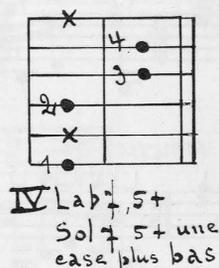
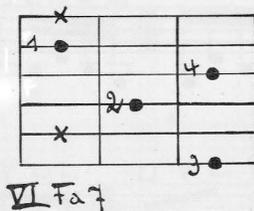
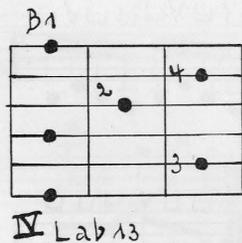
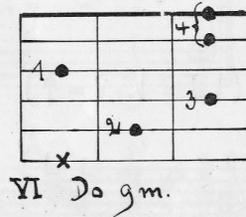
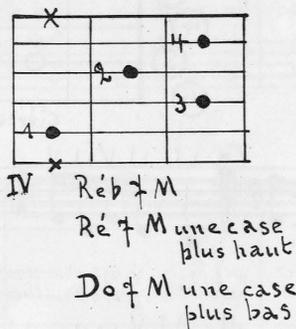
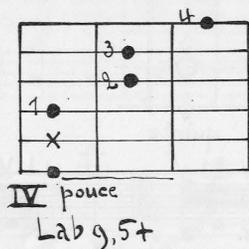
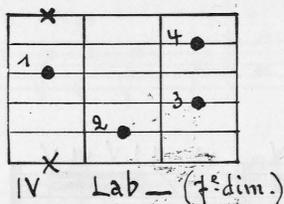
7ème do = Ré 7 et Fa# -

4ème ligne 6ème do = La m 7 et Fa# -

La légende du quatrième schéma d'accord était : Fa# - (le Lab -) se trouve 2 cases plus haut)

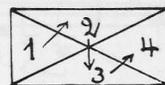
## Body and Soul

|                  |                     |                    |                     |                   |                          |                   |                |
|------------------|---------------------|--------------------|---------------------|-------------------|--------------------------|-------------------|----------------|
| Mib m 7<br>Lab - | Mib m 7<br>Lab 9,5+ | Réb 7 M<br>Mib m 7 | Fa m 7<br>Do g m    | Mib m 7           | Lab 13<br>Fa 7 / Fa 7,5- | Sib m<br>Lab 7,5+ | Réb<br>Lab -   |
| "                | "                   | "                  | "                   | "                 | "                        | "                 | Réb<br>La 7    |
| Ré<br>Sol 6,9    | Ré<br>Sol m 7,9     | Mim 7,9<br>La 7    | Ré<br>Ré 7 M / Ré 6 | Rém 7<br>Sol 7,5- | Do 7 M<br>Fa# -          | Fa 6<br>Sol 7,5+  | Do Si<br>Lab - |
| Mim 7<br>Lab -   | Mib m 7<br>Lab 9,5+ | Réb 7 M<br>Mib m 7 | Fa m 7<br>Do g m    | Mib m 7           | Lab 13<br>Fa 7 / Fa 7,5- | Sib m<br>Lab 7,5+ | Réb<br>Lab -   |



Pour trouver la position de Mib m 7, choisissez parmi les positions de Sol 6 et Mim 7 indiquées précédemment que vous ferez une case plus bas. Pour Fa m 7 une case plus haut. Ré m 7 et Fa 6 deux cases plus bas.

Remarque : Une case de la grille divisée en ses 4 temps se lit comme ceci :



# LA GUITARE DE JAZZ par Bob Damelincourt

Les exercices que je vous propose sont destinés en particulier aux guitaristes d'orchestres de danse -- il faut donc comprendre ici le mot jazz dans un sens très large.

Dans ce domaine, a-t-on déjà songé aux multiples emplois demandés à notre noble instrument?... instrument que l'on qualifie d'intime, mais qui, hélas ne se produit pas toujours dans un endroit lui permettant de l'être!

La guitare classique est représentée ici par des artistes talentueux et éclairés, c'est pourquoi mon rôle infiniment plus modeste se bornera uniquement à vous soumettre des idées sur le travail du médiator pour ce qui est de la main droite. Il n'est pas question ici de ranimer un débat que les lecteurs de « Guitare et Musique » connaissent bien; non, au contraire, je pense que les deux techniques, celle des doigts et celle du médiator, peuvent très bien coexister pacifiquement -- pourquoi pas? -- tout dépend de l'habileté de l'interprète et du morceau à exécuter, entre autres.

Un slow joué en touchant de la guitare suivant la manière classique est quelque chose d'admirable chez un spécialiste; les successions d'accords aux sonorités veloutées formant une harmonie savamment équilibrée, nous font comprendre ce qu'est une guitare, quel que soit le genre adopté. Mais, pour la musique de danse, laquelle musique se joue la plupart du temps dans des lieux plus ou moins bruyants, et, il faut bien le dire, pour un auditoire écoutant davantage un rythme qu'une

harmonie, je pense que l'emploi du médiator, qui donne un jet plus sec et plus percutant, est préférable dans la plupart des cas.

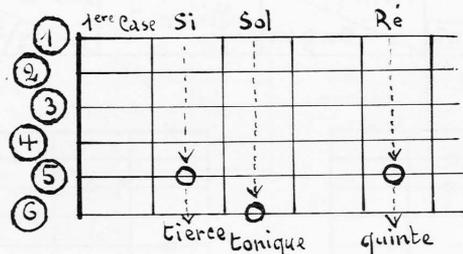
Les accords se lisant en principe de bas en haut, il est logique de commencer par étudier sur les cordes graves. En outre, sans pour cela négliger le reste évidemment, il importe de connaître particulièrement les doigtés et les emplacements des notes toniques situées dans ce registre. Ceci est primordial, car les départs d'accords majeurs ou mineurs sont communs à la plupart de ceux qui en découlent (sixtes, septièmes, etc.). Ces derniers seront plus assimilables si les études de base ont été sérieuses.

Les exercices qui suivent se travaillent uniquement sur les 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> cordes, comme l'indique le schéma ci-dessus.

Veiller à la régularité absolue de l'interprétation (au besoin, utiliser le métronome) -- travailler lentement pour commencer, c'est la meilleure façon de parvenir à la précision du coup de médiator en évitant d'accrocher les autres cordes.

En ce qui concerne la main gauche, il ne faudra lever les doigts qu'en cas de nécessité -- afin d'obtenir la force et l'indépendance nécessaires.

Chaque exercice est transposable dans toutes les tonalités sur la longueur du manche, avec un doigté uniforme indiqué pour le premier exemple.



(L = ↓ V = ↑)

puis en changeant d'accord à chaque temps en combinant les différents coups de médiator.

# PAPILLON, MARIE-TOI

Chanson populaire provençale et nigoise  
Traduction & harmonisation de  
Georges Aubanel -

Allegro

Guitare

Chant

### III

Papillon, ma - rie - toi  
Papillon, mon bel ami!  
- Mais comment je me ma - rierai -  
de n'ai point de libe - rie.  
- Lui propose alors la puce :

### IV

Papillon, ma - rie - toi  
Papillon, mon bel ami!  
- Mais comment je me ma - rierai -  
Puisque je n'ai point de pain  
- Lui propose la fourmi :

### V

Papillon, ma - rie - toi  
Papillon, mon bel ami!  
- Mais comment je me ma - rierai -  
Puisque de table n'ai point.  
- Lui propose la tortue :  
je te prêt' ma cara - pace  
Marie - toi donc, beau papillon  
Puisque table tu auras -



*molto rall.*  
*a tempo*

et les monta-ques-blan-ches-bougeaient

*rit.*  
*a tempo*

Le gère ment les ar-bres fleur-issaient

*mf*  
*a tempo*

*Allegretto*

Musique de José de AZPIAZU

Melodie pour Soprano et Guitare (Clavier ou Harpe)

Poème de Charles Mouchet

# PRINTemps

A Basia Retechitzka

# CHEMIN VAGUE

- Bolero -

Roëme de  
Sandra Jayat

Musique de  
Jean Maille

Guitare

Chant

1. sur un chemin vague plus vague que les

vagues suis je re-ve nu Voir mes jours per-

Coda: Coda - dus Vo - ler mes quinzeans Et leur déchaînement Toucher mes vingt ans sans

Coda bruit déchirant. sur - nent le me - me che - min

II - sur ce chemin vague  
Plus vague que les vagues  
Je passe et je nage  
Et je fais naufrage  
Pourquoi revenir  
Sur un souvenir  
Quand dans la mémoire  
Reste un beau miroir

III sur ce chemin vague  
Le brouillard me narque  
Et j'm'en vais deçu  
De ce passé déchû  
J'ai quitté cette vie  
Pour un vrai taudis  
Taudis de la terre  
Qui tourne à l'envers

IV Plus de chemin vague  
Plus de vagues qui narquent  
Et derrière mes cils  
Le présent défile  
Présent qui oublie  
L'âge de la vie  
Hier et demain  
Prend le même chemin.



Voici mes doigts pour dérouler vos tresses.  
 Et ce chaste baiser pour votre joli cou  
 Et je vous offre encore ce bouquet de promesses  
 Afin que votre cœur en recueille le goût -

III

dame - III Voi -  
 le - cuell - le le goût

les - a près - les  
 votre cœur et de -  
 ve - nez ma

me - la  
 de Vo - tre jeu - nesse  
 a dau - tres nou - veau -

te - a - ban - don - ner les  
 jeux de son  
 en - fance et

vo-tre beau voir de se-rait char-mant me re-  
*Sim. f#m* *Sim. f#m* *rall. II.*

-lours a - fins de re-ce-voir un sou-rire es - pe-  
*Mim. Re' La' Re'*

-les Pour vos bras j'ai cueil-li ces fleurs aux a - len-  
*Sol Re' La*

-lours, Pour vo - tre jo - li - cou ces col - li - ers do -  
*Mit# Re' Re'*

I. Voi - ci pour vos - tres - ses des ru - bans de ve -  
*Sol La' Re'*

Guitare  
 Chant

Musique de Lucien Foucart

Poème de Monique Philippe

# VOICI POUR VOUS

# GRAND-PÈRE

Paroles et Musique de  
Guy Médigue -

Chant

Guitare

The musical score is written on four systems. Each system contains a vocal line (Chant) and a guitar line (Guitare). The lyrics are written below the vocal line. Chords are indicated by letters (e.g., Eb, Bb, Ab, B, Cm, F#) and some include fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations and markings on the score.

I 2 — sa pipe  
Au bec  
Avec  
Du fil  
Du fil à coudre et du papier  
Son grand  
Galure  
Leur pas  
Avec des cord's après les pattes  
Ell's ont  
L'air las  
A du subir tous les outrages  
Des animaux que rien n'épate.

II 3 —  
Du fil à coudre et du papier  
Sen foutent bien autant qu'emai  
Sur les cailloux blancs du chemin.  
Ell's vont

II 4 — Dans sa  
Moustache  
Grand-papa jure quelquefois  
Mais ga...  
Ses vaches  
... bot sonore  
Son sa...

II 6 — D'un pas  
Bonhomme  
Grand-père les suit comm' son destin

(NB. La mélodie I pour nos 1, 9, 4, 6  
La mélodie II pour nos 3, 5)

Georges Moustaki.

Comme un coquillage.  
Et on entend battre en son cœur  
Les vagues musicales,  
Les ballades anciennes,  
Et de l'heure présente,  
Sous le soleil d'Espagne,  
Ou sur les terrains vagues  
Pour l'amour d'une dame,  
Pour adoucir la peine,  
C'est notre humble servante,  
Fragile souveraine  
Qui renait dans les bras  
De tous ceux-la qui chantent.

Elle tisse des accords  
Pour tenir prisonnière  
La plainte sourde et vivante  
De celui qui chante,  
Ou encore elle éclate  
En mille morceaux  
De musique.  
Et c'est une fanfare  
Nue et éblouissante  
Qui se mêle à la voix,  
A la joie  
De celui qui chante,  
Ou la porte à l'oreille

“C'est pourquoi ta chanson est souvent la plus belle”





# ENTRETIEN AVEC CÉSAR GEOFFRAY

César Geoffray est professeur d'harmonie au Conservatoire de Lyon, instructeur national d'éducation populaire à l'Écarteron National. Il dirige la collection « A Cœur joie ». On lui doit d'innombrables recueils; citons entre autres :

- Le chansonnier, chantes,
- 10 negro spirituels dont il est l'harmonisateur,
- 10 chansons poétiques,
- 10 chorals de Bach, adaptés pour 3 voix égales,
- « Sur les Chemins de France »...
- « Sur les Chemins de France », populaires et savants, et plus de 500 chorals, populaires et savants.

Ardent défenseur et passionné propagandiste de la musique

chorale et de la chanson dont il est le dévoué et infatigable secrétaire, César Geoffray est aussi le fondateur et le dynamique animateur du mouvement « A Cœur joie ». Il préside les Chorales qui, tous les trois ans, se manifestent dans le cadre merveilleux que sont les vieilles pierres de Vaison-la-Romaine. Nous avons demandé à César Geoffray de bien vouloir nous parler du mouvement « A Cœur joie » et des chorales pour les lecteurs de « Chansons ». Nous le remercions ici d'avoir bien voulu contribuer à la réalisation du premier numéro de « Chansons ».

G. I.

G. I. — Monsieur César Geoffray, vous presidez aux Chorales qui se tiennent dans le cadre merveilleux de Vaison-la-Romaine, Vaison-la-Romaine que vous avez, par vos activités, contribué à faire revivre avec éclat. Avez-vous quelques souvenirs ou anecdotes sur les Chorales, que vous puissiez évoquer pour nos lecteurs et nous dire ce que sont les Chorales, comment elles sont organisées, qui y participe, si elles sont strictement nationales ou si elles sont également ouvertes aux chorales étrangères ?

G. I. — Nos chorales triennales représentent un moment très extraordinaire : pendant une semaine 3.500 participants, chanteurs et instrumentistes de 12 nations vivent intensément ensemble et de manière exemplaire, donnent des concerts, des récitals — 1 chaque matin au choix — suivent les travaux de 30 ateliers où ils sont initiés à des disciplines musicales, artistiques, artisanales et intellectuelles. L'ensemble du Rassemblement travaille chaque jour une œuvre inédite qui est exécutée le dernier soir dans le théâtre romain, haut lieu de nos réalisations. Cette année — au mois d'août dernier — nous avons créé Vincent des Lumières (Van Gogh).

G. I. — En dehors des spectacles suivis par un très nombreux public, y a-t-il, durant les Chorales, des activités intérieures, travaux, réunions où se prennent des décisions en vue de la préparation des Chorales qui se tiendront en 1965 ?

C. G. — Le grand nombre de participants des IV<sup>es</sup> Chorales (3.500) nous oblige à chercher de nouvelles dispositions pour celles de 1965. Quoi qu'il en soit, nous resterons à Vaison où le théâtre antique nous apparaît comme un haut lieu — celui du chant cho-ral et le corps des instructeurs et amateurs nationaux qu'il cherchent, e trouvent, la meilleure solution, mais tout ira pour le mieux, soyez-en sûr.

G. I. — Peut-être servirait-il bon, pour terminer, donner à nos lecteurs susceptibles de s'intéresser à votre mouvement tous les renseignements leur permettant de se mettre en contact avec vous.

C. G. — Notre adresse : « A Cœur joie », 4, rue de la Gerbe, Lyon, où tous renseignements peuvent être donnés à qui désire savoir l'adresse de nos chorales étrangères, les dates et lieux de nos stages, la liste des publications et de nos enregistrements et enfin les moyens pour devenir un membre « A Cœur joie » décidé, épanoui, heureux !

\* Jeu lyrique pour chœurs et orchestre.

G. I. — César Geoffray, votre nom est bien connu de tous ceux qui s'intéressent à la bonne chanson. Le grand public vous connaît également très bien puisque récemment encore les évaluateurs ont pu vous voir sur le petit écran diriger la chorale « La Palatte de Lyon » qui a obtenu aux Chorales un succès bien mérité. Voulez-vous dire aux lecteurs de « Chansons » comment fut créé le mouvement « A Cœur joie » dont vous êtes le fondateur et l'actif animateur, depuis quand il existe ?

C. G. — Les circonstances m'ont amené en 1940 à fonder à Lyon une « chorale du scoutisme » pour laquelle j'ai spécialement écrit des harmonisations et compositions publiées dès cette époque dans des cahiers que j'ai appelés « A Cœur joie ». Ces cahiers provoquèrent la création dans le sud-est de la France de plusieurs chorales de scoutisme, du même type et avec le même répertoire de « scouties » de la Libération elles décidèrent de s'associer sous le nom d'« A Cœur joie ». Avez-vous atteint le but visé par vous en créant ce mouvement ? Espérez-vous, à sa naissance, obtenir d'aussi brillants résultats ?

C. G. — En créant cette chorale lyonnaise en 1940, je ne désistais rien d'autre qu'à donner de la joie, dans ces temps difficiles, aux 120 adolescents qui la fréquentaient. En 1945, je me suis trouvé, malgré moi (j), en face de responsabilités élargies qui allaient m'obliger à donner tout mon temps et mon métier de musicien à la discipline chorale : écrire, former de jeunes chefs, les réunir pour tous ceux qui s'associaient à cette « joyeuse discipline » — le chant choral — et al vie musicale et l'administration d'une association qui allait devenir exigeante. En cela j'ai été aidé par quelques amis dont la compétence m'a été précieuse.

G. I. — Pouvez-vous nous parler de l'esprit « A Cœur joie », de ses réalisations, de sa mission, de ses proches et lointaines perspectives ?

C. G. — « A Cœur joie » veut épanouir l'adolescent pour en faire un homme optimiste et admiratif : rien de mieux pour cela que le chant choral, école par-fait pour épanouir, qui dilate, ouvre à Cœur joie un grand nombre de chefs de chœurs « selon A Cœur joie ». Le mouvement publie un journal, bientôt un deuxième « Le Chef de Cœur », beaucoup de musique chorale, des ouvrages techniques. Actuellement quel-ques-uns de nos chorales — 350 au total — ont enre-gistré, et plus de 100 disques portent le label « A Cœur joie ». Pour l'heure nous sommes 10.000 adhé-rents. Nous espérons atteindre un jour le chiffre de 100.000.

POUR VOUS



par Roger Maria

Chaque mois, notre collaborateur Roger Maria choisira une chanson — ancienne ou récente — heureuse ou déplorante — dont il entretiendra nos lecteurs en toute liberté.

Faire naître un monde avec des mots est le privilège du romancier, à un plus haut degré du poète. Mais amplifier la suggestion de l'œuvre écrite par un commentateur musical qui vaut par sa qualité intrinsèque tout en servant discrètement les paroles, c'est assurément un rare bienfait. Lorsque ce double but est atteint, il reste à poursuivre le chemin jusqu'à son ultime justification, car on ne sait jamais une route que pour en sortir : quel cocher donc va conduire l'attelage « paroles et musique » au soleil du grand public — quel interprète ?

Il n'est pas de chanson qui vaille si l'un de ces trois éléments fait défaut, sauf ces exceptions qui confirment la règle du jeu : par exemple, l'unique PIAF peut certes se mettre à chanter l'annuaire du téléphone, il est probable que vous l'écouteriez la gorge serrée.

Dans le flot mêlé des chansons jetées sur le marché ces derniers mois, je voudrais choisir, pour ouvrir cette rubrique, une œuvre qui aurait mérité un succès plus grand que celui qui l'a accueillie. Braquer les projecteurs de l'attention sur elle comme sur tant d'autres peut constituer l'une des raisons d'être de cette revue. Oui, il faut savoir aller à contre-courant de la mode si l'on se donne pour objectif de servir la chanson de qualité, car les conditions dans lesquelles se fabriquent les succès relèvent le plus souvent d'une cuisine sans rapport avec l'art.

Si la chanson est un art, alors les auteurs de « San Miguel », M. Vaucaire et D. Bowers, et surtout leur interprète : Hugues Aufray ont réussi sur tous les plans.

Tout le monde a connu sinon éprouvé ces amours adolescentes, pleines de respect pour l'aimée trop lointaine — elle est mariée, son époux est le maître — qui se limitent à un regard échangé, une petite phrase de gentillesse et dont la charge émotionnelle est plus forte que les torrents du romantisme. Lui est un jeune valet qui selle le cheval de la trop belle épouse du patron. Elle devine son amour et l'écarte avec délicatesse. C'est tout, c'est peu, mais le ton est juste, léger, sensible. Hugues Aufray, d'une sobriété exemplaire, s'accompagne discrètement à la guitare, pour évoquer à touches fines — avec humour — un monde : des gens, des sentiments, le maximum de choses avec la plus grande économie de moyens.

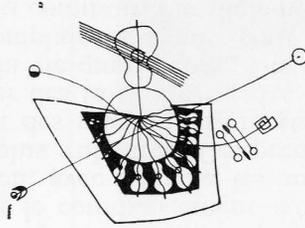
On n'a pas écouté avec suffisamment de soin « San Miguel ». On demande une nouvelle chance pour Hugues Aufray.

Discographie.

Hugues Aufray chante :  
— Madeline — Nuit et jour — Trois hommes — San Miguel  
45 tours Barclay n° 70.363 M. Accompagnateur : Jean Bonchety et son orchestre.

Hugues Aufray a exactement trente ans. Il joue seul depuis quatre ans, ou plutôt en compagnie de sa guitare. Avant, il appartenait à un groupe folklorique où se retrouvaient des éléments de « Los Incas » et des « Machumambos » ; il s'était spécialisé dans l'interprétation de la musique sud-américaine, surtout brésilienne. Le groupe de copains se disperse : engagements, service militaire, etc...  
Hugues Aufray voulut tenter sa chance seul et participa au concours d'amateurs d'Europe N° 1 bien connu sous l'heureux titre : « Les N° 1 de demain », à l'Olympia. Il franchit toutes les étapes et gagna. La maison Barclay lui fit signer son premier contrat. Les premiers disques sortirent en 1959.  
Ce fut le succès. Hugues Aufray chanta à l'« Echelle de Jacob », à « La Villa d'Este », chez Patachou.  
L'année dernière, il eut le privilège d'être choisi parmi les

jeunes étoiles de la chanson par Maurice Chevalier qui l'emmena aux Etats-Unis pour une présentation à la télévision et à la grande manifestation française à New York : le bal d'« Avril à Paris ». Puis, pendant un mois et demi, Hugues Aufray fut la vedette du grand rabaret de New York « Blue Angel ». Il revient du Liban et de Turquie où il a fait une tournée d'autant plus populaire que, dans ce dernier pays, il était le n° 1 du Box Office depuis trois mois.  
Hugues Aufray, au cours de notre rencontre, nous a exprimé des vues tellement pertinentes et originales sur le folklore — de chez nous et d'ailleurs — que nous avons pensé à lui demander un article sur cette question qui intéresse tous les amateurs de la chanson. Il ouvrira donc, dans notre prochain numéro, une vaste enquête que nous plaçons sous le titre « Le folklore... faut-il clore ? »



Le problème se complique, on le conçoit, des moyens matériels successivement mis en œuvre. Avant l'établissement d'une Société de perception de droits, la chanson n'intéressait guère. Avec le développement du disque, de la radio, des moyens de reproduction mécanique, les industriels s'y sont mis, le gros capital, et voilà la chanson cotée en bourse comme n'importe quelle action de société. A ce stade, où la publicité s'en mêle, où les postes publicitaires « vendent des passages » à l'antenne pour un twist et pour un dentifrice, on voit les moyens mis en œuvre aussi nettement que l'enjeu. On parle du mauvais goût du grand public, je demande comment ce dernier — sans préparation, sans moyens de défense préalables, pourrait résister au « matraquage » de miasmes que lui infligent certaines grandes marques pour qui les rentrées en argent comptent seules ? Le miracle, c'est peut-être encore que les chanteurs et les chansons de qualité réussissent à se frayer une place au milieu de cet Himalaya de médiocrité et de bêtise. La chanson fait désormais partie de notre vie, elle est partie intégrante du décor. Elle constitue un repère idéal et jalonne notre parcours. Telle blquette, telle valse musette, perçue en fond sonore à un moment particulier de notre existence s'annexe presque automatiquement à nos souvenirs. On admettra la difficulté, on évaluera la force de caractère nécessaire au rejet de cette emprise envahissante et tentaculaire, qui est celle de la mauvaise chanson. Le public, certes, parfois se révolte. Le public, de temps en temps, a du talent. Je ne vois malheureusement pas un seul chanteur de qualité qui puisse être cité ici pour l'exploit qu'il aurait accompli en passant au travers du réseau, triomphant de l'indifférence générale par la seule force de son talent, ou de son caractère.

Ces constatations pessimistes, parce que trop réelles, devraient amener le dit public, le vrai, celui qui paie, qui applaudit, qui se déplace, à se faire plus souvent découvreur. Il faut admettre que, malgré tous les avertissements et toutes les mises en garde, le public — abaissé, traité comme une « clientèle », subit beaucoup plus fréquemment qu'il ne parvient à imposer son choix. Qui choisit pour lui, à sa place ? Quels mystères et souverains maîtres à penser, à sentir, décident et tranchent en son nom ? C'est le mystère des organisations et des directions « artistiques » qui savent le goût des foules à l'avance, mieux qu'elles-mêmes, pour qui tout se réduit nécessairement et toujours en « opérations sûres » et en « opérations risquées ». La bonne chanson, où ce que nous appelons ainsi, attend le bon vouloir des augures. Une vague peut soudainement la porter. Une autre peut la balayer de la scène. Les autres ne sont pas mauvaises gens. Ils veulent simplement que la chanson, bonne ou mauvaise, rapporte.

# LA BONNE CHANSON

par Luc Bérimont

Vous souhaitez entendre de bonnes chansons, et moi aussi. Vous déplorez que le disque, la radio, la télévision, les juke-box, déversent tant de médiocrités, tant de fadaïses sonores, tant de textes de confection, là où l'on serait prêt à accueillir des œuvres qui d'ailleurs existent et qui, elles, savent faire honneur à notre esprit autant que notre goût. Vous citez un exemple — et je le fais aussi — Brassens, Brel, Ferré, Catherine Sauvage, Anne Sylvestre, qui sont d'incontestables réussites commerciales et qui — pour reprendre l'horrible expression des tenants — « remplissent » les music-hall. Pourquoi n'y a-t-il pas uniquement des Brassens et des Catherine Sauvage, des Brel et des Anne Sylvestre ? Pourquoi préfère-t-on la mauvaise cuisine à la bonne, le vin frelaté aux grands cépages, alors que — paradoxalement — ils coûtent le même prix et sont aussi faciles à trouver chez le revendeur ?

Peut-être convient-il de distinguer tout d'abord, et pour plus de commodité entre différentes espèces de chansons. Il est bien évident, par exemple, dans la perspective actuelle, que la chanson née de la danse, celle qui sert de support vocal au twist ou au madison, ne saurait être mise en cause. Les jeunes ont envie de s'agiter en cadence sur un rythme, et peu leur importe après tout ce que l'on hurle ou vocifère, à une voix ou en groupe, dans le déchainement des orchestres. Cette espèce de chanson, que l'on peut appeler « fonctionnelle » ne donne que le mal de l'éviter, si l'on ne se compte pas au nombre de ses fervents. Il faut faire la part des vitres à briser, et ce n'est là qu'un moindre mal — encore que Johnny Halliday et Richard Anthony, son rival, vendent leurs disques *par millions* !... Le : « *Eh bien, dansez maintenant* » de La Fontaine peut donc servir de conclusion dans ce domaine. Sancho Pança, amateur de proverbes, ne manquerait pas d'ajouter : « *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse*. »

L'autre chanson, celle qui nous intéresse, obéit à des lois plus subtiles et vient également de plus loin. Il ne faut cesser de répéter que les poèmes, autrefois, ne se concevaient guère autrement que mis en musique et chantés, que les règles de la prosodie et du poème à forme fixe ont été établies à seule fin de donner une structure fixe (nous dirions aujourd'hui « carée ») à la musique que les mots devaient nécessairement supporter. Pour de multiple raisons qui n'intéressent que les seuls spécialistes, poésie et musique décidèrent peu à peu de séparer leur route. Ce fut la fin de la chanson populaire de folklore et le commencement d'une chanson bâtarde, bâtie cette fois pour n'être plus que chanson, avec laquelle les auteurs cherchaient à séduire par tous les moyens, fussent-ils les plus vulgaires. Ces premières chansons, qui furent avant tout politiques, qui faisaient état des ragots et se mettaient au service des clans, habituellement peu à peu le public à chanter des faits divers, des histoires de moins en moins nobles, de plus en plus proches de la vie quotidienne. On « chansonnait » les grands et le pouvoir, on acclimatait des complantes ayant trait à un crime célèbre, à un bandit fameux, à un exploit hors du commun. Parallèlement à cette déchéance du texte chanté, la poésie imprimée prenait de la hauteur, s'épuisait en école, en expériences, et peu à peu se coupaît de ses racines populaires et profondes. La poésie, intellectuelle, sublimée, refusait tout commerce avec la fille des rues qu'était devenue son ancienne compagne la musique, et nous en arrivions à la célèbre interdiction de Hugo : « *Défense de déposer de la musique au bas de ces poèmes*. »

Qui perdait, à ce jeu de dupes ?... Les dupes, vraisemblablement, c'est-à-dire l'une et l'autre parties. Le point le plus bas de ce divorce étant situé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au commencement du nôtre, à l'époque du café-concert, de la chanson vécue, bientôt de la chanson canaille, de la chanson à grosse audience populaire ensuite.

# MANUFACTURE DE LUTHERIE D'ART

42, Rue Descartes - PARIS-5e DAN. 28-38

## Sommaire

- LA BONNE CHANSON, par Luc Bérumont
- LA CHANSON CUEILLIE PAR VOUS, par Roger Maria
- ENTRETIEN AVEC CESAR GEOFFRAY, par Gilbert Imbar
- LA CHANSON AU « CLUB PLEIN VENT » : « C'est pourquoi ta chanson est souvent la plus belle ». Poème de Georges Moustaki
- CHANSONS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE GUITARE

- « Voici pour vous », par Montique Philippe et Lucien Foucart
- « Grand-Père », par Guy Médigue
- « Passent les saisons », par Gilbert Imbar et Alain Miteran
- « Chemin vague », par Sandra Jayot et Jean Maille
- « Printemps », par Charles Imbert et José de Azpiazu
- « Papillon marie-toi », Chanson provençale. Georges Aubanel.

## Chansons

Directeur : Gilbert IMBAR  
Rédacteur en chef : Roger MARIA

Comité de Rédaction :

Maurice et Pierre CULLAZ - René DUMESNIL  
Michel-Claude JALARD - Luc BERMONT  
Service Photo : A. GARIMOND, Paris

Rédaction - Administration

42, RUE DESCARTES, PARIS-5e

Tél. : DANTON 28-38  
C.C.P. Imbar Gilbert 7673-16 Paris

## ABONNEMENTS

France, 10 numéros ..... 20 NF  
Etranger, 10 numéros ..... 25 NF

Gérante : Geneviève JAMET

## REVUE MENSUELLE

OCTOBRE - NOVEMBRE 1962

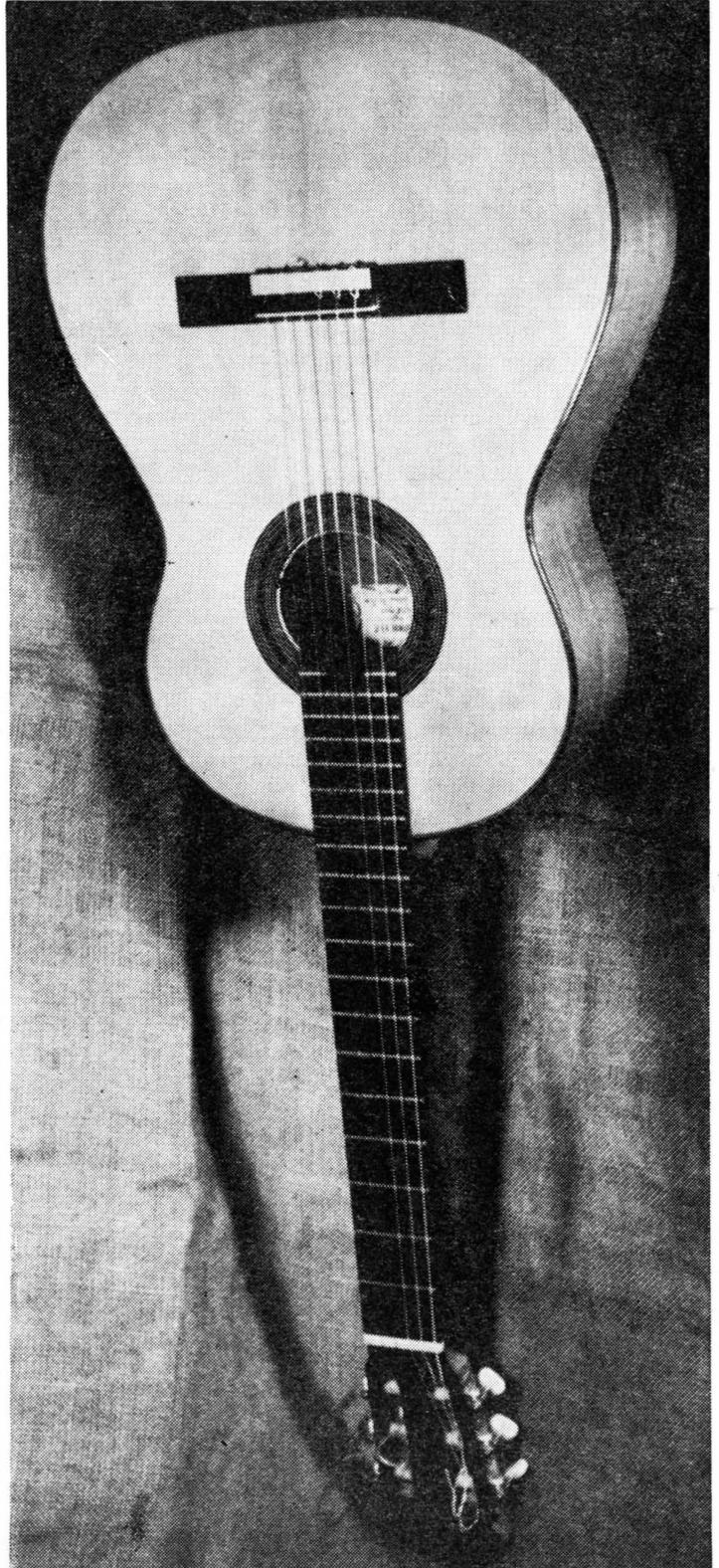
Prix : 2,50 NF - 8<sup>e</sup> année - N° 1

Notre Guitare d'étude classique

en acajou de Cuba

DÉLAI DE LIVRAISON : 1 MOIS  
EXPÉDITION EN PROVINCE

Photo A. Garimond - Paris





*Chamsons*