

Traité de guitare classique

L'art du doigté

Gilles Louise

1) Introduction

La difficulté du doigté en guitare classique est très prononcée. À cet égard, c'est probablement un des instruments les plus complexes. Cela tient au fait d'une part, qu'une même note peut se jouer en différents endroits et d'autre part, qu'il doit y avoir une cohérence ou cohésion entre les mains droite et gauche, chaque main ayant une utilité de nature différente. On peut parler d'une véritable combinatoire. Les partitions, sans être muettes à ce sujet, n'offrent que des indications générales, souvent incomplètes aux moments cruciaux et parfois fautives au sens soit d'une contradiction patente, soit d'une amélioration visible évidente.

Bien entendu, il existe plusieurs types de partitions. Il y a celles qui ont été composées par un guitariste et il y a les transcriptions. Et parmi les transcriptions, il y aura celles qui viennent d'un instrument approchant comme par exemple les suites pour luth de Jean-Sébastien Bach et celles qui émanent d'un instrument totalement étranger à la guitare. Si toutefois le compositeur est lui-même guitariste, il n'est pas certain qu'il propose, s'il le propose, le meilleur doigté. Et pour une même œuvre, il existe souvent plusieurs versions et ce, même si la partition a été composée pour guitare à l'origine. Parfois même, le guitariste éminent modifiera quelques éléments de la partition en vue soit de simplifier le doigté, soit d'obtenir un effet particulier et joue par là même sa propre version du morceau.

Il y a également des degrés de complexité. Certaines pièces dites faciles ne posent pratiquement aucune difficulté de doigté du fait d'un nombre limité de combinaisons possibles alors que d'autres posent vraiment problème et sont parfois de véritables casse-tête. Le doigté doit aussi tenir compte de la sonorité recherchée et également, aussi inattendu que cela puisse paraître, de la structure physique de la main qui appuie sur les cordes. C'est pourquoi, tel doigté conviendra à un guitariste mais tel autre ne lui conviendra pas. Il sera d'ailleurs assez rare pour cette raison que deux guitaristes adoptent le même doigté pour une même œuvre et ce, même s'ils interprètent la même version.

Le doigté est donc un art qui cherche la plus grande élégance dans la succession des positions dans une bonne complémentarité entre main droite et main gauche tout en minimisant les difficultés techniques et optimisant les effets voulus.

2) Seize règles

La guitare classique se caractérise par le fait que la main droite attaque les cordes à l'aide de quatre doigts : pouce, index, majeur, annulaire notés respectivement p, i, m, a dans les partitions. Nous nous plaçons par défaut du point de vue des droitiers, en conséquence de quoi la main droite est celle qui attaque les cordes et la main gauche celle qui appuie dessus. Les doigts de la main gauche sont simplement numérotés de 1 à 4, 1 pour l'index, 2 pour le majeur, 3 pour l'annulaire et 4 pour l'auriculaire. Un zéro signifie une corde à vide. On utilise aussi les chiffres romains pour indiquer la position de la main c'est-à-dire la première case concernée par le doigté. Le plus souvent il s'agira d'un barré avec l'index mais ce chiffre désigne en réalité la première case utilisée dans la position et donc s'applique également à un doigté quelconque. Les cordes sont indiquées par un chiffre entouré d'un petit cercle, ① pour le mi aigu et ⑥ pour le mi grave. Notez que la guitare s'écrit en clé de sol muni d'un petit 8 en dessous pour exprimer par là qu'on est à l'octave inférieure par rapport à la clé de sol normale.

Première règle : *on doit éviter autant que possible la répétition d'un même doigt de la main droite notamment dans les thèmes rapides qui se jouent en alternance index-majeur.*

Ce n'est bien entendu qu'une direction générale, dans de nombreux cas, il n'y aura aucune autre possibilité. Par exemple si le thème se joue sur deux notes simultanées ou plus, on ne peut pas faire autrement et on utilise les mêmes doigts pour les mêmes cordes.

Dans le premier prélude de Villa-Lobos par exemple, les accords d'accompagnement du thème à la basse se jouent obligatoirement avec index, majeur et annulaire simultanés, il n'existe aucune autre possibilité que de répéter les mêmes doigts.



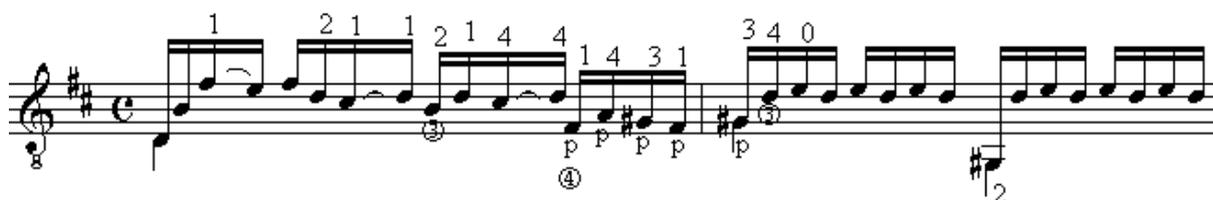
À noter que pour minimiser le bruit du doigt dans ce glissement allant du si au mi sur la corde de la, une méthode consiste à choisir l'index pour jouer ce si et à le faire pivoter d'environ un quart de tour pendant son transfert vers le mi. L'index est alors presque à l'horizontale au départ pour arriver à la verticale au moment du mi.



Dans ce passage de la Frescobalda, l'annulaire est appelé à jouer quatre fois de suite dans la deuxième mesure. Dans les deux premiers temps, il est couplé avec l'index, dans le troisième avec le majeur et dans le quatrième avec le pouce qui joue le ré# en basse. Le fa# de ce quatrième temps pourrait éventuellement être joué avec le majeur mais il y aurait de toute façon deux majeurs

consécutifs qui joueraient successivement sur corde de si et de mi. En choisissant l'annulaire logique pour la corde de mi, la main droite reste stabilisée en position idéale puisque l'index est toujours dédié à la corde de sol, le majeur à la corde de si et l'annulaire à la corde de mi.

Il est également acceptable de jouer plusieurs fois le même doigt à condition que ce soit le pouce dans un thème en basse si toutefois le mouvement n'est pas trop rapide comme dans ce fragment du prélude BWV 1007.



Arrivé au do# 1^{er} doigt, on avance d'une case pour accéder au ré avec liaison changeant ainsi de position. Le si sur la corde de sol est alors accessible avec le 2^{ème} doigt mais on joue le do# avec le 4^{ème} doigt sur la corde de sol, 4^{ème} doigt qu'on avance d'une case pour jouer le ré sur corde de sol avec de nouveau une liaison. Ce nouveau changement de position nous permet d'accéder au fa# 1^{er} doigt sur la corde de ré. Les notes suivantes sont disponibles sur cette même corde jusqu'au sol# 3^{ème} doigt, clôturant cette série de cinq pouces consécutifs. Le ré 4^{ème} doigt est alors facile à jouer sur corde de sol ainsi que le sol# 2^{ème} doigt en basse qui se trouve par définition au même niveau que le sol# sur la corde de ré puisque la basse est en ré dans cette pièce. Ce doigté est très souple et comme le morceau n'est pas spécialement rapide, la répétition du pouce pour exécuter un thème sur la corde de ré ne pose pas de difficulté particulière.

Dans cet autre extrait de la Frescolbalda, on trouve également une série de pouces aux basses.



Le rendu est meilleur qu'une série index-majeur d'une part, parce que le tempo n'est pas trop rapide et d'autre part, parce que ces notes se jouent sur les basses. Mais bien entendu, une série i-m devient incontournable, même aux basses, dès que le mouvement est plus accéléré.

Deuxième règle : *en cas de changement de corde pour deux notes consécutives, l'ordre des doigts de la main droite doit épouser au maximum l'ordre des cordes.*

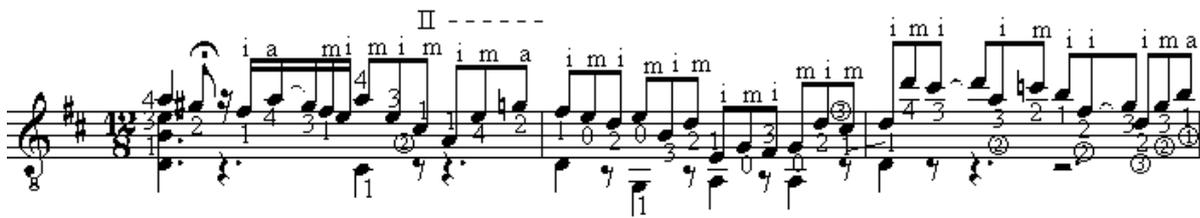
Le problème peut se formuler comme suit. Le pouce est logiquement dédié aux basses et les trois autres doigts aux cordes aiguës avec en position idéale l'index pour la corde de sol, le majeur pour la corde de si et l'annulaire pour la corde de mi aigu. Comme l'ordre de ces trois doigts est index, majeur, annulaire, on fera en sorte que l'ordre des doigts épouse le plus possible l'ordre des cordes. C'est d'ailleurs spontanément le cas dans les arpèges où l'ordre des doigts de la main droite est le même que l'ordre des cordes.



Dans ce fragment du prélude BWV 998 en ré majeur, on voit dans la première mesure la série do#-la, on cherchera donc à arriver au do# avec le majeur pour jouer le la avec l'index dans une série m-i logique pour les cordes ② et ③. Comme les notes précédentes sont la et mi, on peut jouer ce mi sur la corde de si avec de nouveau une série m-i pour, cette fois-ci, les cordes ① et ②. Les deux notes suivantes étant mi et sol, la série m-a est possible, on jouera alors le mi sur corde de si. Les trois notes la-mi-sol se joueront alors sur les trois cordes aiguës avec la série i-m-a logique pour les cordes ③-②-①. En milieu de deuxième mesure, on voit mi et sol, on essaiera logiquement la série i-m correspondant à l'ordre ④-③ et comme on a ensuite fa# et sol, on essaiera de nouveau la série i-m. Les deux notes précédentes étant si et ré, la série i-m est correcte si on joue le si sur corde de sol correspondant aux cordes ③-②. Les trois notes encore précédentes mi-ré-mi peuvent se jouer avec la série m-i-m si l'on opte pour un mi à vide correspondant à la série ①-②-①, la fa# en début de seconde mesure se jouera alors avec l'index. Grâce à ce petit effort de calcul, on a déjà à ce stade de cet essai de doigté la fin de la première mesure et presque toute la seconde mesure sans aucune inversion.



Nous cherchons maintenant à doigter les cinq doubles croches de la première mesure. Puisque ce passage est rapide, nous décidons de lier le la et le sol# soulageant la main droite d'une note pour ce trait rapide. Le problème est bien entendu d'arriver au la avec le majeur puisque c'est le doigt requis dans notre hypothèse. On voit qu'on a deux solutions suivant qu'on commence le trait avec l'index ou le majeur. Si on commence avec le majeur, l'index jouera le la lié au sol#, le majeur jouera le fa#, l'index le mi à vide, ce qui nous fait arriver au la avec le majeur. Sinon, on peut aussi commencer avec l'index, l'astuce consistera alors à jouer le la lié au sol# avec l'annulaire, le majeur jouera le fa# comme précédemment et l'index le mi à vide, nous faisant également arriver au la avec le majeur ainsi que nous le voulions. Du fait de la rapidité de ces quelques notes, nous préférons la séquence mettant en jeu l'annulaire mais les deux doigtés sont également possibles. La série ré-do#-ré en fin de deuxième mesure se jouera sur la corde de sol et ce, à seule fin de se rapprocher du ré aigu par lequel le thème initial est repris. On change donc complètement de position à ce moment. On jouera le premier ré 2^{ème} doigt, le do# 1^{er} doigt puis on avancera ce 1^{er} doigt d'une case pour jouer le ré du début de troisième mesure, on se rapproche ainsi du ré aigu accessible avec le 4^{ème} doigt. Dans cette mesure finale, on décide de lier le do# au ré et le fa# au sol, cela donne un son moins sec que jouer toutes les notes séparément.

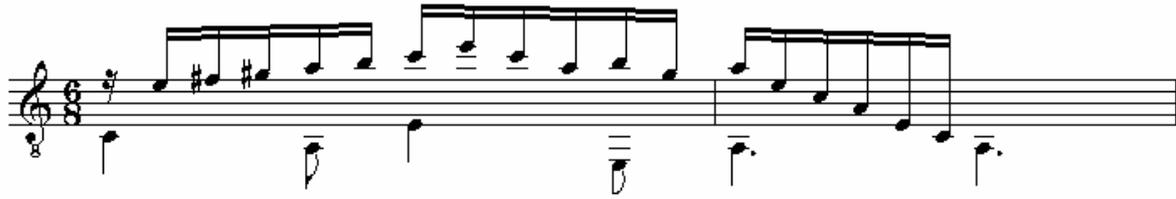


Notons que le ré 2^{ème} doigt en seconde mesure peut être gardé car il sera rejoué quelques notes plus loin. Après ce ré 2^{ème} doigt, on pose le sol 1^{er} doigt en basse puis le si 3^{ème} doigt sur corde de sol. Le ré 2^{ème} doigt est alors déjà prêt. La dernière mesure offrait plusieurs possibilités suivant notamment que l'on décide ou non de faire intervenir l'annulaire mais l'important est de terminer les trois notes de thème avec un i-m-a logique pour les cordes ③-②-①. Nous avons opté pour un doigté particulier avec notamment un double index qui se justifie d'une part, parce qu'il fait suite à une liaison et d'autre part, parce les cordes ①-② sont consécutives, la main ne fait que remonter et l'index joue logiquement la corde immédiatement précédente sans risque d'erreur. Nous avons même proposé un triple index, rare mais possible, sur trois cordes consécutives ①-②-③. Arrivé au si avec l'index sur corde de mi, on remonte la main pour jouer le fa# lié sur corde de si, on remonte encore pour jouer le ré sur corde de sol sans risque d'erreur, la main est alors correctement positionnée pour la suite avec majeur et annulaire prêts pour les deux notes suivantes sur cordes ②-①. Ceci nous montre que les doubles voire triples mêmes doigts de la main droite sont parfois possibles dans certaines conditions si toutefois le tempo n'est pas trop rapide. Comme il y a dans ce fragment deux particularités à savoir d'un part, le la avec le majeur et d'autre part, le fa# avec l'index, on peut diviser le passage en trois. Premièrement arriver au la avec le majeur grâce à la séquence i-a-m-i-m. Cela permet d'être très à l'aise avec ces doubles croches. Deuxièmement à partir du la avec le majeur, arriver au fa# en début de deuxième mesure avec l'index, cet index faisant suite à un annulaire. Ce n'est pas si difficile mais il faudrait avoir bien conscience de cet index. Troisièmement, à partir du fa# avec l'index, jouer tout le reste du fragment. C'est très facile car tout a été pensé pour qu'il n'y ait aucune inversion, les doigts sont toujours dans l'ordre par rapport aux cordes. Dès qu'on arrive sans faute au la avec le majeur et au fa# avec l'index, tout ce passage se joue avec une très grande aisance.

Il se peut aussi que vous ayez à choisir entre une inversion et un double doigt comme par exemple dans ce passage de la Cathédrale de Barrios.



Dans le doigté de gauche il y a double pouce au début de la séquence, ce qui fait qu'on arrive au sol# avec l'annulaire, dans celui de droite il y a inversion car on arrive au mi# avec l'annulaire, on doit alors exécuter le sol# avec le majeur avec ordre des doigts inversé. Le choix dépend du type de dextérité du guitariste et aussi du contexte car dans cet exemple on arrive au la# avec le majeur ou avec l'index, la suite pouvant faire pencher en faveur de l'un ou de l'autre pour éviter des problèmes subséquents car un mauvais doigt peut amener une cascade de difficultés. Il semble qu'à vitesse très rapide, l'inversion soit plus fiable surtout, comme c'est le cas ici, si c'est une inversion montante, en principe légèrement plus aisée que la descendante.



Observons les deux dernières mesures du Double qui clôture la deuxième suite pour luth BWV 997 de Johann Sebastian Bach. Le do en basse par lequel commence l'exemple se jouera avec le 2^{ème} doigt sur corde de mi d'une part, parce que la main gauche doit accéder aux notes aiguës et d'autre part, parce que le 1^{er} doigt est réservé au fa#, le 3^{ème} doigt au sol# et le 4^{ème} doigt au la, ces trois notes se jouant sur corde de si. Ce qu'il faut observer ici, c'est premièrement le passage du la au si car on change de corde, on passe de la corde de si à la corde de mi, on fera donc en sorte d'avoir la séquence i-m ou m-a pour avoir les doigts de la main droite dans l'ordre, et deuxièmement, la séquence do-la-si-sol# qui se joue en alternance sur corde de mi et sur corde si pour ne pas avoir à bouger la main, la série m-i-m-i serait donc souhaitable. Dans ces conditions c'est-à-dire si le sol# peut se jouer avec l'index, le la suivant se jouera avec le majeur, le mi suivant se jouera alors à vide, ce qui nous laissera le temps de passer en première position pour finaliser l'arpège. Les trois notes mi-do-la se joueront logiquement avec la série a-m-i. Notons déjà ces indications et voyons s'il est possible de compléter sans contradictions.



Le mi, deuxième note de l'exemple, peut se jouer soit à vide, soit avec le 3^{ème} doigt sur corde de sol.

Étudions d'abord la possibilité d'un mi à vide. Il faudra alors le jouer avec le majeur car le fa# se joue sur corde de si, la série m-i serait souhaitable. On voit que c'est possible car le sol# se jouera avec le majeur, ce qui nous fait arriver au la avec l'index comme nous l'espérons. Le si se joue avec le majeur, le do avec l'index. On voit qu'on ne pourra pas jouer le mi aigu avec le majeur car il y aurait deux majeurs consécutifs. La seule solution est de jouer ce mi avec l'annulaire. Pour les quatre dernières notes, nous pouvons jouer le la 3^{ème} doigt, le mi 2^{ème} doigt et le do 4^{ème} doigt mais ce faisant, le la final devrait se jouer à vide et les deux notes finales do-la ne seraient pas arpégées. Nous préférons donc jouer la 2^{ème} doigt, mi 1^{er} doigt en passant en II^{ème} position, do 2^{ème} doigt et la 4^{ème} doigt sur corde de mi. Ainsi l'arpège final se jouera sur les six cordes de la guitare. Pour les trois dernières basses, nous pouvons opter pour trois pouces consécutifs mais comme la vitesse est assez rapide, il semble meilleur d'accepter une inversion descendante en jouant le mi avec le majeur. Il y a bien une inversion car le la précédent se joue avec l'index, l'ordre des doigts est inversé car on joue sur corde de sol puis sur corde de ré dans une série i-m au lieu de m-i préférable quand c'est possible. Dans ces conditions, on finit l'arpège facilement avec l'index pour le do et le pouce pour le la final.

Ce doigté ne comporte qu'une seule inversion à savoir la-mi dans l'arpège final qui se joue en i-m. Dans tout le reste, l'ordre des doigts est respecté. La seule vraie difficulté est d'arriver à jouer le mi très aigu avec l'annulaire. Il faut donc s'entraîner en jouant d'abord très lentement et en ne regardant que la main droite pour vérifier le respect du doigté. Bien sûr, nous pourrions décider de lier le do au mi mais alors ce mi aigu ne serait que faiblement entendu. Il semble préférable dans ce passage de ne faire aucune liaison.

Si maintenant nous jouons la deuxième note de l'exemple c'est-à-dire le mi sur corde de sol, il faudra commencer par l'index de manière à jouer le fa# avec le majeur, la série i-m étant logique pour les cordes ③ et ②. On continue en jouant le sol# avec l'index, le la avec le majeur. Ici, on évite une inversion en jouant le si avec l'annulaire. Le do peut alors se jouer soit avec l'index, soit avec le majeur. Si on opte pour l'index, on se retrouve dans le même cas que précédemment et seul le début diffère.

Si maintenant le do se joue avec le majeur, le mi se jouera avec l'index, la suite sera alors identique puisqu'on arrive au do avec le majeur.

On voit que le seul inconvénient est de jouer le si avec l'annulaire car il casse en quelque sorte la série i-m. À vous de savoir si vous préférez un annulaire isolé ou une inversion. Il semble qu'à grande vitesse, comme c'est le cas de ce double, l'inversion soit préférable, on peut donc jouer ce si quand même avec l'index et l'on obtient le doigté suivant.

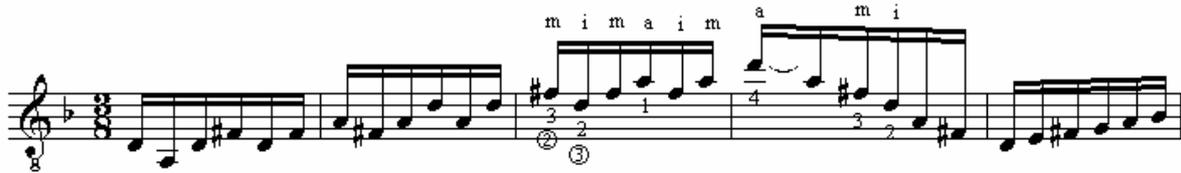


Ce doigté ne contient que deux inversions, une inversion montante pour les deux notes la-si dans une série m-i au lieu de i-m attendu pour les cordes ② et ①, et une inversion descendante dans l'arpège final avec les deux notes la-mi dans une série i-m au lieu de m-i attendu pour les cordes ③ et ④. En travaillant lentement, on arrive aisément à surmonter ces petites difficultés. L'avantage de ce doigté est que la basse arrive toujours avec une note au majeur. Dans l'exemple précédent où l'on parlait d'un mi à vide, les deux premières basses arrivaient avec l'index et les deux dernières avec le majeur. Ici, elles coïncident toujours avec le majeur, cette systématique facilite l'exécution, c'est aussi un bon moyen mnémotechnique pour se souvenir du passage. Le seul annulaire dans deuxième mesure n'est pas gênant car il débute un vrai arpège en première position. Il ne faut pas confondre un annulaire isolé qui initie un arpège car alors les cordes sont différentes et cette technique est légitime, avec un annulaire isolé dans un fragment quelconque même s'il y a changement de corde. Dans l'exemple 13, le mi aigu à l'annulaire isolé avait pour but d'arriver au do avec le majeur pour une série m-i-m-i et dans l'exemple 14, le si à l'annulaire isolé avait pour but d'éviter une inversion. Ces deux exemples ne sont pas comparables au mi à vide à l'annulaire de la dernière mesure car il initie un vrai arpège, ce qui n'est le cas ni de l'exemple 13 ni de l'exemple 14.

En fonction de toutes ces possibilités, le guitariste choisira la variante qui lui convient le mieux selon son type de dextérité et des effets désirés : mi à vide ou sur corde de sol? Pouces consécutifs finaux ou inversion descendante? Annulaire isolé ou inversion montante? Note finale à vide non arpégée ou la 4^{ème} doigt arpégé? Tout est ouvert et possible. Le plus important est de se poser la question et de choisir en connaissance de cause.



Dans ce fragment du Presto de la première sonate BWV 1001 de Johann Sebastian Bach, on voit la série fa#-ré-fa#-la en début de troisième mesure. L'idéal serait de pouvoir jouer ce fa# avec le majeur sur corde de si, on aurait alors la séquence m-i-m-a car le ré sur jouerait sur corde de sol et le la sur corde de mi. Le fa# suivant aurait intérêt à se jouer avec l'index et le la avec le majeur de manière à exécuter le ré aigu avec l'annulaire. Il serait bon également de lier ce ré avec le la suivant. Cette liaison descendante est très correcte car ce sera le 4^{ème} doigt de la main gauche qui l'exécutera en tirant sur la corde avant de quitter sa place, la note sera donc clairement entendue. L'avantage de cette liaison est de pouvoir jouer le fa# suivant avec le majeur et le ré avec l'index. Notons déjà ces premiers éléments avant de tenter un complément sans contradictions.



Les deux dernières notes de la deuxième mesure à savoir la et ré ne pourront pas se jouer dans une série i-m car il y aurait un double majeur à cause du fa# suivant qui se joue avec le majeur dans cet essai. Il faut donc faire intervenir l'annulaire pour que le fa# suivant puisse se jouer avec le majeur. La séquence la-ré précédente peut se jouer en i-m ou éventuellement en i-a, la série la-ré-la-ré se jouera donc soit en i-m-i-a, soit en i-a-i-a. Dans les deux cas, on commence par un la joué avec l'index, l'important de cette série étant d'exécuter le ré avec l'annulaire pour arriver au fa# avec le majeur. Au début de cet exemple, il serait logique de jouer le ré avec l'index, la série la-ré-fa# se jouerait logiquement en p-i-m. Ici, il serait judicieux de lier le fa# au ré à vide de manière à pouvoir exécuter le fa# suivant avec le pouce, le la se jouerait alors avec l'index, le pouce jouerait de nouveau le fa#. Tout cela s'accorde car on arrive bien au la, troisième note de la deuxième mesure, avec l'index, ce qui était notre hypothèse. Le la, avant-dernière note de la quatrième mesure devrait se jouer sur corde de ré car la main n'a pas tellement le temps de changer de position. Le fa# 3^{ème} doigt se jouera alors sur corde de la. Ensuite un ré à vide nous donne le temps de revenir en 1ère position. Ces trois notes, la-fa#-ré devraient plutôt se jouer avec trois pouces consécutifs malgré la rapidité de la pièce. Le mi en cinquième mesure peut se lier au ré, ce qui soulage la main droite d'une note après ces pouces consécutifs, cette liaison permet au pouce de jouer le fa# suivant.



Ici, il n'est pas possible d'échapper à un annulaire isolé au moment du ré, dernière note de la deuxième mesure, le guitariste devrait préférer cet inconvénient à deux majeurs successifs. Notez qu'au moment du ré aigu en début de quatrième mesure, les 2^{ème} et 3^{ème} doigts devraient normalement quitter leur case bien que les notes fa# et ré soient rejouées immédiatement après car leur maintien semble incompatible avec le quatrième doigt qui s'écarte énormément pour accéder au ré aigu tout en conservant le la puisque nous proposons une liaison. La main a besoin d'être soulagée, seul le la reste appuyé au moment de cet écart. Ce n'est pas un très gros défaut car la liaison ré-la nous laisse le temps de remettre les doigts en place après cet effort.

Troisième règle : *pour inverser une série index-majeur de la main droite, on peut soit intercaler un annulaire, soit lier deux notes.*

Il est vrai que la série s'inverse si l'on joue deux fois l'index ou deux fois le majeur mais c'est précisément ce qu'il ne faudrait pas faire car cela engendre tôt ou tard des erreurs d'exécution surtout à vitesse importante. Bien entendu, il ne faut pas ajouter une liaison à seule fin d'inverser la série, il faut que la liaison ait un sens dans le contexte musical et il pourra même se faire qu'on crée une liaison bien qu'elle engendre une inversion mais comme ce calcul aura été opéré, le nombre d'inversions aura malgré tout été minimisé. En principe une inversion isolée ne pose pas de difficulté mais le morceau devient très difficile s'il y a trop d'inversions et notamment des inversions consécutives.

En guitare classique, l'usage des liaisons est assez libre car les partitions ne sont pas forcément très précises à ce sujet surtout dans les transcriptions. Un interprète peut donc toujours se permettre de lier deux notes notamment dans les passages rapides même si le signe de liaison n'est pas écrit sur la partition mais il faudra que cela se prête au style du morceau.

Prenons cette mesure issue de la Chaconne BWV 1004. Il est logique de jouer le premier si bémol avec le pouce. Il faudrait arriver sur le ré avec le majeur de manière à jouer le sol avec l'index et ce, comme nous l'avons dit, pour que l'ordre des doigts coïncide avec celui des cordes. Donc notons déjà ces indications.



Ensuite on recule à partir du ré note à note et on alterne les i et les m pour voir ce que cela donnerait.



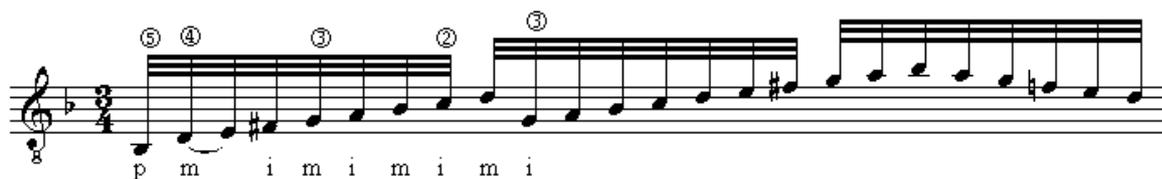
Il faudrait donc commencer par l'index pour arriver au ré avec le majeur. Le passage de la quatrième corde à la troisième est correct puisque le fa# se joue avec l'index, le passage se fait donc dans le bon ordre avec index-majeur. Mais le passage de la troisième à la deuxième corde provoque une inversion car on arrive au sib avec le majeur. On peut résoudre ce problème en jouant le do avec l'annulaire.



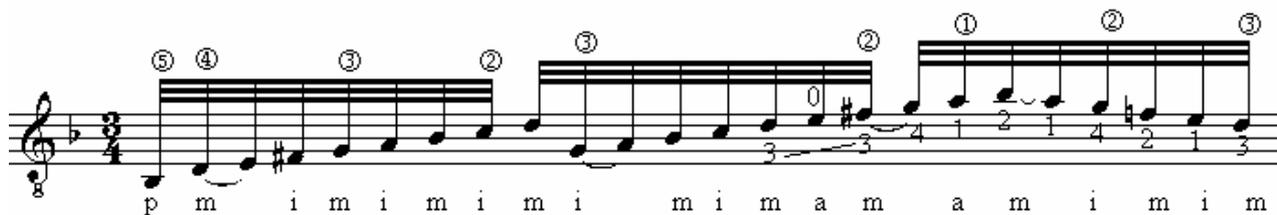
De cette façon, majeur pour le ré et index pour le sol sont dans le bon ordre par rapport aux cordes de si et de sol. Ainsi le guitariste, s'il accepte cette analyse, devra se souvenir de deux éléments au moment de l'exécution, d'une part, commencer le trait avec l'index et d'autre part, exécuter le do avec l'annulaire. Il peut certes décider de jouer quand même ce do avec l'index pour conserver l'alternance index-majeur, dans ce cas il se souviendra qu'il y a une inversion dans la gamme. À lui de savoir s'il préfère l'inconvénient d'un annulaire isolé dans la série index-majeur ou l'inversion montante.

Précisons que l'inversion montante, comme ce serait le cas ici, est en principe plus facile à exécuter que l'inversion descendante. Le plus important est d'éviter autant que possible d'arriver au ré avec l'index car il y aurait inversion descendante puisque le sol, dans cette hypothèse devrait se jouer avec le majeur. Cette inversion ne serait bien sûr pas insurmontable mais il est toujours bon de minimiser, autant que faire se peut, les inversions. Le doigté est ainsi rendu plus souple et la dextérité en est accrue.

On peut également décider de lier, comme cela arrive souvent en début de gamme, le ré et le mi, on commence alors simplement le trait avec le majeur. Comme notre préférence penche pour l'alternance index-majeur plutôt que l'annulaire isolé, nous avons remis l'index pour le do, optant ainsi pour l'inversion montante comme petit inconvénient, facile à surmonter ici.



Ici, nous ne notons pas le numéro des doigts de la main gauche car ils correspondent simplement au numéro des cases. Bien entendu, le guitariste peut choisir d'exécuter la série la-sib-do sur la corde de sol avec les 1^{er}, 2^{ème} et 4^{ème} doigts, ce serait un autre choix menant à des doigtés très différents mais nous n'optons pas pour cette possibilité en raison de la suite de cette musique. En effet, il est possible de conserver le do 1^{er} doigt jusqu'à sa réapparition cinq notes après, d'utiliser le mi à vide pour changer de position et de jouer le fa# sur la corde de si. Comme nous avons lié le ré et le mi dans la première gamme montante, nous lions également, pour des raisons d'homogénéité, le sol et le la dans la deuxième. On obtient certes une seconde inversion montante puisque le sib se jouera avec le majeur mais nous privilégions malgré tout le confort auditif à la difficulté qui, de toute façon n'est pas très importante car il n'y aura que trois inversions isolées en tout et pour tout dans ce passage dont nous proposons le doigté complet.



Arrivé au ré 3^{ème} doigt, on joue le mi à vide avec l'annulaire et le 3^{ème} doigt glisse jusqu'au fa#. À partir de là, toutes notes de la série montante et descendante sont disponibles dans cette position V avec le sol 4^{ème} doigt, le la et le mi 1^{er} doigt, le sib, le fa et le do# 2^{ème} doigt, le ré 3^{ème} doigt. Comme il faut arriver au do# avec l'index pour jouer le la avec l'annulaire, on n'échappe pas

ici à une inversion descendante puisque le ré précédent doit se jouer avec le majeur et le mi précédent avec l'index, ce qui donne la séquence index sur la corde de si et majeur sur la corde de sol. Arrivé au do# avec l'index, on utilise deux fois l'annulaire dans une série i-a-i-a-i et ce, pour éviter d'arriver au ré avec le majeur dédié au si suivant. L'annulaire est normal pour le la mais si l'on joue le sol lié avec le majeur, le mi se fera avec l'index et donc le ré avec le majeur. Dans ces conditions, on a tendance à jouer le si à vide avec le majeur de manière à éviter une double inversion descendante puis montante et on se retrouve alors avec deux fois de suite le majeur. Cela ne serait pas très grave puisque nous avons lié le ré au do# et qu'on peut accepter un double doigt de la main droite suite à une liaison mais on évite cet inconvénient en choisissant l'index pour le sol lié puis l'annulaire pour le mi à vide puis de nouveau l'index pour le ré lié. La série si-la-si se fait alors logiquement en m-i-m. Notez le glissement du ré au fa puis du fa au ré avec un mi à vide intermédiaire à l'annulaire. Dans les deux cas, la main est positionnée et dispose de toutes les notes utiles en position II pour le ré et position V pour le fa. Il ne reste qu'à s'arranger pour avoir la série mi-do#-la sur trois cordes en a-m-i logique. On choisit donc l'annulaire pour le la, le majeur pour le sib, l'index pour le sol respectant l'ordre des cordes puis l'annulaire pour le mi. On lie le la en fin de trait pour soulager la main droite mais ce n'est pas obligatoire. On arrive certes au fa avec le majeur mais ce n'est pas une vraie inversion du fait de la liaison qui la précède, on ne parle d'inversion que sur notes consécutives. Il n'y a donc que trois inversions dans ce passage, deux montantes sib-do et une descendante mi-ré juste avant d'arriver au do# avec l'index. Les inconvénients ont été minimisés, ce qui permet de jouer ce trait à vitesse assez grande sans trop de problèmes. Bien entendu, il faut travailler très lentement au début. On peut diviser cette séquence en trois au plan de la difficulté. Premièrement, arriver au mi à vide avec l'annulaire dont c'est la première utilisation. Deuxièmement, arriver au do# avec l'index. Troisièmement, la séquence finale à partir du do# avec descente en position II, remontée en position V puis descente à nouveau en position II. Il est tout à fait indiqué d'essayer ces subdivisions séparément, la première à partir du sib avec le pouce suivi du ré lié avec le majeur, la deuxième à partir du majeur pour le fa# et la troisième à partir de l'index pour le do#. Il est également conseillé de ne regarder que la main droite durant ces essais pour vérifier si l'ordre des doigts est respecté et si l'on arrive avec le doigt voulu. Dès que le bon doigt arrive à la fin de chaque subdivision, le tout devient élémentaire à jouer même à vitesse soutenue.

Bien sûr, tous les guitaristes n'opéreraient pas pour un doigté de ce genre, ils pourraient par exemple objecter le mi à vide systématique pour changer de position mais notre but n'est pas d'imposer un doigté mais de montrer, une fois l'emplacement des notes choisi, la combinatoire de la main droite, laquelle cherche à minimiser le nombre d'inversions notamment consécutives car l'expérience montre qu'elles sont responsables dans bien des cas de ratés à l'exécution.

La méthode consiste à observer si, dans un trait donné, il y aurait une séquence souhaitable. On opte déjà pour ces doigts et on essaie de voir si le reste est jouable sans trop de difficultés. Prenons par exemple ce passage qui clôture le premier thème dans la Cathédrale de Barrios.



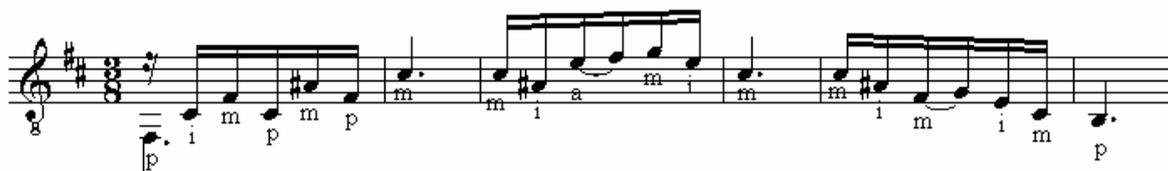
On voit qu'il s'agit d'un début d'accord de fa# majeur mais à l'aigu on n'aura pas un fa# mais un mi. Le fa# en basse se jouera avec le 1^{er} doigt, lequel quittera sa basse pour jouer le do#. On observe que les quatre notes fa#, do#, la# et mi se jouent sur quatre cordes différentes, l'ordre idéal des doigts serait donc p m i a. On écrit donc déjà ces premières annotations pour voir si elles seront compatibles avec quelque chose de correct par la suite.

Ensuite, sachant qu'on part obligatoirement du pouce, on regarde si le reste est cohérent. On jouera logiquement le do# avec l'index puis le fa# avec le majeur, puis le do# avec le pouce et le la# avec le majeur. Le début est ainsi cohérent.

Comme le morceau est assez rapide, on se permet de lier le mi au fa# et plus loin, le fa# au sol. On voit qu'il y a la suite do#-la#-fa# sur trois cordes différentes, on essaie donc d'arriver à ce do# avec le majeur pour avoir la suite m-i-p. C'est pourquoi, arrivé au mi à vide avec l'annulaire, on joue le sol avec le majeur et le mi à vide avec l'index. Il est vrai qu'en jouant ce mi avec l'annulaire, on aurait la série parfaite a-m-i-p pour les notes mi-do#-la#-fa# mais la séquence a-m-a en fin de deuxième mesure serait difficile à cette vitesse alors que l'index plus est naturel. Dans ces conditions, on joue le do# avec le majeur, ce sera la seule inversion du passage. On joue le fa# lié avec le pouce. On clôture la séquence en jouant le mi avec le majeur et le do# avec l'index puis le si avec le pouce. On peut diviser la séquence en deux parties, d'une part, arriver au mi à vide avec l'annulaire, d'autre part, à partir de l'annulaire arriver au si en basse avec le pouce. Quand ces deux séquences sont prêtes séparément, le tout est aisé à jouer. Si toutefois le pouce au milieu du trait vous dérange, vous pouvez le remplacer par un majeur.

Dans ce cas vous avez deux inversions supplémentaires, une première au moment de ce fa# assez difficile mais jouable, puis une deuxième au moment du do# plus abordable. Dans ce cas il faut travailler la séquence en trois parties d'étude séparées, premièrement arriver jusqu'au mi à vide avec l'annulaire, deuxièmement à partir de ce mi arriver au fa# avec le majeur, troisièmement une fois ce fa# maîtrisé, partir du mi à vide et arriver au si avec le pouce qui clôture ce trait car on reprend là le thème principal. C'est ce travail par fragments de trait qui est si bénéfique car quand vous arrivez systématiquement au doigt voulu, vous maîtrisez alors le fragment. En collant bout à bout les fragments maîtrisés, vous dominez nécessairement le tout. Ici, comme le fragment allant du fa# au si est assez simple, on subdivise le travail en trois phases, du début au mi à vide, du mi à vide au fa# avec le majeur car il y a une inversion à contrôler, du mi à vide au si en vérifiant bien que le fa# est joué avec le majeur dans la séquence puis enfin tout le trait d'un seul coup. C'est la main droite qui est difficile ici, c'est donc elle qu'il faut surveiller pendant toute cette mise au point. Une fois la séquence possédée, vous la jouez parfaitement même à vitesse importante sans même y penser.

Un autre moyen pour maîtriser ce genre de passage est de s'arrêter à chaque temps fort. On obtient un exercice de ce genre.



Exercice d'apprentissage d'un passage de la Cathédrale de Barrios

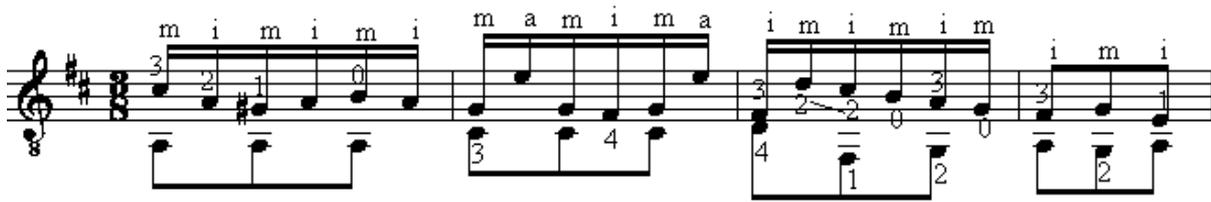
Dans cet exercice, on a deux fois un double majeur aux deux do# consécutifs car on repart évidemment du bon doigt après chaque arrêt pour la suite, il s'agit précisément de savoir arriver avec le majeur sur le temps fort. Pour ce faire, la main droite doit descendre vers les cordes aiguës pour permettre au pouce de jouer successivement la basse sur corde de mi puis sur corde de la puis sur corde de ré. C'est ce premier do# qui est le plus difficile à attraper à cause de ce mouvement de la main droite vers les cordes aiguës qui doit être savamment dosé, ni trop ni trop peu. Une fois le premier do# correctement joué avec le majeur, la main est correctement positionnée pour la mesure suivante. On arrive sur un autre do# joué avec le majeur sur le temps fort suivant. Il est alors très bon pour s'entraîner de créer un exercice cyclique où l'on retombe toujours sur un do# au temps fort avec le majeur.



Exercice d'apprentissage d'un passage de la Cathédrale de Barrios

En bouclant ainsi sur la même mesure, la série de notes devient très aisée à jouer, même à vitesse soutenue, malgré une inversion à chaque occurrence puisque le mi se joue avec l'index et le do# avec le majeur. Une fois les deux do# maîtrisés, on étudie la dernière séquence qui nous fait arriver au si en basse avec le pouce. Il y a donc trois moments à travailler séparément puisqu'il y a trois temps forts à respecter.

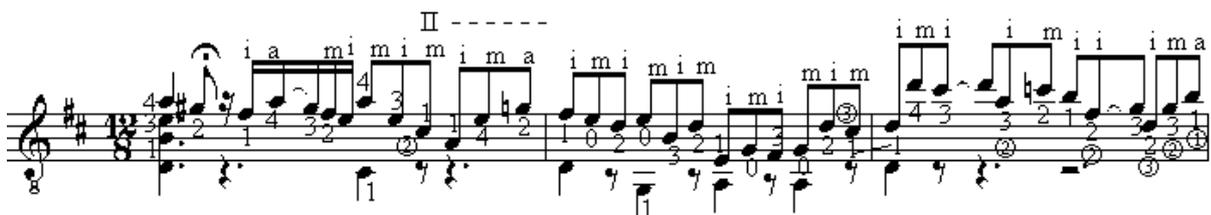
Il faut remarquer que dans certains cas, les cordes invoquées ne sont pas obligatoirement consécutives comme dans ce fragment de l'Allegro BWV 998.



On observe en deuxième mesure la série sol-mi-sol c'est-à-dire trois cordes à vide. Bien que la corde de sol soit dédiée à l'index en position idéale, il ne serait pas judicieux ici de jouer le sol avec l'index à cause du fa# suivant qu'il faudrait alors jouer avec le pouce. Or ici, le pouce, comme c'est le plus souvent le cas, est réservé aux basses et non aux notes de thème. Il ne serait pas non plus envisageable de jouer ce fa# avec l'index car il y aurait alors deux index consécutifs, ce que nous cherchons à éviter autant que possible, ni avec le majeur car il y aurait une double inversion, la note suivante étant un sol qu'il faudrait jouer avec l'index. On préférera donc jouer ce sol à vide avec le majeur, le mi à vide suivant se joue alors logiquement avec l'annulaire. Bien que les doigts soient dans l'ordre par rapport aux cordes, il y a malgré tout une corde d'écart entre le majeur et l'annulaire. La main aura d'ailleurs tendance à aller légèrement vers le bas pour bien attraper ce mi à vide avec l'annulaire. Dans toute cette mesure, la corde de sol est dédiée au majeur, la corde de mi à l'annulaire et la corde de ré à l'index. Il importe, pour jouer correctement cette séquence, d'avoir le majeur libre au moment de ce sol à vide. C'est pourquoi, dans la mesure précédente le do# se joue avec le majeur avec une série m-i durant toute cette mesure nous amenant au sol à vide avec le majeur. Remarquez que dans cette première mesure, il n'y a aucune inversion, tous les changements de cordes se font avec les doigts dans l'ordre puisque le passage de la corde de si à sol se fait en m-i et l'inverse en i-m. La suite ne pose pas de difficultés particulières. On arrive au fa# avec l'index, ce qui est très bien car l'index est dédié à la corde de ré dans ce fragment. On joue simplement la série i-m jusqu'à la fin à partir de ce fa#. Aucune inversion n'est à noter car on passe de la corde de si à sol en m-i attendu et idem de la corde de sol à ré. La seule petite difficulté donc dans ce passage est la séquence m-a-m pour les trois notes sol-mi-sol avec une corde d'écart.

Quatrième règle : *un double ou triple même doigt de la main droite est acceptable sur des cordes consécutives remontant vers les basses si toutefois le tempo n'est pas trop rapide.*

En principe il s'agira de l'index ou du majeur, la main ne fait alors que remonter vers les basses, les risques d'erreur sont nuls puisque alors les cordes seront automatiquement jouées dans l'ordre. Nous avons déjà entrevu un exemple de ce genre dans un fragment du prélude BWV 998.



La dernière mesure offre un cas de double puis de triple index possibles. Le do# lié au ré se joue avec l'index, la main remonte vers les basses et l'index joue naturellement le la sur corde de si. Le do suivant se joue avec le majeur sans inversion. Le si suivant se joue alors avec l'index, la main

descend vers les basses et l'index joue naturellement le fa# lié sur corde de si, il remonte ensuite pour accéder logiquement au ré sur corde de sol. La main est alors positionnée correctement pour la série i-m-a sur les cordes ③-②-①. Bien entendu, tous les guitaristes n'opteront pas forcément pour une telle possibilité mais elle reste parfaitement praticable car sans contradiction.

Cette quatrième règle est particulièrement utile quand la mélodie aux aiguës s'accompagne d'arpèges car alors il est possible de buter certaines notes de thème à l'aigu avec l'index ou le majeur plutôt que d'utiliser systématiquement l'annulaire pour le thème à l'aigu. Bien entendu, il n'est pas envisageable d'utiliser cette technique durant toute la partie arpégée, ce serait impraticable mais il est souvent excellent de commencer ainsi et de buter de cette manière certaines notes importantes du thème comme par exemple dans le prélude de la Cathédrale de Barrios.

On commence par un triple index et la main se retrouve correctement positionnée pour la suite des arpèges à partir du troisième index puisque le fa# aurait été joué par l'index en cas de doigté normal commençant par l'annulaire. Aucune erreur d'exécution n'est possible car la main et donc l'index remonte simplement vers le haut pour jouer successivement la corde de si puis de sol. On bute ainsi la note de thème aiguë avec l'index. On peut également choisir de commencer par le majeur, on obtient alors le doigté suivant.

On commence par un double majeur et la main se stabilise au moment de l'index suivant qui est le doigt correct pour le fa#. On peut donc pendant tout le chant arpégé choisir de buter avec l'index ou le majeur et il y aura soit triple index, soit double majeur. Cela améliore notablement le rendu car d'une part, le buté de l'index et du majeur est bien plus efficace que celui de l'annulaire et d'autre part, comme les ongles ne peuvent pas avoir exactement la même forme pour chacun des doigts, il y aura une légère différence de sonorité suivant que la note de thème à l'aigu aura été exécutée par l'index, le majeur ou l'annulaire. En principe d'ailleurs, on ne bute pas avec l'annulaire mais seulement avec l'index et le majeur car pour beaucoup de guitaristes, le buté avec l'annulaire est inefficace et malaisé. Cette technique permet donc, surtout pour les guitaristes qui choisissent de ne jamais buter avec l'annulaire, de buter quand même le thème à l'aigu.

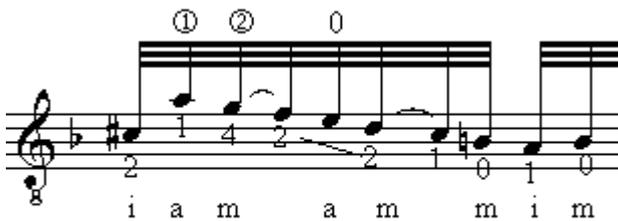
Cinquième règle : un double même doigt de la main droite est acceptable suite à une liaison.

Ce sera par exemple le cas du prélude BWV 1007.



L'annulaire joue le fa# lié, il peut alors rejouer le fa# suivant. Ce doublement est d'autant plus acceptable que l'annulaire est en quelque sorte dédié à la corde de mi aigu en position idéale.

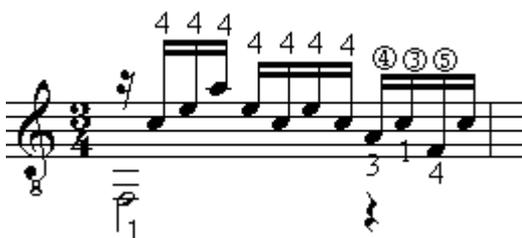
Nous avons déjà vu précédemment cette possibilité dans un fragment de la Chaconne.



Si nous optons de jouer le sol avec le majeur au lieu de l'index comme proposé précédemment, on jouera logiquement le mi avec l'annulaire, le ré se jouera alors avec le majeur et la main, pour se stabiliser, aura tendance à jouer instinctivement le si avec le majeur, d'où un double majeur, pour avoir la séquence m-i-m logique pour si-la-si. Ce double majeur est acceptable car il est précédé d'une liaison mais il semble moins légitime que dans l'exemple précédent car la vitesse est plus grande, donc nous avons proposé ici l'index pour le sol et aussi pour le ré pour arriver au si avec le majeur inaugurant la série m-i-m, ce qui élimine ce petit inconvénient.

Sixième règle : *seul l'index de la main gauche est habilité à appuyer sur plusieurs cordes simultanément pour créer un barré total ou partiel. Les autres doigts doivent n'appuyer que sur une seule corde.*

Certains guitaristes dérogent à cette règle, par exemple dans ce passage du prélude en ré mineur BWV 999 en exécutant un barré avec la quatrième doigt.



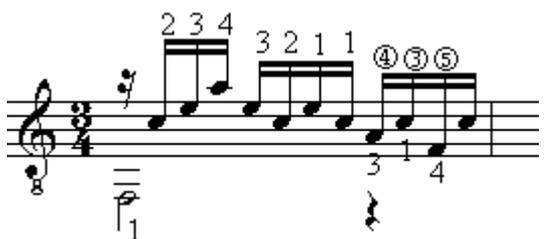
Nous déconseillons ce barré quasiment impraticable surtout si vous avez une main assez fine incompatible avec ce genre de position inconfortable qui d'ailleurs peut d'une part, être douloureuse et d'autre part, détériorer votre auriculaire gauche au niveau des articulations. De surcroît, la main doit totalement changer de position pour exécuter le la 4^{ème} corde avec le 3^{ème} doigt puis le do 1^{er}

doigt et ce changement est rendu difficile en raison de la position très inhabituelle de la main au moment de ce barré partiel avec l'auriculaire. Nous nous proposons donc d'éviter un tel barré en optant simplement pour un mi à vide.



Le 4^{ème} doigt joue donc le do sur corde de sol, puis vient le mi à vide qui vous laisse le temps de préparer le la avec ce même 4^{ème} doigt qui revient ensuite à ce même do. Puis, pendant le mi à vide suivant, la main a le temps de se déplacer pour aller chercher un do 1^{er} doigt sur la corde de sol au même endroit où se trouvait le 4^{ème} doigt juste avant et la main change ainsi très facilement de position puisqu'on a le temps d'une corde à vide pour se déplacer. En exécutant ainsi le do avec le 1^{er} doigt, la main est correctement positionnée pour la suite de l'arpège accédant facilement au la sur la corde de ré et au fa sur la corde de la. Bien entendu l'arpège a été légèrement sacrifié puisque le do doit quitter sa position pour aller chercher le la et le la à son tour doit quitter sa position pour retourner au do en sorte que les notes ne sont pas tenues comme c'est le cas des autres arpèges du morceau mais ce léger inconvénient est acceptable au sens où il n'apparaît qu'une seule fois dans le morceau. Notez qu'il ne concerne même pas cette mesure en son entier car une fois le mi à vide joué juste avant le do 1^{er} doigt, les arpèges continuent correctement avec des notes tenues.

Un autre solution consisterait avec jouer l'arpège do-mi-la avec les 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} doigts mais cela implique un très fort écartement entre le 1^{er} et le 2^{ème} doigt de la main gauche.



On joue donc l'arpège avec les 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} doigts puis une fois le deuxième do exécuté avec le 2^{ème} doigt, on change de position en créant un barré avec l'index offrant ainsi un mi et un do, la main est correctement positionnée pour le la 4^{ème} corde et le fa 5^{ème} corde. Si cet écartement entre le premier doigt et le deuxième est possible sans douleur pour votre main, ce doigté est alors jouable tel quel, il est de toute façon moins douloureux pour une main fragile qu'un barré avec l'auriculaire. Notez que pour réussir correctement cet doigté, il faut d'abord positionner le 2^{ème} doigt sur le do, positionner ensuite rapidement les 3^{ème} et 4^{ème} doigts pour ensuite écarter suffisamment le 1^{er} doigt et accéder au fa en basse car il est beaucoup plus difficile de placer le do après le fa que l'inverse. Comme la note précédant cette séquence est un la 2^{ème} doigt, on glisse ce la jusqu'au do, on positionne les 3^{ème} et 4^{ème} doigts, on écarte suffisamment pour accéder au fa 1^{er} doigt et on joue l'arpège. Il est donc conseillé de positionner le fa en dernier lieu bien qu'il doive se jouer en premier. Il y a aussi le problème de la vitesse d'exécution, au plus vous jouerez vite, au moins ce doigté sera possible mais à vitesse moyenne, il est tout à fait correct. Vous pouvez aussi jouer le mi et le do avant le la 4^{ème} corde avec les 3^{ème} et 2^{ème} doigts comme précédemment et ce, pour conserver la basse 1^{er} doigt mais alors le la 4^{ème} corde est plus difficile à attraper. Il est donc

raisonnable de sacrifier un peu de la basse pour jouer un mi 1^{er} doigt en barré car la main est positionnée correctement pour les notes d'arpèges suivantes.

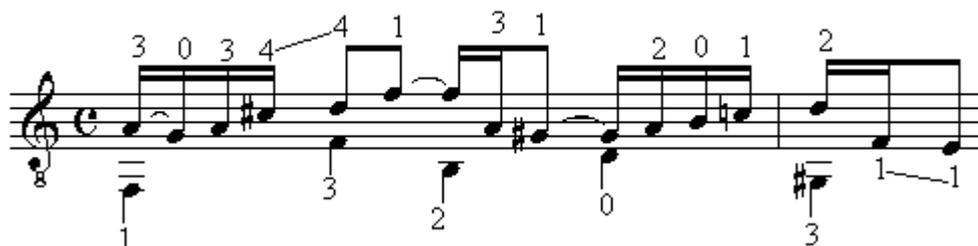
Cela dit, on peut rencontrer des cas où un petit barré du quatrième doigt sur deux cordes est possible à condition que ce soit sur les cordes aiguës de si et mi. La raison en est simple : seule la dernière phalange appuie sur les deux cordes adjacentes, ce n'est pas du tout douloureux, la position de la main est naturelle car l'articulation coïncide avec le bord du manche de la guitare.



Dans ce fragment de la Fugue BWV 1001, le troisième doigt avance du sol au la. Chaque doigt a alors une fonction précise : le premier est dédié au sol, le deuxième au do en basse qui s'exécute avec le pouce sur corde de sol, le troisième au la et le quatrième au fa et au si bémol. Quand arrive précisément en milieu de mesure la série fa-sib, ces deux notes se jouent par un petit barré du quatrième doigt. Les deux chiffres 4 n'indiquent pas que le doigt bouge du fa au si bémol — ce serait très inconfortable — mais que la dernière phalange s'écrase sur les deux cordes aiguës à la sixième case, rendant les deux notes simultanément disponibles. Notez que le premier doigt jouant le sol devrait resté appuyé à ce moment-là. Dans ces conditions, les doigts 1 et 2 ayant joué respectivement le sol et le do n'ont qu'à glisser en première position pour exécuter le fa et le si bémol.

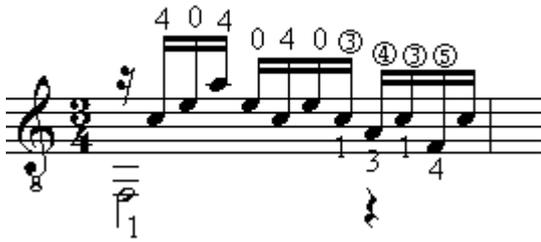
Septième règle : *on doit éviter, autant que faire se peut, de solliciter un même doigt de la main gauche pour deux notes immédiatement consécutives sur deux cordes différentes.*

Quand il s'agit de la même corde, c'est acceptable car alors le doigt glisse sur la corde et c'est d'autant plus correct que les cases sont consécutives comme dans ce passage du prélude de la 2^{ème} suite pour luth BWV 997 dans sa version en la mineur.



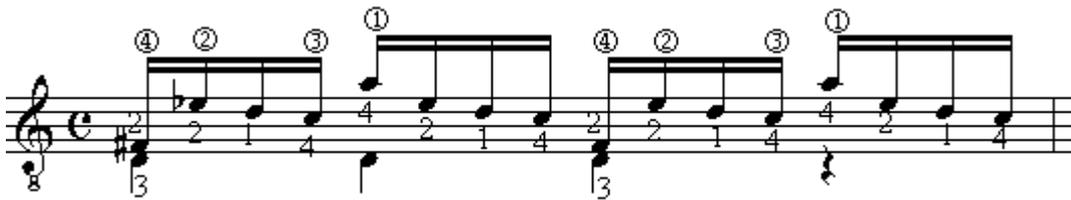
Arrivé au do#, le 4^{ème} doigt avance d'une case pour accéder au ré de même qu'un peu plus loin, le 1^{er} doigt arrive au fa et descend d'une case pour jouer un mi. Ici, c'est correct car il s'agit de la même corde et de plus avec des cases consécutives.

Dans l'exemple que nous avons montré précédemment d'un passage du prélude BWV 999, c'était très différent.

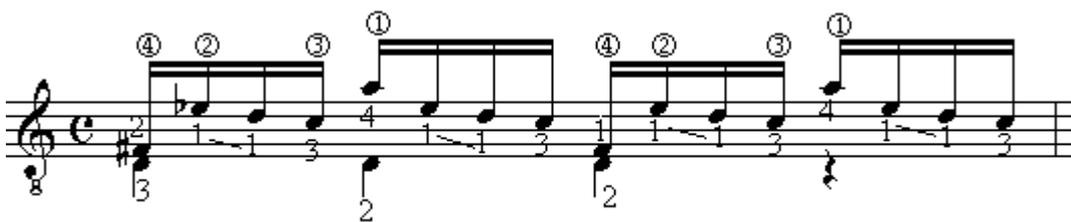


En effet, dans cette séquence, le quatrième doigt va du do au la puis du la au do mais c'est tout à fait correct car les notes ne sont pas immédiatement consécutives, un mi à vide intermédiaire nous donnant le temps de changer de position.

Le problème se pose quand les notes sont immédiatement consécutives sur des cordes différentes, en principe il faut éviter d'invoquer le même doigt de la main gauche mais ce n'est pas toujours possible comme dans cet autre passage du prélude de la 2^{ème} suite pour luth BWV 997.

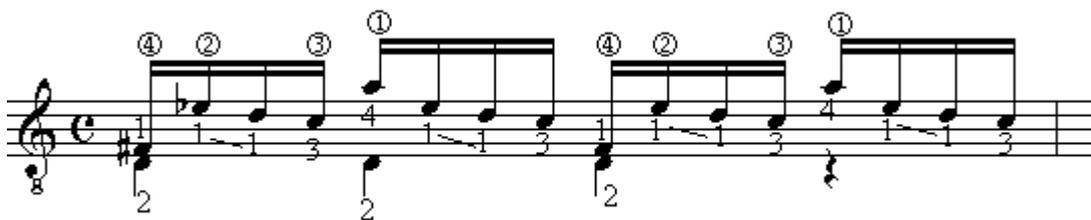


Ici le 2^{ème} doigt jouant le fa# sur la 4^{ème} corde est immédiatement sollicité pour un mib sur la 2^{ème} corde de même que juste après, le 4^{ème} doigt jouant le do sur la 3^{ème} corde est tout de suite transféré au la sur la 1^{ère} corde. Cela ne sonne pas très bien à cause de la double contradiction, une première fois fa#-mib et une seconde fois do-la d'autant que cette séquence est répétée de façon quasi identique juste après. Si toutefois, à partir du do on écrase l'auriculaire pour faire un barré partiel et accéder ainsi au la bien que nous déconseillons les barrés avec un autre doigt que l'index, on risque de se faire mal à la main sans avantage notable. Le la d'ailleurs ne peut pas être tenu dans ces conditions puisque le 2^{ème} doigt joue juste après un mib incompatible avec un tel barré partiel. Nous proposons le doigté suivant.



On joue le mib et le ré avec le 1^{er} doigt par glissement, on joue le do avec le 3^{ème} doigt, ce qui nous permet de changer de position et de jouer la basse en ré avec le 2^{ème} doigt que l'on gardera par la suite et le la avec le 4^{ème} doigt. On reglisse alors le 1^{er} doigt de mib à ré, on rejoue le do qui est prêt puis on exécute le fa# avec le 1^{er} doigt, le ré en basse étant déjà prêt. Là, effectivement, on ne peut pas faire autrement, le 1^{er} doigt saute directement du fa# au mib mais cette contradiction n'existe qu'une seule fois au lieu de quatre dans le doigté précédent. L'avantage est de mieux tenir la basse et les notes d'arpèges notamment le do et le la. La première basse en ré tient jusqu'au do puisqu'elle est encore valide pendant le glissement de mib à ré. Ensuite ce ré en basse qui passe en

2^{ème} doigt se maintient toujours. Le la et le do des arpèges tiennent car les doigts ne quittent pas les cases. On a donc minimisé le nombre de contradictions en réduisant ce nombre à l'unité, celle qui va du fa# au mib lors de la répétition du passage, on peut d'ailleurs ralentir légèrement arrivé au fa# de manière à le faire entendre clairement avant de passer au mib. Notez qu'il ne serait pas envisageable de jouer le ré en basse à vide pour libérer un doigt dans ce passage car cette même séquence va se reproduire en do deux demi-tons plus bas quelques mesures plus loin dans ce prélude. Ainsi en s'abstenant ici de l'avantage d'une basse à vide, on uniformise le doigté, lequel sera strictement le même en do qu'en ré. Bien entendu, nous n'imposons rien. Un guitariste ayant une main solide et acceptant un barré partiel avec l'auriculaire, pourra préférer le premier doigté pour la raison par exemple qu'il n'y a pas de changement de position, ce qui supprime le risque de bruit parasite des doigts sur les basses au moment où l'on quitte le fa# 2^{ème} doigt pour se rendre au ré sur la 5^{ème} corde. Dans ce cas, nous pouvons proposer une variante similaire sans changement de position.



Ici, le ré en basse se fait toujours avec le 2^{ème} doigt donc sans changement de position mais il y aura deux fois la contradiction fa#-mib au lieu d'une. Les deux séquences sont alors identiques. On peut d'ailleurs positionner d'avance les 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} doigts qui se maintiendront pour respectivement ré, do et la, ces notes d'arpèges étant toujours tenues. Seul le 1^{er} doigt bouge pour glisser du mib au ré et jouer le fa#. Dans la proposition précédente, le fa# tenait la première fois alors qu'ici il ne tient aucune des deux fois. Nous préférons la proposition précédente car d'une part, le fa# tient la première fois, il est donc moins grave qu'il ne tienne pas la deuxième fois d'autant qu'un léger ralenti sur ce deuxième fa# rendra le défaut moins audible et d'autre part, le nombre de contradictions est réduit à l'unité. Il faudra simplement s'appliquer au moment du changement de position qui nous fait accéder au ré 2^{ème} doigt à minimiser le bruit des doigts sur les basses, ce qui, avec un peu d'entraînement est faisable.

Dans certains cas, le doigté offre très peu de possibilités en sorte que la contradiction est imparable comme dans ce passage de la Cathédrale.



On commence ici par un barré partiel de l'index en position VI. Arrivé au do# 4^{ème} doigt, on avance d'une case et on se retrouve en position VII avec un choix unique de doigts pour les notes de cette deuxième mesure. On arrive au ré 1^{er} doigt qui est le doigt du barré et ce même 1^{er} doigt doit immédiatement sauter pour accéder au do# avec un barré en position IV. Cette contradiction est inévitable, il est important d'en avoir conscience pour améliorer le jeu guitaristique. Il faut donc faire clairement entendre ce ré et non le minimiser ni l'escamoter à cause du changement de position. Il est bon de s'entraîner en exécutant ce trait simplement jusqu'au do# en vérifiant bien que le ré immédiatement précédent a été joué correctement. Ainsi, malgré la contradiction flagrante,

vous jouerez malgré tout ce passage avec aisance. C'est en ayant conscience des difficultés qu'on améliore le jeu.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 2, 3, 2, 0, 2, 1, 0, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 4) and dynamics (p, mp). The second staff continues the sequence with fingerings (4, 1, 3, 0, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 2) and dynamics (p, mp). The notes are labeled with 'm', 'i', and 'a'.

Dans ce fragment de la Chaconne BWV 1004, l'arpège en fin de deuxième mesure se termine avec un la 4^{ème} doigt, lequel est obligé de sauter précipitamment sur la corde de si pour jouer le ré de la mesure suivante. La contradiction est ici imparable, on ne peut pas faire autrement. Si le mi de la troisième mesure avait été bécarre, on aurait pu garder le fa 1^{er} doigt et jouer le ré 2^{ème} doigt sur la corde de si. Le 1^{er} doigt aurait alors reculé d'une case pour jouer le mi, bécarre dans cette hypothèse, puis serait revenu en position de fa. Mais avec un mib, on ne peut pas procéder ainsi. On tolère donc une contradiction manifeste avec ce 4^{ème} doigt sautant du la au ré. Remarquez que le do au début de la seconde mesure se joue sur la corde de sol par recul du 2^{ème} doigt de deux cases. En effet, si on jouait ce do avec le 1^{er} doigt sur la corde de si, ce 1^{er} doigt sauterait précipitamment du sib au do, contradiction que nous pouvons éviter ici en le jouant sur corde de sol simplement en reculant le ré 2^{ème} doigt précédent de deux cases. Remarquez également que l'arpège en fin de deuxième mesure ne se joue pas sur cordes consécutives mais sur les cordes de ré, sol et mi. Il y a donc une corde d'écart entre le majeur et l'annulaire. Le seul arpège qui se joue sur cordes consécutives dans ce fragment est le dernier. Les trois précédents se jouent sur corde de ré, si et mi en sorte qu'il y a une corde d'écart également mais cette fois-ci entre l'index et le majeur. Ces difficultés ne sont certes pas spécialement importantes mais l'approche guitaristique s'améliore notablement si nous avons clairement conscience de ces petites spécificités de doigté d'autant qu'elles favorisent la mémorisation du morceau. Notez aussi que dans l'arpège en fin de première mesure, les deux notes centrales se jouent sur la même corde à savoir la corde de sol. On joue la première avec le majeur et la seconde avec l'index, rendant ainsi l'annulaire naturel pour la corde de mi. En jouant le sol à vide avec l'index, le ré 2^{ème} doigt devrait se jouer avec le majeur et l'annulaire serait moins naturel du fait qu'il y aurait une corde d'écart. Ce ne serait certes pas insurmontable mais il est logique de faire en sorte d'éviter, si c'est possible, ces cordes d'écart dans les arpèges. C'est pourquoi nous doignons le sol à vide avec le majeur, les deux notes suivantes se jouent sur corde de sol puis de mi avec dans l'ordre l'index et l'annulaire logiques.

The image shows a single staff of musical notation for guitar. It features a sequence of notes with fingerings (1, 2, 1, 1, 2, 1, 4, 4, 1, 4, 3, 1, 3, 4, 0) and dynamics (p, P, P, P, p). The notes are labeled with 'p' and 'P'.

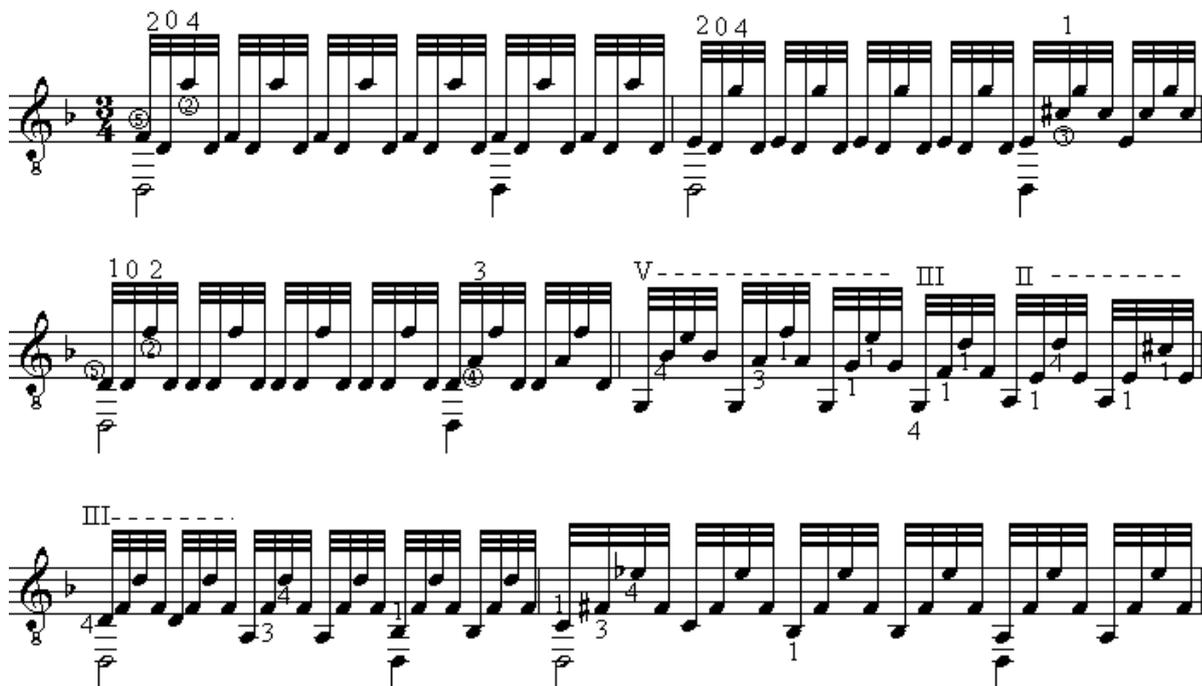
Nous avons déjà vu ce fragment du prélude BWV 1007 pour justifier la possibilité de plusieurs pouces consécutifs aux basses si le mouvement n'est pas trop rapide. Dans cet exemple, le

4^{ème} doigt avance d'une case du do# au ré et ce, bien que le ré soit prêt au 1^{er} doigt car si nous jouons le ré 1^{er} doigt, ce même 1^{er} doigt doit sauter précipitamment au fa# sur la corde de ré. C'est donc pour éviter cette contradiction qu'on nous propose de jouer le ré sur la corde de sol. S'il est vrai que dans bien des cas nous ne pouvons pas éviter ce genre de contradiction, notre proposition est de les éviter chaque fois que c'est possible.



Cela dit, dans certaines pièces assez lentes, la création d'une contradiction de ce genre ne pose aucun problème s'il a pour objectif de changer directement de position. Ici, on voit qu'il y a deux grandes lignes mélodiques. En fonction de ce qui précède on arrive au la 1^{er} doigt en II^{ème} position. Après le ré à vide, on se remet en I^{ère} position avec un do 1^{er} doigt. Ensuite, il ne se passe rien de particulier, le numéro des doigts correspond simplement au numéro des cases. On se retrouve avec un do 1^{er} doigt en deuxième mesure. Le la suivant se jouera avec ce même 1^{er} doigt en II^{ème} position pour se rapprocher de la IV^{ème} position. Ici on crée une contradiction en jouant le sol# 1^{er} doigt sur corde de mi. En réalité, comme il y a une rupture de respiration entre le premier souffle mélodique et le deuxième, indiquée par des courbes de liaison, ça ne pose aucune difficulté particulière, le la étant tenu un tout petit peu plus longtemps en tant que fin de ligne mélodique. L'avantage est que la main est correctement positionnée en une seule fois, à partir du sol# 1^{er} doigt, toutes les notes suivantes sont disponibles en IV^{ème} position. Il n'est certes aucunement obligatoire de procéder de la sorte mais c'est possible car d'une part, le morceau est assez lent et d'autre part, il y a rupture mélodique au moment de ce saut du 1^{er} doigt allant du la au sol#.

Huitième règle : *le doigté de la main gauche doit sans cesse être calculé de manière à préparer la position suivante en limitant au maximum les contradictions et autres discontinuités.*



Au début des arpèges dans la Chaconne BWV 1004, l'index de la main gauche doit être libre car il est destiné au do# par la suite sur la corde de sol. Il faut donc jouer le fa avec le 2^{ème} doigt sur la corde de la et le 4^{ème} doigt sur la corde de si. Dans la mesure suivante, le 2^{ème} doigt descend d'une case et le 4^{ème} de deux, l'index est alors prêt pour jouer le do#. Dans la mesure suivante, on change de position avec une contradiction inévitable puisque ce 1^{er} doigt qui joue le do# doit précipitamment sauter pour attraper le ré en basse sur la corde de la. On joue le fa 2^{ème} doigt sur la corde de si, le 3^{ème} doigt est alors libre pour jouer le la sur la corde de ré et le 4^{ème} doigt le sib juste après à l'occasion d'un barré en position V. On passe ensuite en position III avec sol en basse 4^{ème} doigt puis en position II. Nous avons doigté le ré 4^{ème} doigt dans l'avant-dernier arpège de la troisième mesure, ce n'est pas une obligation, on peut tout aussi bien choisir le 2^{ème} ou le 3^{ème} doigt. Mais la main se resserre ainsi sans vraiment changer de position pour se redéployer mesure suivante avec le ré en basse 4^{ème} doigt. Ensuite, le la à vide nous donne le temps de changer de position avec le fa 3^{ème} doigt et le ré 4^{ème} doigt. On peut également changer de position à l'arpège suivant, rien ne presse mais il faut éviter de garder le barré en position III car alors il y aurait une contradiction, le fa 1^{er} doigt devant sauter très vite pour jouer le sib en basse. Il est facile d'éviter ce désagrément en profitant du la à vide pour changer de position. Le do de la mesure suivante peut se jouer aussi avec le 2^{ème} doigt, nous avons opté pour le 1^{er}, ce 1^{er} doigt descend ensuite de deux cases pour jouer le sib.



Dans ce passage du prélude BWV 1007, le moment important est le do# 2^{ème} doigt, lequel avance d'une case pour jouer le ré, le 1^{er} doigt est alors disponible pour jouer le si en basse. Il ne serait pas raisonnable de jouer le do# 1^{er} doigt bien qu'il soit déjà prêt car alors le doigt sauterait précipitamment au si en basse. On évite cet inconvénient en profitant du mi à vide pour changer de position et exécuter ce do# 2^{ème} doigt. Bien entendu, un peu de la basse est sacrifiée car il faut la lâcher pour changer de position mais comme cette basse est en fin de vie, c'est une incommodité mineure par rapport au confort du changement de position. Remarquez qu'on joue ce do# avec l'index et non le majeur comme les précédents. La raison en est que la main aurait tendance à se rééquilibrer en jouant également le ré avec le majeur, cela provoquerait un double même doigt, ce qu'on essaie toujours d'éviter. On contourne facilement ce risque en exécutant ce do# avec l'index, le majeur est alors disponible pour jouer le ré et la main est équilibrée pour la suite. Le problème aurait été différent s'il n'y avait pas eu de si en basse car alors le do# aurait pu être lié au ré, dans ces conditions le majeur eût été correct pour le do# lié au ré. Mais ici, bien que le 2^{ème} doigt avance d'une case, le do# n'est pas lié car il serait difficile de faire coïncider un ré de liaison avec le si en basse, il faut donc un doigt pour le do#, ici l'index, et un doigt pour le ré, ici le majeur.

Voici d'ailleurs la suite de ce prélude qui contient une autre petite astuce de doigté qui consiste à jouer avec un doigté différent une même série de notes.



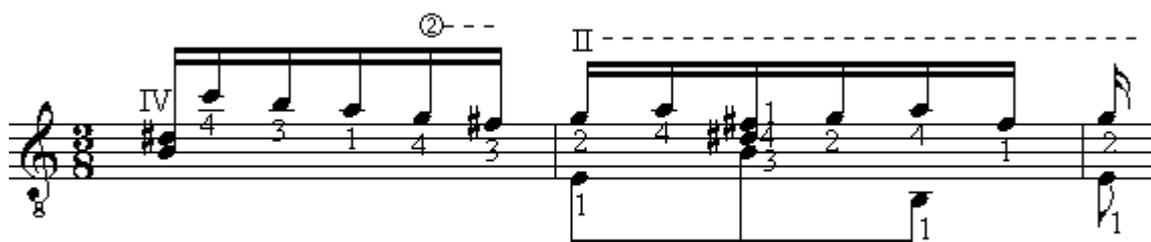
On arrive logiquement au do# 3^{ème} doigt. L'arpège de la mesure n'a que deux notes, sol 4^{ème} doigt et la 1^{er} qu'on joue sur deux cordes différentes, respectivement corde de ré et de sol. Dans la mesure suivante, le 3^{ème} doigt avance d'une case et joue le ré en basse. Ici l'arpège a trois notes, fa#, do et si qu'on joue sur trois cordes, respectivement corde de ré, sol et si. À ce stade, on garde le ré 3^{ème} doigt pour la troisième mesure, on utilise pour l'arpège suivant deux cordes à vide sol et si et on joue le la de l'arpège d'ailleurs unique avec le 1^{er} doigt sur corde de sol. Mais comme cet arpège se répète de façon identique comme les précédents, on joue le ré en basse non plus 3^{ème} mais 4^{ème} doigt et ce, pour faciliter l'accès au la 1^{er} doigt suivant. Il est vrai qu'on a joué une première fois le la 1^{er} doigt alors qu'il y avait un ré 3^{ème} doigt mais comme cet écart est inhabituel, on positionne correctement la main pour la suite de l'arpège dans la mesure où, bien entendu, cela s'avère possible. Ce changement est d'autant plus facile à exécuter qu'il y a juste avant quatre notes sur cordes à vide. Tout dépend bien entendu de la transcription dont vous disposez. En effet, certaines utilisent le ré en basse très grave en alternance avec la corde de ré, ce qui supprime le problème. On pourrait aussi objecter que le ré en basse de la troisième mesure pourrait aussi s'exécuter en corde à vide. C'est exact mais le ré en basse de la mesure précédente se jouant sur corde de la, la corde de ré étant utilisée pour exécuter le fa#, nous préférons garder ce même ré sur corde de la pour homogénéiser le son. C'est bien sûr un choix, un autre guitariste préférera la corde à vide. L'important était de montrer ici qu'un même arpège peut se jouer avec un doigté différent, ici la main est légèrement soulagée la deuxième fois, l'accès au la 1^{er} doigt sur corde de sol ayant été facilité par ce changement de position.

Voici un passage assez difficile, du fait de la position assez resserrée de la main gauche qui joue à l'aigu, du prélude de la Cathédrale de Barrios.



Ce qu'il faut observer ici, c'est que le do# de la première mesure se maintient dans la deuxième malgré le changement de doigté. Ce do# 1^{er} doigt sur corde de ré est d'ailleurs un point d'appui important pour le changement de doigté. Ce n'est pas le seul car le mi 4^{ème} doigt à l'aigu avance de deux cases pour accéder au fa#. Ce sont ces points d'appui qui facilitent le changement de doigté, lequel ne concerne que les 2^{ème} et 3^{ème} doigts qui en fait s'inversent. Le la# se jouera avec le 3^{ème} doigt alors que c'est le 2^{ème} qui appuyait dans la mesure précédente sur la corde de la et réciproquement le 2^{ème} appuiera sur la corde de sol alors qu'il était précédemment dédié à la corde de la. Notez que le bras gauche doit exécuter une rotation de presque un quart de tour vers le bas pour faciliter l'accès au fa# 4^{ème} doigt. Mais l'important était de remarquer qu'il faut conserver le do# 1^{er} doigt pour l'arpège de la deuxième mesure et que le maintien de cette note, favorisé par la rotation du bras gauche vers le bas, aide notablement ce changement de doigté difficile. Les doigts

se positionneront dans l'ordre d'arrivée des notes donc fa# 4^{ème} doigt, la# 3^{ème} doigt et sol 2^{ème} doigt.



Dans ce passage du presto de la 3^{ème} suite pour luth BWV 995, il faut remarquer que le barré de la deuxième mesure doit aller jusqu'au si bien que la première basse invoquée soit un mi. En effet, si on ne barre que jusqu'au mi, ce qu'on a tendance à faire spontanément dans les premiers moments d'étude de cette pièce, la main est obligée de se repositionner pour aller barrer jusqu'au si en fin de mesure. En barrant dès le début de la deuxième mesure jusqu'au si, ce qui n'est pas si facile lors des premiers essais du fait que le si ne sera pas joué tout de suite, le barré vaut pour toute la mesure car le si en basse est déjà prêt, l'index ne bouge pas. Notez que dans première mesure, la gamme descendante se termine sur la corde de si, la main ne changeant ainsi pas de position. En effet, si cette gamme était jouée entièrement sur la corde de mi, le fa# devrait se jouer avec le 1^{er} doigt, lequel devrait sauter précipitamment jusqu'au si pour barrer en position II. Pour éviter cet inconvénient, on joue la gamme sur deux cordes de manière à arriver au fa# avec le 3^{ème} doigt. La main doit certes se déplacer pour barrer en position II mais du moins ce changement de position esquive l'inconfort d'un saut précipité du fa# au si, type de contradiction que nous nous proposons d'éviter autant que possible. Il sera bon de répéter ce passage jusqu'à ce barré jouant un mi en basse en vérifiant que l'index barre bien jusqu'au si. Dans la deuxième mesure, le 4^{ème} doigt doit sauter très vite du la au ré#, cette contradiction est ici imparable, on ne peut pas faire autrement. C'est un des passages délicats à répéter souvent de ce presto BWV 995 d'une part, à cause de ce barré en position II jusqu'au si et d'autre part, à cause du saut rapide du 4^{ème} doigt allant du la au ré# qu'il faut bien maîtriser.

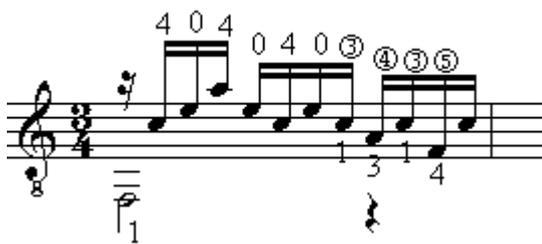


Dans ce fragment du cinquième Prélude de Villa-Lobos, on commence par un barré en II^{ème} position. Il serait bon de barrer cinq cordes, et non seulement les deux nécessaires au do# et fa#, de manière à préparer le si en basse. Il est important que l'index barrant ne s'approche pas trop de la basse en mi sinon elle risque d'effleurer le doigt et de créer un son parasite. Le mieux serait de jouer ce si en basse tout en bloquant la basse en mi avec le pouce de la main droite. Dans le deuxième accord, on pose simultanément le mi 4^{ème} doigt et le fa# 3^{ème} doigt. Ensuite, le 2^{ème} doigt quitte le la# pour jouer le ré sur corde de si, la note sur corde de sol devenant ainsi le la bécarré du barré. Puis le 2^{ème} doigt quitte le ré pour exécuter le fa bécarré. C'est ici qu'intervient le moment important. On change de position en jouant le la 3^{ème} doigt sur corde de sol. La position de la main peut paraître curieuse, il n'en demeure pas moins qu'elle n'aura plus du tout à bouger durant toute cette série d'accords et ce la 3^{ème} doigt est maintenu pendant huit accords consécutifs. Les violonistes appellent ce genre de situation une demi-position au sens où l'on se trouve en quelque sorte avant la première position, on voit que c'est également possible en guitare. Dans ces conditions, le fa se jouera 2^{ème} doigt, le do# du premier accord de la deuxième mesure se jouera 4^{ème}

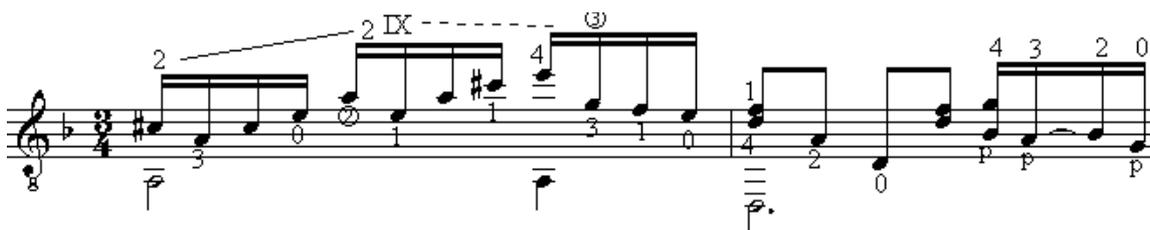
doigt. Grâce à cette position, le ré# pourra se jouer 1^{er} doigt et le si en basse 2^{ème} doigt, c'est cet accord qui, en fait, a été préparé très à l'avance avec un la 3^{ème} doigt. L'accord en début de troisième mesure se joue simplement avec sol# 1er doigt et si 2^{ème} doigt. Durant tout le début de ce fragment de gamme en triolets, il sera bon de garder ce sol# puisqu'il sera rejoué ensuite. Arrivé au ré 3^{ème} doigt, nous proposons de jouer le mi à vide et de glisser ce ré sur corde de si jusqu'au fa# en septième case. Ce n'est pas obligatoire, on peut aussi rester en 1ère position mais le fa# sur corde de si nous paraît plus doux, d'autant qu'il termine le fragment. Notez bien que cette gamme ne se termine pas sur un temps fort. Il serait bon de s'entraîner à jouer ces triolets en marquant, uniquement à titre d'exercice, les temps forts de la gamme à savoir le si, le mi, le la et le ré, qui sont les premières notes de chaque triolet, de manière à bien s'imprégner de ce rythme qui se clôture sur un temps faible.

Neuvième règle : *une corde à vide isolée, même à vitesse assez importante, donne toujours assez de temps pour changer complètement de position.*

Il est donc toujours important de repérer une corde à vide car elle peut grandement faciliter un changement de position. Nous avons déjà vu par hasard ce cas dans ce fragment du prélude BWV 999 que nous donnions en exemple pour éviter un barré avec l'auriculaire.



Dans ce doigté que nous proposons, le mi à vide nous laisse le temps d'accéder sans effort au do 1^{er} doigt sur la corde de sol. La main est alors positionnée correctement pour la suite de l'arpège avec un la 3^{ème} doigt sur corde de ré et un fa 4^{ème} doigt sur corde de la.



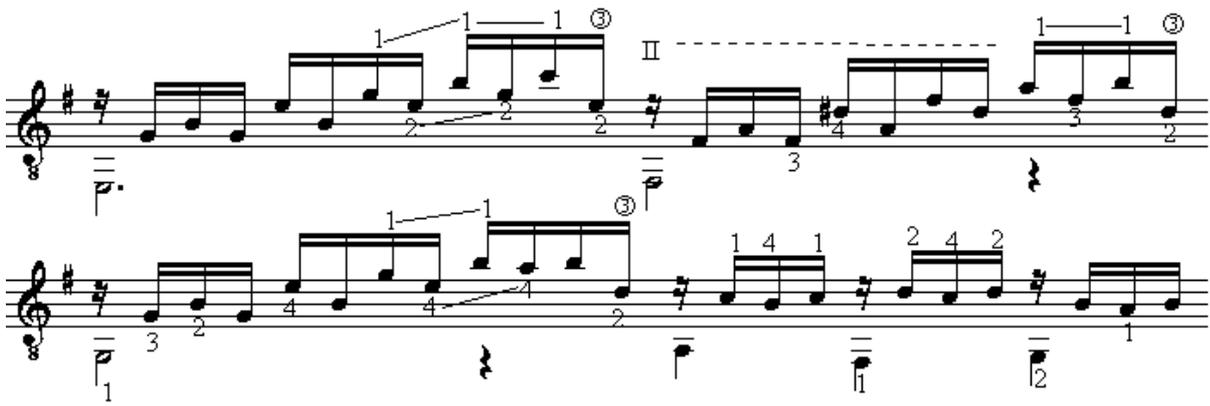
Dans ce passage de la Chaconne BWV 1004, on profite du mi à vide pour exécuter le la 2^{ème} doigt sur le corde de si, le 2^{ème} doigt ne fait que glisser du do# au la. Un barré sur trois cordes de l'index en position IX nous donne alors immédiatement un mi sur corde de sol et un do# sur corde de mi. Le mi aigu est accessible avec le 4^{ème} doigt. On joue le sol avec le 3^{ème} doigt en douzième position sur la corde de sol puis le fa 1^{er} doigt. Un autre mi à vide nous permet de revenir instantanément en première position. Notez à la fin de la mesure la répétition du pouce sur la corde de sol. Notez aussi que le 4^{ème} doigt saute du ré au sol, on ne peut pas faire autrement car si on joue le ré 3^{ème} doigt, c'est le 3^{ème} doigt qui sautera précipitamment du ré au sib. Comme le mouvement n'est pas spécialement rapide, cela n'offre pas de difficulté particulière mais le morceau sera d'autant mieux exécuté que le guitariste aura conscience de ces petites originalités de doigté.

Dixième règle : *le doigté doit chercher aussi la meilleure corde pour chaque note par rapport au contexte musical.*

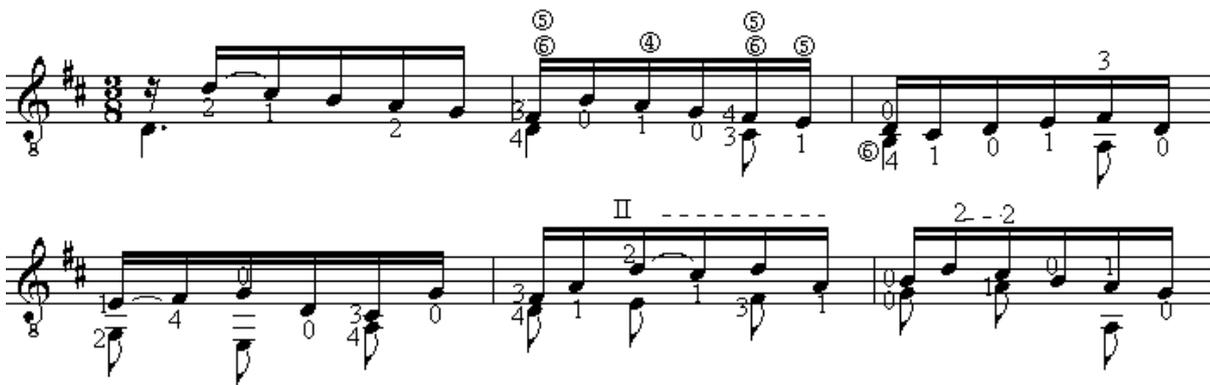
Ce choix dépend bien entendu de la sensibilité du guitariste mais il convient de se poser la question pour obtenir le meilleur effet. Il faudra d'une part, savoir où jouer certaines notes isolées et d'autre part, si les notes sont consécutives, déterminer si elles devraient être tenues ou non, ce qui revient à se poser la question de savoir si on doit les jouer sur plusieurs cordes ou non car jouées sur plusieurs cordes, telles des arpèges, même si ces notes sont consécutives dans la gamme, le son de l'une recouvrira légèrement la suivante et parfois plus. Cela provoque des effets différents et le guitariste aura à déterminer si ces effets sont désirables ou non. En principe, s'il s'agit d'une ligne mélodique, les notes ne seront pas tenues et pourront donc être jouées sur une même corde mais s'il s'agit de notes d'accompagnement, il faudra savoir si on les arpège ou non sur plusieurs cordes.



Dans cette fin de Chaconne BWV 1004, toutes les notes sont disponibles en première position avec sib et la sur corde de sol et mi à vide. Mais le caractère assez grandiose et dramatique de ce final serait perdu en jouant ainsi. On préfère donc tout jouer sur les basses avec une série de poutches, ainsi que nous avons vu que c'était possible. À partir du do# 1^{er} doigt, on avance de quatre cases pour obtenir le mi, le sol 4^{ème} doigt est alors accessible sur la même corde, le sib et le la se jouent sur la corde de ré. Là, nous jouons le sol 2^{ème} doigt. L'écartement avec le la 1^{er} doigt existe mais il est supportable, cela évite bien entendu de jouer ce sol 1^{er} doigt car l'index sauterait précipitamment du la au sol, ce qu'on évite en jouant ce sol 2^{ème} doigt. En faisant pivoter la main gauche vers la droite, on accède au mi 4^{ème} doigt sur la corde de ré en 14^{ème} case. Cet écartement est acceptable puisque le la 1^{er} doigt, le sol 2^{ème} doigt et le ré 4^{ème} doigt peuvent normalement être appuyés simultanément. Du mi 4^{ème} doigt, on glisse en reculant jusqu'au sol, l'accord suivant en ré mineur peut ne se jouer qu'avec le pouce, il sera alors légèrement arpégé. Comme toutes les notes de thème ont été jouées avec le pouce, on essaie de continuer ainsi sur cette lancée en créant un léger décalage entre le sol et le fa qui ne peuvent pas être joués simultanément si on veut jouer le fa avec le pouce, on joue donc d'abord le sol avec le pouce puis le fa avec aussi le pouce bien que les cordes ne soient pas consécutives, le son de basse avec pouce est alors maintenu. On peut faire de même pour les deux ré finaux, on peut même doubler ces ré aigus, on pose alors un ré 2^{ème} doigt supplémentaire sur corde de la, ce qui permet d'arpéger avec le pouce les trois ré sur les trois basses, cela rend plus sonore encore la tonique finale. L'important est de jouer toute cette thématique sur les basses avec le pouce, d'aller chercher un mi en 14^{ème} case et de choisir le pouce même sur deux basses simultanées non adjacentes pour uniformiser le son, lequel avec un index ou un majeur serait moins bon.

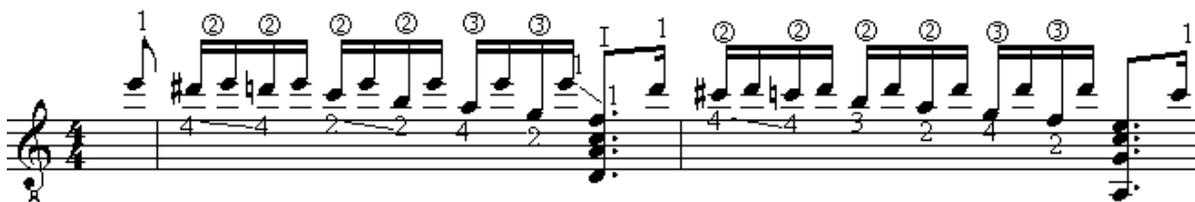


Dans ce début de la Fantaisie de Weiss dans sa version en mi mineur, on arrive à un mi sur corde de sol sur lequel il est bon de s'arrêter quelque peu comme s'il était doté d'un point d'orgue. Or, on observe une descente de cette note isolée, laquelle devient ré# dans la prochaine séquence arpégée puis ré dans la suivante. On cherche donc à respecter ce son sur corde de sol en essayant de jouer ces deux notes isolées, ré# puis ré, sur cette même corde de sol. Au départ, ce ne sont que des cordes à vide, on arrive au sol 1^{er} doigt, on joue le mi 2^{ème} doigt malgré un petit écartement car cela permet de glisser ces deux doigts sur leur corde respective, le 1^{er} doigt arrive alors sur le si et le 2^{ème} sur le sol, le 1^{er} doigt avance enfin d'une case pour jouer le do et le mi 2^{ème} doigt qui clôt cette séquence arpégée est disponible sur corde de sol. La séquence d'arpèges suivante commence par un barré en position II, on joue ensuite le la 1^{er} doigt, lequel avance de deux cases accédant au si, ce qui permet de jouer le ré# 2^{ème} doigt comme prévu sur la corde de sol. Dans la troisième série, on ne joue pas les notes à vide bien que cela serait possible et ce, pour arriver au sol 1^{er} doigt sur corde de mi et au mi 4^{ème} doigt sur la corde si. Le 1^{er} doigt doit certes quitter le sol en basse un peu plus tôt que prévu pour jouer ce sol 1^{er} doigt sur corde de mi aigu, lequel avance jusqu'au si, le 4^{ème} doigt avance quant à lui jusqu'au la, le 2^{ème} doigt est alors libre pour jouer le ré sur corde de sol ainsi que nous le voulions. Le pari a été tenu, il a été possible de jouer les notes finales de séquences arpégées mi-ré#-ré sur corde de sol. Ensuite, bien que les notes d'arpèges sont consécutives dans la gamme, on les joue sur des cordes différentes pour tenir le son et conserver par là même cette notion d'arpèges présente depuis le début de la pièce.



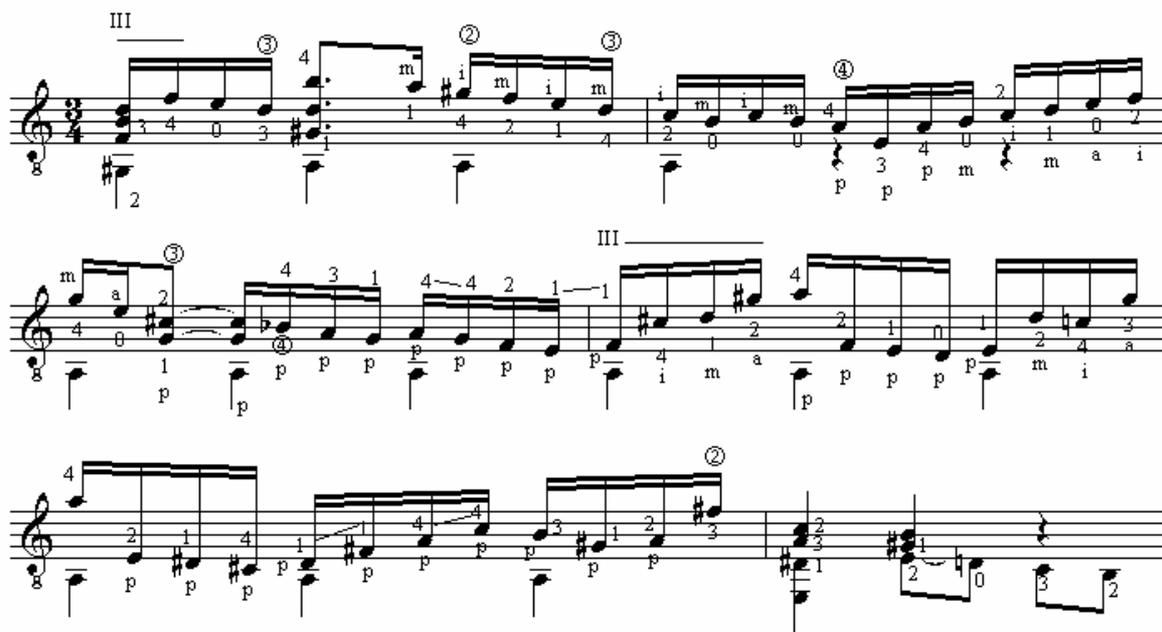
Dans ce début d'Allegro BWV 998, on va chercher le fa# 3^{ème} doigt sur corde de la et le ré 4^{ème} doigt sur corde de mi. On dispose alors des deux cordes à vides si et sol et le la intermédiaire est disponible en 1^{er} doigt sur corde de ré. C'est donc très sonore car cinq cordes entrent en jeu pour ces cinq notes. On continue sur cette lancée avec fa# 4^{ème} doigt et do# 3^{ème} doigt, le mi 1^{er} doigt est alors disponible sur la corde de la. On joue ensuite le si 4^{ème} doigt avec ré à vide, ce qui permet de jouer le do# 1^{er} doigt tout en gardant cette basse en si 4^{ème} doigt. On voit donc que les trois basses ré, do# et si se sont jouées sur la corde de mi. Ce n'est certes pas la seule solution, on pourrait aussi jouer le fa# et le ré de la deuxième mesure sur les cordes de ré et de la mais alors le si en basse ne

pourrait pas être tenu à cause du do# suivant qui devrait se jouer sur la corde de la. En acceptant le doigté que nous proposons, le si se joue logiquement avec le 4^{ème} doigt sur la corde mi, le do# est alors disponible sur la corde de la. Les notes sont ainsi mieux tenues sans que le doigté ait beaucoup souffert en difficultés supplémentaires.

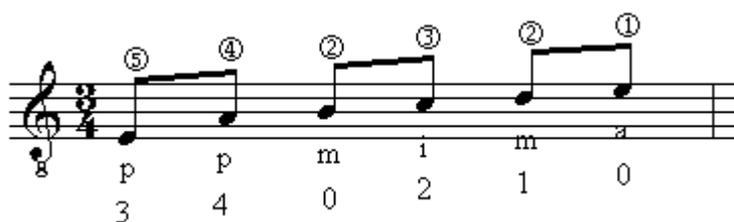


Dans ce fragment du troisième prélude de Villa-Lobos, il paraît plus judicieux de jouer le ré# 4^{ème} doigt sur la corde de si 16^{ème} case, tenant ainsi le mi d'accompagnement 1^{er} doigt, plutôt que de le jouer sur la corde de mi, ce qui donne un effet plus sec du fait que le mi d'accompagnement ne peut évidemment pas tenir. Le 4^{ème} doigt descend d'une case pour jouer le ré, le 2^{ème} doigt prend ensuite le relais pour exécuter le do puis le si en descendant d'une case. Le thème se poursuit sur corde de sol avec le la 4^{ème} doigt puis le sol 2^{ème} doigt, le mi étant toujours joué 1^{er} doigt. Dans la séquence suivante, on procède de même en jouant sur deux cordes en gardant toujours le ré d'accompagnement 1^{er} doigt et idem pour la suite du morceau. Ce léger effort améliore notablement la sonorité du passage sans complexifier de beaucoup le doigté, la position de la main gauche est tout à fait acceptable et il n'est pas si difficile d'aller chercher le ré# 4^{ème} doigt sur la 16^{ème} case d'autant que cette position est unique et qu'elle redescend immédiatement soulageant ainsi la main de ce petit effort.

Considérons maintenant le passage suivant de l'admirable Sarabande de la deuxième suite pour luth BWV 997 pour lequel nous proposons un doigté qui aura deux originalités : d'une part, un fragment de gamme sera joué sur des cordes chaque fois différentes, d'autre part, le chant accompagné d'un la plaintif systématique en pédale sera joué exclusivement sur corde de ré avec le pouce.



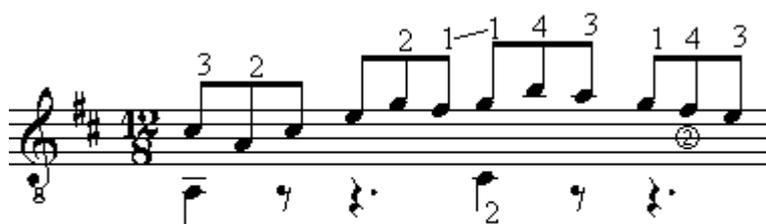
Dans toute la deuxième mesure, on change de corde à chaque note simulant quasiment un effet de harpe auquel va répondre le thème grave à la basse comme si la guitare se divisait en deux instruments différents. Arrivé au do 2^{ème} en début de deuxième mesure, le si à vide est disponible deux fois. Trois notes se jouent avec le pouce sur les basses, on rejoue le si à vide, le do est déjà prêt. Sans bouger la main, on pose le ré 1^{er} doigt, le mi suivant à vide est prêt. Tous les guitaristes n'accepteront pas forcément cette technique : les doigts sont très écartés et tout le monde n'optera pas pour des fragments de gamme joués de cette manière. Mais l'effet reste magnifique dans le cadre de cette pièce très lente. L'idéal, pour bien s'entraîner à jouer la deuxième mesure serait de laisser à chaque fois les doigts posés : à partir du do, le si à vide est disponible, on pose par la suite le la sur corde de ré et on le garde, on pose le mi sur corde de la et on le garde également. À partir de là, ces trois doigts devraient rester en place, les notes sont déjà prêtes jusqu'au do. On pose le ré 1^{er} doigt : le mi devrait pouvoir se jouer sans bouger la main gauche avec les quatre doigts posés sur les cordes. C'est de surcroît un excellent exercice d'écartement des doigts et de souplesse de la main, le 1^{er} doigt doit s'arrondir assez pour ne pas effleurer le mi à vide. Voici un exercice d'entraînement pour accéder à ce passage selon le doigté proposé.



Pour bien exécuter cet exercice, on pose déjà trois doigts, le la 4^{ème} doigt, le mi 3^{ème} doigt et le do 2^{ème} doigt. Dans ces conditions, seul le 1^{er} doigt bougera pour exécuter le ré, toutes les autres notes sont déjà prêtes. L'exemple montre clairement que cinq cordes différentes sont sollicitées. La difficulté réside au moment du ré à cause de l'écartement des doigts et du mi à vide suivant qui doit pouvoir se jouer avec tous les doigts en place. On ne conseillera évidemment pas une telle possibilité aux enfants dont la main est trop petite pour un effort de ce genre mais elle est tout à fait abordable dès que la main a à peu près une taille adulte.

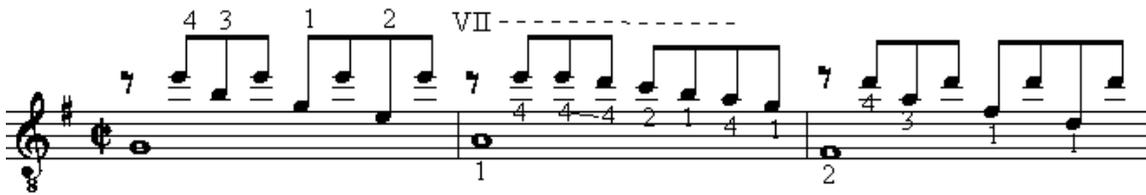
Pour le reste du fragment proposé de cette Sarabande BWV 997, on exploite la pédale en la. Comme cette basse est adjacente à la basse en ré, le pouce seul jouera simultanément la basse et le chant sur les temps forts : basse et la (dernier temps de la troisième mesure) puis basse et fa, basse et mi, basse et ré# et enfin basse et si toujours sur corde de ré, ce qui donne à la mélodie toute sa mélancolie. Le ré à vide de la dernière mesure peut se jouer par liaison, c'est alors la main gauche qui exécute la note en tirant légèrement sur le mi pour faire sonner ce ré à vide, ce n'est pas une obligation mais simplement une possibilité.

Onzième règle : *bien que les doigts de la main gauche jouent le plus naturellement sur des cases adjacentes, il n'est rare qu'il en soit autrement et qu'il y ait un écart à supporter de plus d'une case pour des doigts contigus.*



Dans cette mesure du prélude BWV 998, les 3^{ème} et 4^{ème} doigts vont jouer deux fois à deux cases d'intervalle. Arrivé au sol 2^{ème} doigt, on joue le fa# 1^{er} doigt puis on avance d'une case pour jouer le sol 1^{er} doigt, le 2^{ème} doigt est alors libéré pour jouer le do# en basse. Ici, il ne reste que les 3^{ème} et 4^{ème} doigts pour exécuter la descente avec le si 4^{ème} doigt suivi du la 3^{ème} doigt avec une case d'écart, le sol 1^{er} doigt est toujours prêt, il n'a pas été lâché bien qu'on joue sur la même corde. Le fa# 4^{ème} se joue alors sur la corde de si suivi du mi 3^{ème} doigt avec de nouveau une case d'écart entre les 4^{ème} et 3^{ème} doigts. L'avantage d'un tel doigté est évidemment de pouvoir tenir le do# durant tout le passage. Un puriste fera observer que dans l'absolu le do# ne dure ici qu'un temps, en conséquence de quoi la main est libre à partir du la. C'est vrai mais bien des guitaristes chercheront spontanément à conserver cette basse de même que le la en basse du début ne s'éteint pas au moment du do# sauf à l'étouffer volontairement avec le pouce de la main droite, il sonne logiquement jusqu'au do# en basse.

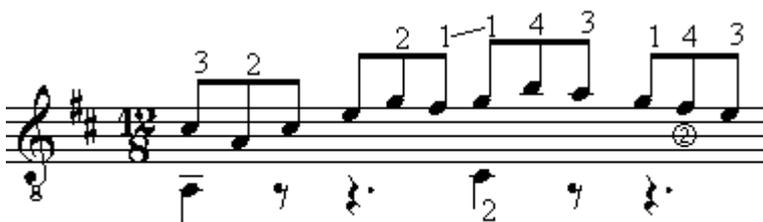
Dans ce passage de la fugue BWV 998, ce sont les 3^{ème} et 2^{ème} doigts qui joueront à une case d'intervalle. On commence par un barré partiel en position V. Arrivé au si 3^{ème} doigt, on avance de deux cases pour se retrouver en position VII. Le la et le fa# sont alors disponibles sur la corde de si. Le mi suivant s'exécute avec le 4^{ème} doigt car joué avec le 3^{ème} doigt, ce 3^{ème} doigt devrait précipitamment sauter du mi au fa# en basse. On évite cet inconvénient en jouant le mi 4^{ème} doigt. On joue alors le ré# 2^{ème} doigt et le fa# 3^{ème}. Les 1^{er} et 4^{ème} doigts sont alors libres pour jouer le fa# puis le la. On arrive au do# 2^{ème} doigt, lequel descend de deux cases pour jouer le si en position VI. Le sol# est alors accessible avec le 4^{ème} doigt. C'est ici que les 3^{ème} et 2^{ème} doigts auront une case d'écart avec le mi 3^{ème} doigt et le ré 2^{ème} sur corde de sol. Le même schéma se reproduira à la fin de la mesure suivante avec un do# 3^{ème} doigt et un si 2^{ème} doigt toujours sur la corde de sol. Nous donnons la suite pour montrer que le si, au début de la dernière mesure, se jouera de préférence sur la corde de sol avec le 3^{ème} doigt, lequel avancera ensuite de deux cases pour accéder au do#, ce qui fait que le mi# pourra se jouer sur la corde de si avec le 4^{ème} doigt, maintenant ainsi ces notes d'arpèges. Il est vrai que l'écartement entre le fa# 1^{er} doigt et le do# 3^{ème} doigt est un peu plus difficile ici mais le résultat est bien meilleur que si fa# et mi# étaient joués sur la corde de mi. Remarquez aussi que dans le barré suivant en position II, on joue le ré 3^{ème} doigt et le si 4^{ème} doigt. Cette proposition peut surprendre puisque l'on pouvait s'attendre à un ré 2^{ème} doigt et un si 3^{ème}, plus logique hors contexte dans cette position. Mais en jouant de cette façon, le 4^{ème} doigt se rapproche tout simplement du do# en basse suivant puisqu'il n'aura qu'à sauter deux cordes pour y accéder sur la même case. Ce n'est certes pas obligatoire mais cela offre un confort supplémentaire d'exécution sans difficulté particulière de doigté.



Dans ce fragment de la fantaisie de Weiss, il y aura deux cases d'écart entre le 4^{ème} doigt et le 2^{ème} et cinq entre le 4^{ème} et le 1^{er}. Le mi aigu se joue logiquement avec le 4^{ème} doigt, le si et le sol avec respectivement le 3^{ème} et le 1^{er} sur la corde de si. Vient alors le mi 2^{ème} doigt sur la corde de sol avec deux cases d'écart avec le mi 4^{ème} doigt puis le la 1^{er} doigt sur corde de ré avec cinq cases d'écart avec ce même 4^{ème} doigt toujours sur le mi qui va être immédiatement rejoué. Notez que ce genre d'écart possible mais inhabituel est un bon moyen mnémotechnique pour bien assimiler le doigté car on se souvient qu'à ce moment précis, il y a quelque chose de particulier et cela aide la mémoire. Nous montrons la suite car il y a une petite astuce. En effet, le barré en position VII inauguré avec le la 1^{er} doigt sur la corde de ré ne dure pas jusqu'à la fin de la mesure bien que le sol qui la termine pourrait se jouer 2^{ème} doigt si le barré était maintenu. Mais alors, si l'on maintient ce barré jusqu'au sol 2^{ème} doigt, ce même 2^{ème} doigt sauterait précipitamment pour accéder au fa# en basse à la mesure suivante. On évite cet inconfort en cessant le barré au moment de la dernière note de la mesure et en jouant le sol 1^{er} doigt sur la corde de si. Le 2^{ème} doigt est alors disponible pour jouer le fa#. Bien entendu, la basse en la a été légèrement sacrifiée puisqu'elle ne dure pas les quatre temps comme écrit mais c'est très peu de perte sonore étant donné qu'elle est déjà en fin de vie et donc déjà très peu audible à la fin de la mesure. La souplesse du doigté est plus importante que le maintien inutile d'une basse mourante.

Douzième règle : *le pouce de la main droite sera parfois appelé à se poser sur une basse à vide pour arrêter le son.*

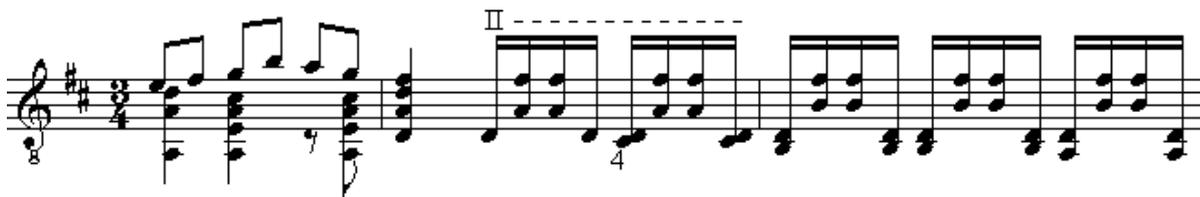
Cette circonstance est assez rare mais elle peut arriver. Elle n'arrive bien entendu que sur une corde à vide car si la corde n'est pas à vide, il suffit d'enlever le doigt de la main gauche pour stopper net le son. Ce sera par exemple le cas si le guitariste décide de jouer exactement la durée des basses telles que notées sur la partition comme dans ce prélude BWV 998 que nous avons déjà commenté pour exprimer que des doigts consécutifs de la main gauche peuvent jouer sur des cases non adjacentes.



Dans tout ce prélude, les basses sont censées ne durer qu'un temps. Donc dans l'absolu, il faudrait arrêter le son au moment de jouer la troisième croche après chacune de ces basses soit en y posant le pouce si la basse est à vide, soit en enlevant le doigt de la corde si elle ne l'est pas. Le guitariste soucieux de respecter absolument cette contrainte doit donc poser le pouce sur la basse à vide en question en même temps qu'il joue la troisième note après cette basse. Dans ce fragment, la basse à vide en la au début ne s'arrêtera que si le pouce de la main droite s'y pose. Il doit s'y poser au moment de jouer la troisième note soit le do#. Pour la basse suivante en do# 2^{ème} doigt, le pouce

de la main droite n'aura pas besoin de s'y poser pour stopper le son car ce n'est pas une basse à vide. Il suffira d'enlever ce 2^{ème} doigt au moment de jouer la troisième croche c'est-à-dire le la de manière à ne faire durer ce do# qu'un temps. Poser le pouce de la main droite sur la basse à vide est un excellent exercice car le pouce devient en quelque sorte plus indépendant, c'est une maîtrise supplémentaire de la main droite. Cela dit, à tort ou à raison, beaucoup de guitaristes ne s'encombreront pas d'une telle obligation, à supposer même qu'ils voient là un problème particulier à résoudre, et laisseront vibrer cette basse jusqu'à la suivante sans se poser de questions, celle-ci n'étant jamais en contradiction avec les notes de thème. D'ailleurs, dans une série d'arpèges par exemple notés sur la partition en croches, chaque note dure objectivement, en guitare du moins mais cela serait vrai aussi pour d'autres instruments tels que la harpe, plus longtemps qu'une croche et aucun instrumentiste ne s'aviserait d'arrêter le son des notes pour respecter à la lettre la notation musicale. C'est dans cette optique que nous avons proposé ce doigté. Si la basse en do# tient, il ne reste alors que les 3^{ème} et 4^{ème} doigts pour jouer les deux notes aiguës de thème sur corde de mi puis de si et il y aura alors une case d'écart entre ces doigts au moment du si-la sur corde de mi et au moment du fa#-mi sur corde de si, détail particulier que nous voulions signaler.

Il existe une autre circonstance, rare également, où le pouce aurait intérêt à se poser sur une basse pour l'arrêter, c'est le cas où un doigt de la main gauche doit jouer par la suite une note sur cette même basse. Si la basse n'est pas arrêtée, elle vibre et alors on risque d'être gêné au moment de poser le doigt sur cette corde et même d'entendre un son parasite dès que le doigt de la main gauche appuie sur la basse en vibration alors que si elle est stoppée, un tel bruit parasite ne peut plus exister.



Dans ce passage de la Chaconne BWV 1004, le 4^{ème} doigt va jouer un do# sur la corde de la. Or, cette basse risque de vibrer encore au moment de jouer ce do# puisqu'elle a été invoquée lors du dernier accord de la première mesure et cela est d'autant plus gênant que la corde de ré vibre elle aussi puisqu'elle vient d'être jouée juste avant. Pour éviter ce problème, on bloque la corde de la avec le pouce de la main droite juste après avoir exécuté l'accord de ré majeur au début de la deuxième mesure. C'est d'ailleurs même souhaitable car alors comme le la ne joue plus, c'est la basse en ré de cet accord qui se fait nettement entendre. Quoi qu'il en soit, le 4^{ème} doigt peut se poser sans problème sur ce do# car la corde de la ne vibre plus. Seule la corde de ré vibre, le 4^{ème} doigt doit d'ailleurs bien s'arrondir pour ne pas effleurer cette basse en vibration au moment de se poser sur ce do#.

Treizième règle : *le pouce peut parfois exécuter à lui seul un accord si les cordes concernées sont consécutives, quelles qu'elles soient.*

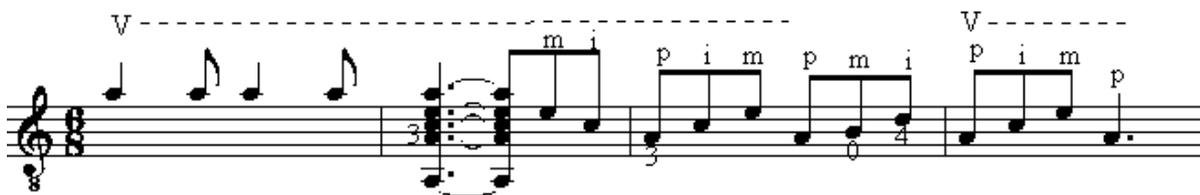
Ce type de doigté n'est certes pas obligatoire mais il est simplement possible. La plupart des accords sont exécutés avec le pouce pour la corde la plus basse et les autres doigts respectant l'ordre des cordes pour les autres notes. Si l'accord a plus de quatre notes et si le pouce ne joue pas l'accord à lui seul, il peut prendre en charge deux ou trois cordes consécutives les plus basses, les autres doigts de la main droite jouant le reste. Mais pour un accord de trois ou quatre cordes consécutives voire simplement deux, il est parfois intéressant d'opter pour le pouce seul. Cela offre

une autre sonorité d'autant que les cordes peuvent être attaquées avec la peau et non avec l'ongle, ce qui adoucit le son. Dans ce cas, l'accord est légèrement arpégé étant donné que les notes ne peuvent pas être jouées complètement simultanément contrairement à l'autre technique utilisant le pouce et les autres doigts.



Tout ce passage de la Gigue de la suite en la mineur de Manuel Ponce se joue uniquement sur les cordes de ré, sol et si. Il est possible de jouer l'accord qui termine chaque mesure avec le pouce seul. Cela n'est pas obligatoire et n'a pas non plus besoin d'être systématique mais c'est une possibilité que certains guitaristes peuvent trouver assez intéressante pour accepter de l'utiliser parfois.

D'ailleurs cette même gigue commence par un accord sur cinq cordes consécutives, lequel peut s'exécuter avec le pouce.



Sinon, le pouce jouera les deux la en basse et les trois autres doigts les trois autres notes de l'accord, ce qui est moins aisé et d'une sonorité peut-être un peu moins bonne. Mais avec le pouce seul, l'accord aura une certaine vigueur et une certaine unité de son puisqu'un seul doigt arpège rapidement toutes les notes allant de la plus basse à la plus aiguë.

Remarquez au passage le si à vide dans une série p-m-i avec ré 4^{ème} doigt sur corde de sol. Il n'est pas si difficile de passer d'une série p-i-m à p-m-i, c'est une petite habitude à prendre. L'intérêt est d'une part, de ne pas changer de position, le la se jouant toujours avec le 3^{ème} doigt sur corde de ré et d'autre part, de maintenir la notion d'arpèges, laquelle serait en partie perdue si par exemple on jouait le si et le ré sur corde de si. Ce n'est, bien entendu, pas la seule possibilité mais celle-ci sonne très bien sans être difficile.

Quatorzième règle : *on simplifie souvent un doigté en laissant un ou plusieurs doigts de la main gauche en place.*

Dans les cas simples, la question ne se pose pas. Dans une suite d'arpèges par exemple, on ne bouge évidemment pas les doigts qui peuvent rester en place, ils ne se meuvent logiquement qu'au

moment d'un changement d'accord. L'exemple 5 nous montrait le début du prélude BWV 999 de Johann Sebastian Bach. Durant cet arpège en ré mineur, le ré 3^{ème} doigt et le la 1^{er} doigt restent en place, le fa 2^{ème} doigt est obligé d'aller jouer le la en basse sur corde de ré et le fa en basse sur corde de la se joue avec le 4^{ème} resté disponible. Notez que dans ce prélude, trois notes par mesure se jouent systématiquement avec le pouce, la basse par laquelle commence chaque mesure ainsi que les deux basses en fin de mesure dans un rythme obstiné composé d'une blanche et de deux croches. On imite ainsi, à l'échelle bien sûr d'un instrument archaïque à faible volume, la sonorité de l'orgue, pour lequel a été primitivement pensé ce prélude, où ces basses se joueraient avec les pieds.

Notons incidemment que la notation guitaristique, de par la nature même de l'instrument, est approximative au sens où la durée des notes n'est pas exacte, notamment dans les arpèges.



La première mesure donne la notation telle qu'elle est écrite sur la partition, la deuxième le rendu auditif réel, ici un legato généralisé. En effet, quand on joue le fa aigu troisième note, le ré deuxième note continue de sonner d'où la liaison dans notre représentation. Quand ensuite on joue le la quatrième note, le ré et le fa sonnent encore : ils sont donc liés et ainsi de suite. On voit que le la 1^{er} doigt se maintient toujours en place d'où les liaisons systématiques sur toute la mesure ainsi que le ré 3^{ème} doigt dont la liaison ne cesse que parce qu'il rejoue. Une telle écriture, bien que représentant la réalité auditive, serait évidemment illisible car il faudrait à chaque fois repérer la note non liée dans le groupe puisque c'est elle qui joue. Ceux qui créent des séquençements MIDI avec des logiciels musicaux connaissent bien ce problème car pour obtenir un beau résultat, on ne saisit jamais la partition telle qu'elle est écrite — ce serait très sec car chaque note ne durerait que sa durée écrite et jamais plus — on entre la partition telle qu'on l'entend en réalité. Cela implique énormément de liaisons supplémentaires ne figurant pas dans le texte d'origine, rendant l'écriture absolument illisible mais le son résultant plus proche de la réalité guitaristique.

Ainsi donc, quand on se pose la question de savoir si un ou plusieurs doigts doivent rester en place, on se pose du même coup la question de savoir si la note doit continuer de sonner ou non. Dans beaucoup de cas, on n'a pas le choix, on laisse donc faire l'instrument. Si le doigt doit quitter la place, la note sera stoppée net, même si la partition indiquait, par approximation, une durée plus longue. A contrario, si le doigt doit rester en place, la note continuera de sonner même si, par approximation inverse, la partition ne l'indiquait pas.

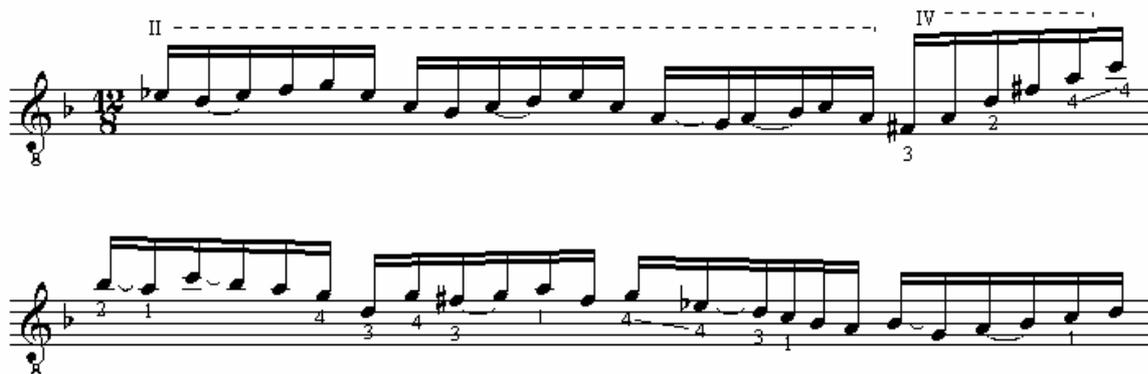
La question se pose quand un choix réel se présente au guitariste. Il est donc important de savoir repérer dans un passage si un doigt a la possibilité de se maintenir en place pour ensuite se poser la question connexe de savoir si cela serait opportun ou non en fonction des avantages et des inconvénients engendrés par ce choix. L'exemple 67 nous montrait un fragment de la fugue BWV 997 de Johann Sebastian Bach où, par trois fois, le 1^{er} doigt avait intérêt à se maintenir en position sur la première case.

Voici un passage de l'Andante religioso, deuxième mouvement de la Cathédrale de Barrios.



L'index qui joue le sol au début de ce fragment est en position X sur corde de la mais on n'indique pas ce chiffre romain sur la partition car il ne s'agit pas d'un barré. L'accord suivant se joue avec do# 2^{ème} doigt en position XI et la 3^{ème} doigt sur douzième case, à une octave de la basse à vide. Le dernier accord de la première mesure se joue en gardant ce la 3^{ème} doigt. Notez le ré à vide qui se trouve entre le fa# 2^{ème} doigt et le la 3^{ème} doigt. Les doigts doivent bien s'arrondir à cette occasion et leur dernière phalange devrait être la plus verticale possible par rapport à la touche pour laisser ce ré à vide vibrer sans frôler ces 2^{ème} et 3^{ème} doigts. Ensuite, on change complètement de position. Remarquez le sol 3^{ème} doigt sur corde de si et le si 4^{ème} doigt sur corde de ré. Cette astuce laisse le 2^{ème} doigt libre pour jouer le mi# sur basse de la. Si l'on avait opté pour un sol 2^{ème} doigt et un si 3^{ème} doigt, le mi# aurait dû s'exécuter soit par avancement d'une case du 1^{er} doigt, ce qui serait un peu moins bon du fait d'un bruit parasite possible à ce moment-là, soit en le jouant 2^{ème} doigt mais alors, le sol ne sonne plus puisque c'est ce 2^{ème} doigt qui le jouait. En doigtant sol 3^{ème} doigt et si 4^{ème} doigt, on résout ces deux problèmes car le fa se joue avec le 2^{ème} doigt resté disponible. On change encore de position en fin de deuxième mesure avec un do# 1^{er} doigt en position VI sur corde de sol, un la# 3^{ème} doigt et un fa# 4^{ème} doigt. Ici, on maintient ce fa# 4^{ème} doigt au début de la mesure suivante où on libère le 3^{ème} doigt et où le 1^{er} doigt vient jouer le si en basse. On pourrait certes jouer le fa# 3^{ème} doigt mais il n'y a aucune raison de le faire dès lors qu'on a observé que ce fa# est commun au dernier accord de la deuxième mesure et au premier accord de la mesure suivante.

Notez que l'accord en début de deuxième mesure peut se jouer soit avec le pouce uniquement — ainsi qu'énoncé en treizième règle — donc légèrement arpégé, soit avec pouce, index et majeur. Il semble qu'ici cette deuxième technique soit meilleure car l'intensité du fa# au chant est plus contrôlable du fait qu'il sera joué avec l'index. Il est donc plus facile de le faire ressortir, le vibrato, si toutefois le guitariste cherche un vibrato ici, sera amélioré pour cette raison. Pour la suite du thème, des pouces consécutifs conviennent très bien comme il est d'usage sur les basses.



Ce passage de la Gigue de la 2^{ème} Partita BWV 1004 commence par un petit barré sur deux cordes en I^{ère} position, le fa sur corde de mi et le do sur corde de si sont toujours disponibles, le do est ainsi préparé très à l'avance. Après le fa# 3^{ème} doigt sur corde de ré, on passe en II^{ème} position, elle se termine par un la 4^{ème} doigt sur corde de mi. On glisse ce 4^{ème} doigt de trois cases pour accéder au do, le sib se joue alors 2^{ème} doigt et le la 1^{er} doigt. Ce qu'il faut remarquer, c'est que ce la

va être rejoué neuf notes plus tard et que le 1^{er} doigt qui le joue peut tout à fait rester en place. À partir de ce la 1^{er} doigt, toutes les notes invoquées sont accessibles avec les autres doigts : do, sol et ré avec le 4^{ème} doigt respectivement sur corde de mi, si et sol, fa# avec le 3^{ème} doigt sur corde de si, sib avec le 2^{ème} doigt sur corde de mi. Ce la est un excellent point d'appui pour la main gauche. Arrivé au sol 4^{ème} doigt, treizième note de la deuxième mesure, on glisse ce 4^{ème} doigt sur la corde de si en reculant pour accéder au mib. On le lie au ré 3^{ème} doigt, le do se joue alors 1^{er} doigt. De la même façon, ce do 1^{er} doigt peut rester en place car il sera rejoué à l'avant-dernière note de cet exemple.

Notons que le sol 4^{ème} doigt, sixième note de la deuxième mesure, peut lui aussi être un peu maintenu. Quand il est rejoué deux notes après, trois doigts appuient sur les cordes : le la 1^{er} doigt, le sol 4^{ème} doigt et le ré 3^{ème} doigt comme le montre le petit exercice suivant.

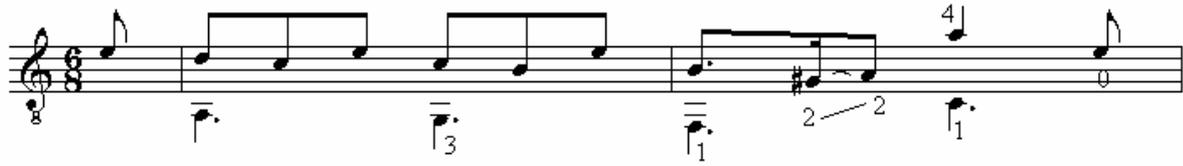


Ce genre de petit exercice pour vérifier une curiosité de doigté est tout à fait bénéfique pour une meilleure maîtrise. On le joue d'abord lentement pour valider de façon certaine l'observation et on augmente graduellement sa dextérité jusqu'à être tout à fait à l'aise. Il ne faut pas hésiter à exécuter vos propres exercices de maîtrise une dizaine de fois, voire plus. Ce travail n'est jamais perdu. Rien n'empêche de soigner son buté et la qualité des liaisons à cette occasion. Par où l'on voit que dans une séance de répétition, il est rare de jouer une pièce en entier. On s'attarde plutôt sur les difficultés repérées au préalable, on répète des fragments isolés, on ne joue le tout que pour s'assurer d'une bonne cohérence globale.

Quinzième règle : pour *lier deux notes distantes d'un demi-ton, on peut parfois avancer ou reculer le doigt d'une case.*

On peut distinguer les liaisons vers une note plus aiguë et les liaisons vers une note plus grave. En principe, deux doigts de la main gauche différents rentrent en jeu dans ces liaisons. S'il s'agit d'une liaison vers une note plus aiguë, un autre doigt vient frapper la corde sur une case suivante. S'il s'agit d'une liaison vers une note plus grave, le doigt qui joue la note tire la corde avant de la quitter, ce qui a pour effet d'exécuter la note plus grave. Dans ces cas-là d'ailleurs, il peut s'agir d'une liaison d'un ton complet, montant ou descendant, voire bien plus bien que ce soit rare, tout reste assez ouvert en cas de liaison normale c'est-à-dire utilisant un doigt de la main gauche qui crée la liaison en tant que telle.

Mais pour le demi-ton, une autre possibilité se fait jour, celle d'avancer ou de reculer le doigt d'une case. Cela ne se conçoit que pour le demi-ton car en cas de distance plus grande entre les deux notes liées, les notes chromatiques intermédiaires se feraient entendre durant ce glissement, ce qui risquerait d'être d'assez mauvais goût. Ce type de liaison est en général moins bon car la deuxième note est nécessairement un peu moins sonore qu'avec une liaison classique utilisant un autre doigt de la main gauche. Mais elle est parfois possible comme dans ce début de Gigue de la deuxième suite pour luth BWV 997 de Johann Sebastian Bach.



Dans ce début de Gigue BWV 997, on peut exécuter le sol# lié au la avec le 2^{ème} doigt. Comme le morceau est assez rapide, le fait que le la soit un tout petit moins sonore n'est pas dérangeant. On peut certes faire la liaison avec le 3^{ème} doigt mais ce n'est pas une obligation. On peut même lâcher la basse en fa 1er doigt au moment de cette liaison même si sa durée est moindre car le changement de position suivant diminue les risques de bruit parasite sur cette basse. L'intérêt est que la main, libérée de la basse, avance légèrement pour créer cette liaison et prépare, par cette petite avancée, le doigté suivant avec un do 1^{er} doigt en position III, c'est très souple. Nous n'avons pas donné de doigtés pour les notes aiguës. Vous pouvez les jouer classiquement avec ré 4^{ème} ou 3^{ème} doigt (le 4^{ème} doigt serait préférable car le 3^{ème} doigt est dédié au sol en basse suivant) et do 1^{er} doigt. Mais vous pouvez opter aussi pour plus de legato avec un ré 1^{er} doigt et un do 4^{ème} doigt sur corde de sol. Ces deux doigts n'ont alors qu'à glisser vers le début du manche pour jouer le do sur corde de si et le si sur corde de sol, le 3^{ème} doigt est alors disponible pour le sol en basse, le mi aigu sur jouant toujours à vide. Tout cela dépend de la sensibilité du guitariste, certains instrumentistes m'aimant pas jouer des fragments de gamme de cette manière. Bien entendu, si vous disposez d'une autre version de la Gigue BWV997 avec les basses à l'octave, la liaison se fera classiquement avec le 2^{ème} doigt et vous perdez par la même occasion la possibilité du legato proposé en deuxième doigté.



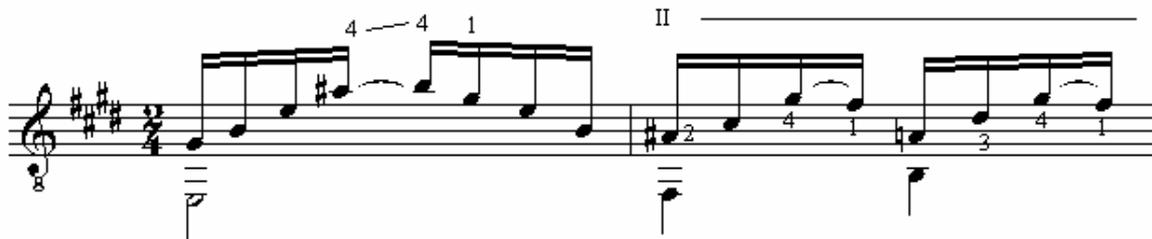
Dans cette autre version de la Gigue BWV997, les basses sont à l'octave supérieure, on arrive au fa 3^{ème} doigt sur corde de ré, la liaison se fait alors classiquement avec le 2^{ème} doigt qui vient frapper le la sur corde de sol.



Dans ce passage du Double de la deuxième suite BWV 997 de Johann Sebastian Bach, peu avant la fin, le sol# se lie au la par avancée du 1^{er} doigt en fin de première mesure. Ce passage est riche en liaisons diverses. Le si est lié au do# au début puis le mi au fa. Arrivé au sol#, trois doigts appuient sur les cordes, le ré 4^{ème} doigt, la fa 2^{ème} doigt et le sol# 1^{er} doigt. On garde en position le fa et le sol# pour la suite (par où l'on observe que liaison et maintien des doigts en place sont parfois en relation), on lie le la à vide au do# 3^{ème} doigt (liaison ascendante faisant intervenir une corde à vide), on joue le ré 4^{ème} doigt, le fa et le sol# sont alors déjà prêts car les doigts sont restés en place, il ne reste qu'à avancer le 1^{er} doigt pour créer le la par liaison. À ce stade, les quatre doigts sont

posés sur les cordes : le do# 3^{ème} qui n'a pas eu besoin de bouger après le ré 4^{ème} doigt; le fa 2^{ème} doigt et le la 1^{er} doigt. On ne garde que le do# 3^{ème} doigt, le 2^{ème} doigt est alors disponible pour jouer le sol# en basse, le do# est alors prêt, on le lie facilement au ré 4^{ème} suivant, il reste alors le 1^{er} doigt pour jouer le fa, avec de nouveau quatre doigts en place : le sol# 2^{ème} doigt, le do# 3^{ème} doigt qui a été lié au ré 4^{ème} doigt et la fa 1^{er} doigt. Tout ce beau monde peut sonner librement à la manière d'un arpège car la note suivante est le si à vide qui nous laisse le temps de changer de position, après quoi le doigté ne pose plus de difficulté car les notes se jouent en première position. Notez simplement le ré 3^{ème} doigt lié au si à vide, liaison descendante faisant intervenir une corde à vide.

Parfois la liaison par avancée d'un doigt est tellement évidente qu'elle passe inaperçue comme dans le début du deuxième Prélude de Villa-Lobos.



Le la# se joue logiquement avec le 4^{ème} doigt qui n'a qu'à avancer d'une case pour se lier au si suivant. Ici d'ailleurs, le fait que la deuxième note soit moins sonore se transforme en avantage : il est musicalement normal qu'elle soit plus discrète, de la même façon que, par exemple, on prononce le mot "père" ou le mot "mère" avec une deuxième syllabe moins prononcée que la première à cause d'un e muet terminal.

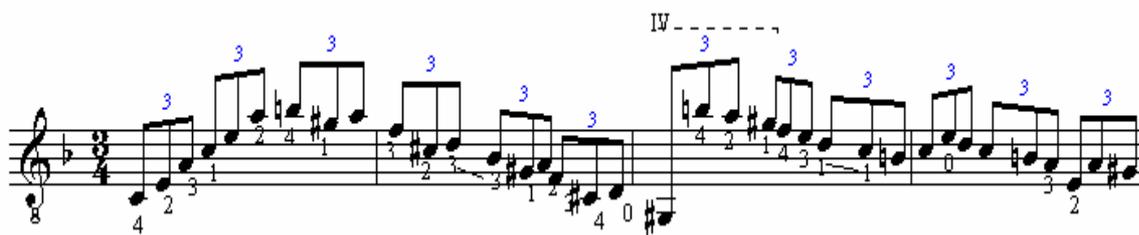
Nous avons déjà eu l'occasion de dire que l'usage des liaisons est assez libre en guitare classique du fait qu'elles ne sont pas toujours notées et que, même écrites clairement sur la partition, un guitariste averti se réservera le droit de distribuer autrement les liaisons en fonction de sa propre interprétation ou sensation du morceau. Dans l'exemple ci-dessus, plus d'un guitariste lieraient spontanément le sol# au mi à vide sans même y penser alors que le signe de liaison n'est pas écrit dans le texte. Il en sera de même pour beaucoup de morceaux dont il existe souvent plusieurs versions différentes, voire contradictoires ou complémentaires, surtout bien sûr dans les transcriptions où les liaisons risquent d'être plus le fait du transpositeur que du compositeur lui-même. C'est la nature même de l'instrument qui offre cette petite liberté dans l'exécution.

Seizième règle : *il est souvent bon, voire élégant, quand c'est possible, de glisser un doigt sur une corde au moment d'un changement de position.*

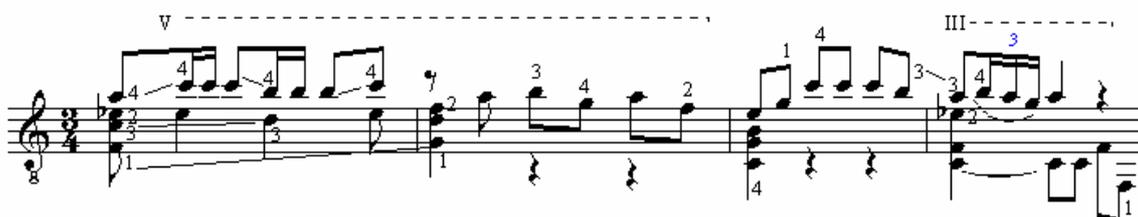
Cela est surtout préférable sur les trois cordes aiguës car le glissement des doigts sur elles ne provoque aucun son parasite. Quand les cases sont adjacentes, il peut s'agir d'une liaison réalisée par le glissement lui-même. Mais on évite, en principe, des liaisons distantes de plusieurs cases sinon les notes intermédiaires risqueraient de se faire entendre. Bien entendu, tout est une question de goût et de choix personnels, mais les guitaristes classiques, en général, ne cherchent pas cet effet. Nous parlons d'un changement de position non adjacent sans liaison. La main droite exécute donc deux notes distinctes. Au moment du glissement, le doigt est simplement guidé par la corde sur laquelle il glisse, il n'appuie pas franchement dessus, on n'entend donc que deux notes sans les chromatismes intermédiaires.

Ce son parasite, quand un doigt glisse sur une basse, est souvent difficile à maîtriser totalement : c'est un des deux défauts de la guitare acoustique, l'autre étant le volume sonore relativement faible. Dans les expositions musicales où des luthiers présentent leurs instruments, des petites salles insonorisées sont souvent mises à la disposition des guitaristes pour qu'ils puissent tester une guitare en s'isolant du tumulte ambiant, quand les violonistes, eux, n'ayant pas du tout ce problème, s'entendent de très loin.

Souvent, le glissement d'un ou plusieurs doigts sur les cordes est assez évident, il est même parfois signalé dans les partitions par un trait unissant les notes concernées. Mais il est des cas moins nets, comme dans ce passage de la courante de la deuxième Partita BWV 1004 de Johann Sebastian Bach.

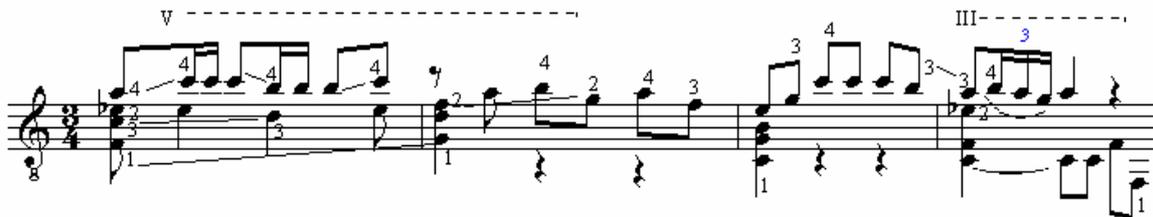


Bien entendu, comme le passage est ici doigté, ces glissements sont immédiatement visibles. Mais si vous jouez la partition intégrale pour violon, il n'y aura aucun doigté ou alors il s'agira du doigté pour le violon, inutilisable en guitare. On commence par un arpège utilisant les quatre doigts de la main gauche. Le mi à vide nous laisse le temps de changer de position, on joue le la 2^{ème} doigt sur corde de mi car nous aurons besoin d'un sol# 1^{er} doigt. Le fa se joue avec le 3^{ème} doigt sur corde de si. Le do# 2^{ème} doigt et le ré 3^{ème} doigt sont alors accessibles sur corde de sol. C'est ici que ce 3^{ème} doigt recule en glissant pour accéder au sib. Même si ce doigté a été opté, il n'est pas certain que le guitariste se rende compte de ce glissement, même s'il le fait, car le changement de position en amoindrit la conscience, laquelle fortifie d'ailleurs la mémorisation du passage. En tout cas, il faudrait éviter que le 3^{ème} doigt quitte la corde de sol pour y revenir immédiatement jouer le sib. On voit que la main est parfaitement positionnée, le sol# est accessible 1^{er} doigt, le la 2^{ème} doigt, le do# 4^{ème} doigt. Le ré à vide nous donne ensuite le temps de passer en IV^{ème} position. Notez le fa 4^{ème} doigt sur corde de si. La main se resserre mais le barré se termine, cela rend facilement accessibles le mi 3^{ème} doigt et le ré 1^{er} doigt, lequel glisse pour accéder au do en I^{ère} position. Mais c'est surtout le glissement allant du ré au sib sur corde de sol que nous voulions signaler particulièrement ici.



Ce fragment de Madroños de Federico Moreno-Torroba débute par un accord utilisant les quatre doigts de la main gauche : la 4^{ème} doigt, mi 2^{ème} doigt, do 3^{ème} doigt et fa 1^{er} doigt. L'astuce consiste ici à observer que l'accord en début de deuxième mesure se joue en V^{ème} position avec un sol en basse sur corde de ré. L'idéal, donc, après le premier accord sera de glisser trois doigts et de barrer en V^{ème} position : le 4^{ème} doigt avance de trois cases pour jouer le do aigu, l'index qui barre avance de deux cases créant le mi immédiatement nécessaire et préparant le sol en basse et le do 3^{ème} doigt avance de deux cases pour créer le ré. Dans ces conditions, le mi sur corde de si et le ré

sur corde de sol, qui se jouent avec le pouce, sont prêts. Seul le 4^{ème} doigt bouge pour aller du do au si puis du si au do. Arrivé en début de deuxième mesure, il suffit de poser le fa 2^{ème} doigt pour que l'accord soit prêt. Le la suivant est prêt grâce au barré. Ici, il ne serait pas judicieux de jouer le si 4^{ème} doigt bien que ce 4^{ème} doigt soit libre car alors, si l'on veut maintenir le barré, il devrait sauter rapidement du si sur corde de mi au sol sur corde de si. Il est donc préférable d'utiliser le 3^{ème} doigt qui quitte le ré sur corde de sol pour jouer le si sur corde de mi. Le 4^{ème} doigt joue logiquement le sol sur corde de si, le la du barré est prêt en enlevant le 3^{ème} doigt, on fait place au fa 2^{ème} doigt déjà prêt en enlevant le 4^{ème} doigt qui peut alors exécuter la basse en do sur corde de mi grave. Ici, comme le do dure un temps, il doit encore sonner au moment du sol. Nous proposons un sol 1^{er} doigt sur corde de mi aigu. La main s'écarte énormément mais ce doigté est possible. Ensuite, on lâche la basse et le 4^{ème} doigt joue logiquement le do aigu à la même case que précédemment. Le 3^{ème} doigt joue le si, il recule de deux cases pour jouer le la à l'occasion d'un barré en III^{ème} position qui ne cesse qu'au moment du fa grave qui termine la mesure. Le sol, deuxième note de la troisième mesure, pourrait éventuellement se jouer 3^{ème} doigt sur corde de si mais il serait difficile de tenir le do 4^{ème} doigt encore que ce soit possible malgré une position de main très inhabituelle. On peut aussi jouer le sol 3^{ème} en lâchant le do en basse mais alors il n'aura duré qu'un demi-temps. C'est pour cela que nous avons proposé un sol 1^{er} doigt sur corde de mi aigu.



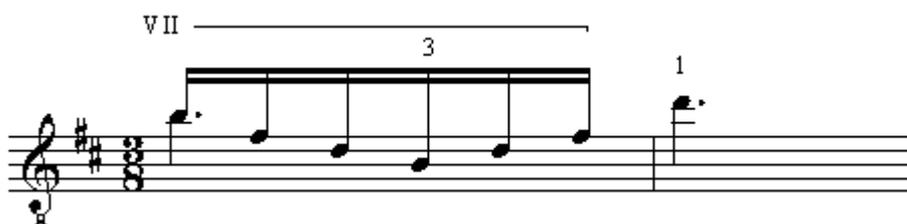
Une autre solution consiste à jouer le si, troisième note de la deuxième mesure, avec le 4^{ème} doigt resté libre. Dans ce cas, on arrête le barré et l'on joue le sol 2^{ème} doigt qui ne fait qu'avancer de deux cases sur corde de si. Le la se joue alors 4^{ème} doigt, le fa 3^{ème} doigt sur corde de sol, le do en basse se joue logiquement 1^{er} doigt. Ici, comme c'est le 1^{er} doigt qui joue cette basse, le sol peut se jouer 3^{ème} doigt sur corde de si. Le reste du doigté est identique à la solution précédente à partir du do 4^{ème} doigt.

Nous avons tendance à préférer la première solution qui conserve le barré en V^{ème} position jusqu'à la fin de la deuxième mesure mais la deuxième possibilité est également intéressante car le chant est plus doux sur les cordes de si et de sol, d'autant que, la main étant libérée du barré, un vibrato est possible sur ces notes. L'important était de voir qu'il est possible de glisser trois doigts au moment du passage en V^{ème} position dès la deuxième note de l'exemple. Le 3^{ème} doigt qui prépare le ré doit bien s'arrondir pour ne pas effleurer le corde de si qui donne le mi du barré, joué avec le pouce de la main droite.

Cela dit, dans certains cas extrêmes, il faudrait renoncer à glisser le doigt bien que ce serait possible, ainsi que le montre l'exemple suivant.

Dans ces dernières mesures de la Cathédrale de Barrios, on commence par un si en basse 4^{ème} doigt sur corde de mi. Le si aigu pourrait se jouer avec un barré en IV^{ème} position mais ce barré ne créerait que cette seule note, un si à vide sans barré nous paraît plus adéquat. Une autre raison pour échapper à ce barré est que le 1^{er} doigt est appelé à exécuter le ré, première note de l'arpège suivant. Or, ce ré sera facilement accessible puisque le 1^{er} doigt est libre étant donné il a quitté le fa# pour laisser place au ré à vide. Les cordes d'arpèges ne sont certes plus adjacentes, la corde de si jouée avec l'annulaire n'est pas contiguë à celle de ré jouée avec le majeur mais cet inconvénient nous paraît moins important que la facilité d'accès à une première note d'arpège. La façon dont on accède à la première note d'un arpège est essentielle car il faudra poser les doigts de l'arpège presque en même temps qu'on exécute cette initiale. Il est alors évident que plus aisée sera l'exécution de cette première note, plus aisé sera le positionnement des doigts pour l'arpège en lui-même. Notez les deux ré successifs en fin de première mesure, l'un se joue 2^{ème} doigt sur corde de la et l'autre à vide. L'arpège de la troisième mesure peut également se jouer en barré en VII^{ème} position. Dans ce cas, il faudrait barrer trois cordes et jouer le si 3^{ème} doigt sur corde de ré et le fa# 2^{ème} doigt sur corde de la. L'arpège suivant serait ainsi préparé. Mais nous préférons jouer l'arpège de la troisième mesure avec un fa# 1^{er} doigt sur corde de mi. La première raison est que le fa# 1^{er} doigt sur corde de mi, première note de l'arpège, est plus facile d'accès que le fa# en barré en VII^{ème} position, le saut de ré à fa# est très simple dans le premier cas, plus difficile dans le deuxième. La deuxième raison est que les cordes invoquées seront toujours les quatre premières cordes avec un doigt de la main droite dédié à chacune. En jouant le fa# en barré en VII^{ème} position, l'arpège se jouerait à partir de la corde de si et l'arpège suivant changerait les cordes en action puisque le ré aigu se joue obligatoirement sur corde de mi. En acceptant de jouer le fa# sur corde de mi, les quatre cordes d'arpège seront toujours mi-si-sol-ré à partir de maintenant. Il ne nous semble pas nécessaire, dans un cas de ce genre, de préparer un arpège, il est logique, dans le cadre de cette montée vers l'aigu d'avoir un doigté particulier pour chacun d'eux. Notez aussi qu'en jouant le fa# sur corde de mi, l'arpège est plus sonore qu'avec un barré en VII^{ème} position et que le saut du fa# au si en barré est plus facile que le saut du ré au fa# en barré d'une part, parce que le premier concerne un arpège commençant sur la corde de mi alors que le second concerne un arpège commençant sur la corde de si et d'autre part, parce que le premier n'utilise qu'un seul autre doigt à savoir le si 3^{ème} doigt alors le second en nécessite deux à savoir le si 3^{ème} doigt et le fa# 2^{ème} doigt. Quoi qu'il en soit, que vous choisissiez le barré ou non, on se retrouve en VII^{ème} position, à la quatrième mesure de l'exemple. Le 1^{er} doigt barre trois cordes, le si se joue 3^{ème} doigt sur corde de ré. Ici, dans l'absolu, on pourrait glisser ce barré trois cases plus loin, en X^{ème} position, pour exécuter l'arpège suivant. Mais nous déconseillons cette technique car ce barré ne jouerait que le ré aigu, les autres doigts créant les notes de l'arpège. De plus, en X^{ème} position, ce barré s'avère mal aisé et le fa# très aigu de l'arpège suivant serait plus difficile d'accès, le barré étant un frein au changement de position. En acceptant de ne pas barrer en X^{ème} position, le 1^{er} doigt ne joue que le ré, il accèdera alors facilement au fa# très aigu de l'arpège suivant, à la quatorzième case, en glissant sur la corde de mi. Le doigté que

nous proposons ne contient donc, dans les six premières mesures arpégées, qu'un seul barré en VIIème position, celui-ci étant ici obligatoire, il n'existe aucune autre possibilité. Dans les autres cas, nous avons évité un barré, le 1^{er} doigt ne joue alors qu'une seule note, il lui est toujours plus facile d'accéder à la première note de l'arpège suivant pour cette raison, première note très importante car si le changement de position est aisé, le positionnement des doigts pour l'arpège n'en sera également que plus facile. Comme nous proposons de cesser de barrer au moment du ré aigu de la cinquième mesure, il est bon de se créer un petit exercice qui vérifie précisément la cessation du barré.



Comme on barre trois cordes en VIIème position, on vérifie par ce petit exercice, que le barré cesse au moment de jouer le ré aigu. Donc, juste après le fa#, le 1^{er} doigt barrant, qui exécute ce fa#, saute très rapidement au ré sans barré, il doit n'appuyer que sur la corde de mi. Par la répétition de cet exercice, le ré aigu devient plus facile à jouer. Par la suite, les autres doigts créant les notes de l'arpège auront, eux aussi, la tâche facilitée.

En répétant ces arpèges finaux de la Cathédrale, qu'on jouera d'abord très lentement, on vérifiera que la dernière double croche de chaque mesure s'entend bien. Elle est évidemment une note difficile à exécuter puisque suit, immédiatement après elle, un changement de position. À grande vitesse, elle a tendance à être escamotée, défaut qu'il faudrait éviter au maximum.

3) Remarques diverses et autres conseils

Premièrement : *certain guitaristes modifient parfois légèrement la partition en vue de simplifier le doigté ou d'obtenir un effet particulier.*

Dans le cas d'une transcription, ces petits aménagements nous semblent immédiatement légitimes puisque cela revient à dire que le guitariste joue sa propre version. D'ailleurs il existe fréquemment plusieurs transcriptions de la même Œuvre laissant clairement apparaître ces petits écarts.

Mais pour les pièces directement composées pour guitare, cela devrait rester un fait exceptionnel même si, bien entendu, l'esprit du passage demeure et doit bien évidemment rester inchangé.

Dans ce fragment du premier prélude de Villa-Lobos, ce mouvement incessant d'une case en avant puis en arrière des 2^{ème} et 3^{ème} doigts de la main gauche respectivement sur corde de sol et de mi est une petite aberration n'ayant pratiquement pas d'équivalent dans la littérature guitaristique et qui peut d'ailleurs finir par détériorer la peau du bout de ces doigts étant donné leur passage répétitif en aller-retour sur la frette. Il est notamment impossible de s'entraîner très longtemps sur ce fragment pour cette raison.



Comme l'importance thématique réside essentiellement dans cette hésitation chromatique de l'aigu avançant puis reculant d'un demi-ton, on modifie légèrement ce doigté en laissant les 2^{ème} et 3^{ème} doigts en place et en utilisant simplement le 4^{ème} doigt pour diéser puis bémoliser la note aiguë. Le doigté devient élémentaire, la modification harmonique est quasiment inaudible et l'esprit du passage est totalement maintenu.



On ne procède au glissement des 2^{ème} et 3^{ème} doigts qu'à la fin de la série. La légitimité de cette simplification nous paraît telle que Villa-Lobos lui-même apporterait très probablement son soutien à ce léger écart si tant est qu'il ne s'agit pas purement et simplement d'une inadvertance de plume ainsi qu'on est en droit de se poser la question.

Voici une portée de la fugue BWV 1001 issue de la partition de violon.



L'accord de ré mineur en fin de mesure est quasiment impraticable en guitare tel qu'écrit dans l'original pour violon à gauche. On procède à une légère transformation dans l'exemple de droite en changeant simplement le fa en ré, le doigté devient alors tout à fait élémentaire en guitare et la différence est pratiquement inaudible. C'est d'ailleurs à de petits aménagements de ce genre auxquels procèdent ceux qui conçoivent les transcriptions. Il semble que cette fugue en sol mineur ait été originalement conçue pour violon bien sa transcription pour luth par Jean-Sébastien Bach lui-même soit le BWV immédiatement précédent c'est-à-dire le BWV 1000. Les sonates pour violon seul, dites aussi sonates et partitas, sont toutes jouables telles quelles en guitare classique en prenant pour point de départ la partition de violon. Seulement, dans certains cas d'ailleurs rares, il faudra adapter le texte pour le rendre simplement accessible au doigté guitaristique comme le fait Jean-Sébastien Bach lui-même dans ses propres transcriptions pour lutherie. Bien sûr, tout cela reste assez flou au sens où la guitare telle que nous la connaissons aujourd'hui n'existait à l'époque pas sous cette forme mais indépendamment de ce problème, il reste que Jean-Sébastien Bach va beaucoup plus loin que de simples variantes comme celles montrées ci-dessus puisque parfois il modifie carrément sa thématique s'éloignant véritablement de son propre original. Il suffit pour s'en convaincre de comparer cette fugue BWV 1001 avec la transcription BWV 1000 ou encore la 3^{ème} partita BWV 1006 avec la 4^{ème} suite pour luth BWV 1006a. Bien entendu, le compositeur a un droit absolu sur ses propres créations alors que nous ne saurions prendre sur nous de telles divergences que nous n'acceptons que parce qu'elles sont signées par le compositeur lui-même. Mais cela montre son esprit de conciliation pour rendre accessibles les œuvres et c'est ce qui nous fait dire que Jean-Sébastien Bach lui-même souscrirait à ces transformations tout à fait secondaires que nous proposons à seule fin de pouvoir ajouter agréablement au répertoire les pièces concernées.

Deuxièmement : *il est bon de repérer la structure d'une pièce de manière à la subdiviser en sous-parties à travailler séparément.*

Cela permet d'une part, de considérer chaque subdivision comme une pièce à part entière que l'on peut répéter isolément et d'autre part, d'avoir une connaissance plus équilibrée du morceau car il n'est pas rare qu'un guitariste connaisse mieux le début d'une pièce que son milieu ou sa fin. Pour pallier cette inégalité de connaissance du morceau, on répétera préférentiellement les parties que l'on estime moins connaître. Considérer chaque sous-partie comme une pièce en elle-même que l'on peut répéter individuellement favorise d'ailleurs la mémorisation générale du morceau.

Par exemple, on peut diviser la fugue BWV 1001 en quatre parties, chacune débutant à une réapparition du thème de base.

The image shows the first two parts of the fugue BWV 1001 in G major, 4/4 time. The notation is on a grand staff (treble and bass clefs). The first part contains two entries: 'Thème en ré3' (measures 1-4) and 'Thème en ré4' (measures 5-8). The second part contains two entries: 'Thème en ré2' (measures 9-12) and 'Thème en do2' (measures 13-16). The 'Thème en ré4' entry is marked with a '4' below the staff, indicating a four-measure phrase. The 'Thème en do2' entry is marked with a '2' below the staff, indicating a two-measure phrase.

Bien entendu, on peut aussi penser un découpage plus fin. Si les deux premiers thèmes que nous nommons A et B peuvent se suffire à eux-mêmes en tant que tels sans subdivisions internes, les deux autres C et D peuvent se diviser eux-mêmes en quatre parties et l'on obtient le fractionnement suivant.

Une fois chaque sous-partie bien apprise, on favorisera encore la mémoire en jouant parfois le morceau en commençant par les sous-parties finales et même en les répétant deux fois chacune. Arrivé au début avec le thème A, on joue alors le morceau en entier dans l'ordre. On obtient une répétition très profitable du type D4-D4-D3-D3-D2-D2-D1-D1-C4-C4-C3-C3-C2-C2-C1-C1-B-A-B-C-D. Cet exercice peut paraître très curieux, il n'en pas moins est très efficace pour bien mémoriser une pièce et en équilibrer sa connaissance en évitant de trop connaître le début au détriment du reste. Cela nous paraît rester valable même si l'on estime connaître le morceau par cœur, on tente de parer ainsi le trou de mémoire qui menace toujours plus ou moins. Cette façon d'envisager ses répétitions reste valide que l'on joue avec ou sans partitions. À ce sujet, nous conseillons de jouer le plus possible avec partitions et de ne pas chercher à apprendre par cœur trop vite une pièce tant que vous êtes en phase de mise au point car alors cette mémorisation est artificielle et sans solidité. Il est préférable de jouer sans partition dès l'instant qu'on se sent déjà très à l'aise avec la pièce en général. Et même quand elle est sue depuis longtemps, il n'est jamais inutile de revenir de temps à autres à une répétition avec partition, un détail ayant pu vous échapper.

Bien entendu, certaines pièces se découpent d'elles-mêmes comme par exemple la Chaconne BWV 1004 qui n'est qu'une suite de variations. Une fois le morceau à peu près au point, il sera bon de répéter en priorité les variations jugées difficiles et de considérer chacune d'elles comme une petite pièce à part entière que l'on peut jouer séparément. On pourra aussi ne répéter que la partie en majeur ou que le final en mineur pour pallier une mémorisation déséquilibrée.

Notez également que quand une pièce est d'une structure de type A-B-A, il sera bon, lors d'une séance de répétition, de commencer en B pour ne jouer que B-A de manière à ne pas jouer à chaque recommencement deux fois A et une seule fois B car alors A risque d'être mieux su que B. Pour pallier cette inégalité de connaissance de la partition, on répétera plus souvent sous la forme B-A.

Ce sera par exemple le cas d'une pièce telle que Caprice arabe de Tarrega. Le thème en ré mineur se joue deux fois au début avant d'en arriver à un autre thème en fa majeur. Comme le thème en mineur est repris à la fin du morceau, il sera judicieux de répéter ce morceau en commençant par le second thème en fa majeur jusqu'à la fin. Ainsi chaque partie n'a été revue qu'une seule fois et l'on obtient ainsi une connaissance plus équilibrée du morceau. On commencera donc son entraînement à partir du thème suivant en fa majeur.



Il en sera de même de la fugue BWV 998. Comme le thème fugué est répété à la fin, on commencera l'exercice à partir du premier développement, qui constitue une quasi-improvisation, jusqu'à la fin. Comme le thème fugué est repris intégralement en fin de fugue, chaque partie n'a été exécutée qu'une seule fois favorisant, ainsi que nous le proposons, une connaissance équilibrée du morceau. On commencera donc son étude par le fragment suivant.



Dans certains cas, on peut même se donner comme exercice une autre répartition du fragment. Reprenons à titre d'exemple celui de la fugue BWV 998 proposé au moment de notre onzième règle. On constate qu'il se constitue pour la section commençante de montées et de descentes qui ont l'air de se ressembler mais qui ne se ressemblent pas tout à fait comme c'est très souvent le cas chez Jean-Sébastien Bach.



Or, c'est précisément cette fausse ressemblance qui pose des problèmes de mémorisation. Pour mieux retenir ce type de séquence, on se crée un petit exercice, une sorte de tout petit prélude, qui consiste à concaténer dans un premier temps toutes les descentes qui sont au nombre de cinq puis les quatre montées, on jouera deux fois les descentes et deux fois les montées pour les connaître isolément. Ainsi les notes finales des descentes sont les premières des montées et inversement.

The image shows a musical score for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff contains three measures labeled VII, VI, and IV. The second staff contains three measures labeled III, followed by two measures without labels. The third staff contains three measures without labels. Each measure features a specific chord with a sequence of notes and fingerings indicated by numbers 1-4. The notes are: VII (G4, A4, B4, C5), VI (F#4, G4, A4, B4), IV (D4, E4, F#4, G4), III (E4, F#4, G4, A4), and II (D4, E4, F#4, G4). Fingerings are shown as numbers 1-4 below the notes.

Ce type d'exercice peut paraître étrange, il n'en est pas moins très efficace pour exercer la mémoire et bien retenir ce passage car cette décomposition met en évidence les spécificités du doigté. Après avoir exécuté trois ou quatre fois ce petit exercice avec reprises, jouer la séquence entièrement sans hésitation et sans erreur devient un jeu d'enfant.

Et d'une manière générale, tout exercice, quel qu'il soit, que vous pourriez vous créer vous-même en reprenant dans un ordre quelconque des notes ou doigtés de fragments difficiles ou mettant en scène certaines caractéristiques, est susceptible de présenter un intérêt surtout pour la mémoire. La musique n'en est pas perdue pour autant. Le prélude-exercice que nous venons de proposer à l'instant se constitue encore d'harmonies de Jean-Sébastien Bach, il est tout à fait agréable à jouer et offre même un certain côté pathétique.

Troisièmement : *travailler signifie repérer les difficultés techniques d'une pièce et s'y attarder particulièrement.*

Ce conseil est certes valable pour tous les instruments mais il nous paraît bon de le rappeler spécifiquement pour la guitare classique. Beaucoup de guitaristes peuvent répéter et répéter des heures leurs morceaux, ils réitèrent souvent les mêmes imprécisions aux mêmes endroits, c'est pratiquement l'équivalent de n'avoir pas travaillé. Il est donc important de repérer dans le morceau les mesures susceptibles de poser un problème spécifique ainsi que celles pour lesquelles il y a eu effectivement des imprécisions à l'exécution. Il est même bon de se créer ainsi de petits exercices issus de mesures difficiles. En les concaténant, on obtient une sorte de petit prélude regroupant la totalité des difficultés du morceau. Or, cette petite pièce ainsi conçue peut ne durer que quinze ou vingt secondes, la jouer est plus efficace que de toujours jouer la pièce en entier. Si par exemple ce mini-prélude de répétition dure quinze secondes et la pièce quatre minutes, il y a un rapport de un à seize entre eux puisque si vous jouez la pièce une fois, vous ne répétez les difficultés qu'une seule fois alors que si vous répétez ce petit prélude de manière à le faire durer autant que le morceau en entier soit quatre minutes dans notre exemple, vous avez répété les difficultés seize fois. Le temps d'étude a été en quelque sorte concentré, l'apprentissage de la pièce en est immensément favorisé car la répétition a été focalisée sur les seules difficultés. Nous pourrions transformer ce principe en un petit adage qui se formulerait ainsi : il y a toujours un petit prélude à extraire d'une pièce. Le mot prélude prend d'ailleurs tout son sens puisqu'il signifie littéralement « avant de jouer », du latin *prae*, avant et *ludere*, jouer.

Prenons comme exemple Souvenirs de l'Alhambra de Tarrega. Il est évident que les moments importants sont les ruptures du trémolo concrétisées à chaque occurrence par une appoggiature en triolets de triples croches. Alors que la rémoulade se joue invariablement en séries de type p-a-m-i, l'appoggiature se jouera seulement en p-m-i avec liaison créée par la main gauche. Comme il y a cinq ruptures de ce genre dans le morceau, on crée un petit exercice-prélude qui regroupe ces cas typiques dans leur ordre d'apparition. On transforme, dans le cadre de cette pseudo-composition, l'indication de mesure 3/4 en 4/4 de manière à faire durer la dernière note de chaque occurrence un temps entier simulant un point d'orgue. Le hasard veut que le trémolo se joue à ces moments-là sur corde de si et à la fin sur corde de sol c'est-à-dire jamais sur corde de mi. C'est donc aussi à ce titre un excellent entraînement car bien entendu il ne faut jamais heurter la corde de mi durant l'exercice. Pour cela, il est important de ne pas avoir les ongles de la main droite trop longs, la cause de ces imprécisions est souvent une longueur d'ongles excessive. Notez qu'il est également bon de s'entraîner parfois très lentement en jouant chaque triple croche comme si c'était une croche car on prend ainsi de plus en plus conscience de chaque rupture en p-m-i avec liaison. On répète une dizaine de fois l'exercice voire un peu plus, cela revient à bien répéter le trémolo en insistant particulièrement sur ses particularités tout en jouant pendant une durée à peu près équivalente à celle du morceau lui-même. Mais encore une fois, ce type de répétition est très favorable, y compris à la mémoire, car ce qui était précédemment difficultés devient à force d'étude simplicités, on finit par ne plus savoir qu'il y avait là un problème.

Il est bon aussi de repérer les cadences c'est-à-dire des schémas qui se reproduisent différemment. Ce sera surtout le cas en descente harmonique. Ce sont des passages en général assez difficiles, surtout dans la littérature véritablement classique à cause d'une basse obstinée très présente qui rend le fragment ardu. Notre conseil est de subdiviser le moment en groupes de notes réguliers, de bien repérer le doigté par lequel commence chaque épisode, de se créer un exercice particulier qui prolonge la première note de chaque groupe et la reprend pour l'exécution du groupe suivant. Ce procédé est très efficace pour connaître chaque groupe séparément, ce qui permet à titre d'exercice de les répéter dans un ordre arbitraire, ce qui fortifie toujours la mémorisation.

Prenons comme exemple le Double par lequel se clôture la deuxième suite pour luth BWV 997 de Johann Sebastian Bach. Un des moments difficiles, sans doute le plus virtuose de cette pièce, commence à la mesure 33. Cette séquence reprend le deuxième thème initié à la mesure 17

mais l'enrichit d'une autre thématique accompagnée d'une basse continue assez difficile de prime abord.

The image displays three systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble staff and a bass staff. The first system starts with a treble staff containing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass staff with a sequence of notes (G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3). The second system features a treble staff with a sequence of notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a bass staff with notes (G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3). The third system shows a treble staff with notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a bass staff with notes (G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3). Various fingerings (1-4) and techniques like barre (II, III) and triplets are indicated throughout the score.

Comme le sol# par lequel commence ce fragment, arrive après la séquence do-si-la en aigu sur corde de mi, il est logique de ne pas bouger la main et de jouer cette note sur corde de si (comme le la qui le précède). Compte tenu de la rapidité avec laquelle ce passage doit in fine être joué, nous optons ici pour deux cordes à vide mi et ré, ce qui nous permet de changer de position et donc d'attraper le sol avec le troisième doigt sur corde de mi. La main est alors positionnée correctement pour jouer le début du deuxième schéma avec un la 4^{ème} doigt et un do 2^{ème} doigt en basse. Le la suivant sur corde de sol pourra s'effectuer en faisant un barré partiel du premier doigt pour cette seule note. Ainsi, quand la main avance pour le do# suivant en basse, le sol aigu 1^{er} doigt est déjà prêt. On choisit de nouveau de jouer le mi et le ré à vide, cela nous donne largement le temps de jouer le ré 3^{ème} doigt de fin de séquence sur corde de si, il est alors facile de débiter le schéma suivant avec do# 2^{ème} doigt et mi 1^{er} doigt.

Pour apprivoiser un tel passage, il faut déjà le jouer très lentement au début de votre apprentissage. N'hésitez pas à considérer chaque double croche comme valant une noire lente. Comme nous le disons, il est excellent de procéder séquence par séquence en tenant plus longtemps la note de début de chacune d'elles. Cela nous donne l'exercice suivant.

Durant cet exercice, il sera bon de mémoriser le doigté de chaque début de séquence, ici noté en blanche pointée. Par exemple, on joue du début jusqu'au début du schéma suivant, on se souvient alors des deux premiers débuts. Puis on recommence jusqu'au troisième, mémorisant ainsi un troisième doigté de début de schéma et ainsi de suite. En refaisant plusieurs fois l'exercice, vous devriez être en mesure de jouer ceci par cœur.

Connaissant par cœur le doigté de chaque début de séquence, vous pouvez les rejouer dans un ordre arbitraire incluant bien sûr l'ordre totalement inverse. La mémoire en est fortifiée, la main finit par "comprendre" en quelque sorte le doigté, ce qui paraissait inabordable devient quasiment élémentaire. Bien entendu, à l'occasion de ce type d'exercice où l'on joue très lentement, il faut soigner le son, qu'il soit pincé ou buté. Le proverbe suivant prend alors toute sa vigueur : aimez votre guitare, elle vous le rendra.

Dans certains cas, la séquence est double c'est-à-dire du type A1.B1-A2.B2-A3.B3 etc. Dans ce cas-là, il faudra multiplier les exercices avec un premier essai de type AB1-AB2-AB3 (regroupant chaque fois deux séquences consécutives liées) et un second reprenant individuellement chaque schéma. Ce sera le cas d'un passage de la magnifique Fugue de cette même deuxième suite pour luth BWV 977 de Johann Sebastian Bach.

The image shows three staves of musical notation in 8/8 time. The first staff contains four measures with fingerings: (4, 1, 2, 3), (1, 1, 3, 4), (1, 3, 4, 2), and (4, 1, 1, 1). The second staff contains four measures with fingerings: (1, 2, 3, 2), (1, 1, 4, 3), (4, 0, 4, 3), and (2, 0, 4, 1). The third staff contains two measures with fingerings: (1, 4, 2, 3) and (1, 4, 2, 4). A second ending marked 'II' is indicated above the final measure of the first staff.

Observez que le 1^{er} doigt reste par trois fois assez longtemps en position dans ce passage. Le fa 1^{er} doigt de la première mesure se maintient jusqu'au do 1^{er} doigt de la mesure suivante, au moment d'un petit barré do-fa. Dans l'absolu, on pourrait même faire ce petit barré do-fa sur deux cordes au moment de ce fa 1^{er} doigt de manière à préparer ce do très à l'avance. C'est possible et même très agréable d'arriver à ce type de maîtrise mais il faut bien s'entraîner à ne pas heurter la corde de sol sollicitée deux notes avant le do sinon un son parasite se ferait entendre. Si vous n'êtes pas sûr de vous, contentez-vous du fa seul et faites le petit barré comme indiqué ci-dessus, c'est déjà très bien. De même, le 1^{er} doigt qui joue le do, deuxième note de la troisième mesure, ne quitte sa position qu'au moment du la, avant-dernière note de la mesure, et le 1^{er} doigt qui joue le sol#, troisième note de la quatrième mesure, ne quitte sa place qu'au début de la mesure suivante. Voilà donc un excellent moyen mnémotechnique de mémorisation : le 1^{er} doigt est appelé par trois fois à rester assez longtemps en place à l'occasion du fa, du do et du sol#, première case respectivement des cordes de mi, de si et de sol.

Comme nous le proposons, il serait bon ici de créer un premier exercice regroupant deux séquences consécutives (une mesure complète) se terminant par la première note du temps fort suivant selon un schéma identique à l'exemple 65. On en profite pour mémoriser le doigté de chaque temps fort. La descente harmonique devient on ne peut plus visible.

The image shows a single staff of musical notation in 3/4 time. It consists of six measures. The notes and their fingerings are: (3, 1), (1), (3), (4, 2), (1), and (1, 2). The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3. The descending harmonic line is clearly visible.

Ensuite, comme chaque moment est double, on le divise en deux et l'on obtient l'exercice suivant qui met en évidence les temps forts de chaque séquence dont le caractère double est très net.



Que l'on choisisse de s'entraîner avec des séquences doubles ou simples, on doit finir par connaître par cœur le doigté de chaque début de séquence et savoir la jouer jusqu'au prochain temps fort. On est alors en mesure de les répéter dans un ordre arbitraire. Par ce travail qui peut paraître saugrenu de prime abord, le passage finit par nous devenir très familier et on l'exécute avec aisance.

Quatrièmement : *ne pas chercher à obtenir d'emblée le meilleur doigté durant la phase de mise au point d'un nouveau morceau.*

Il est d'ailleurs quasiment impossible de trouver immédiatement la meilleure solution, laquelle résulte nécessairement de plusieurs tentatives incluant des choix à opérer. Nous conseillons plutôt de jouer déjà le morceau quel que soit le doigté choisi au départ. On pourra se référer au doigté proposé s'il vous convient ou le modifier à votre guise en fonction de votre main mais sans chercher tout de suite le meilleur. D'ailleurs, les améliorations de doigté seront quasi instinctives même durant la phase d'apprentissage. En revanche, une fois la pièce assez bien sue même avec quelques incertitudes ici ou là, on essaiera de repérer les endroits à problèmes et on améliorera le doigté en cherchant une solution plus efficace notamment en s'inspirant des règles précédemment énoncées.

Cinquièmement : *la vitesse est notre première ennemie, jouez lentement durant vos séances de répétition.*

Il est préférable de répéter lentement les morceaux, une meilleure dextérité viendra d'elle-même sans même en avoir conscience. Mais en jouant très lentement, on mémorise mieux les doigtés, on se rend mieux compte des contradictions à lever et ce type de jeu reste très agréable d'autant qu'on peut soigner le son à cette occasion. Il est même bon, plutôt que de faire des gammes stériles et peu artistiques, de se dégourdir les doigts avec des allegros ou des giges de Jean-Sébastien Bach en les jouant très lentement. Nous pourrions conseiller par exemple le presto BWV 1001, la gigue BWV 1004 juste avant la Chaconne ou encore le prélude BWV 1006. Jouées très lentement, ces pièces restent splendides et c'est un excellent exercice d'assouplissement plus agréable que des études techniques rébarbatives. Il est bien clair qu'il faudra en arriver tôt ou tard à un peu plus de dextérité notamment si vous devez présenter ces pièces en récital mais nous le répétons, celle-ci viendra d'elle-même sans que vous ayez à y penser. De plus, il ne faut de toute façon jamais jouer à 100% de ses capacités mais toujours aux alentours de 75% ou 80%. Ce détail est précisément ce qui caractérise les grands maîtres, ils ne sont jamais au maximum de leurs possibilités mais bien en deçà et c'est ce qui explique l'excellence de leur jeu sans fautes et sans incertitudes. Mais il faut une grande maîtrise de soi pour ne pas accélérer inconsciemment le tempo. Une méthode simple consiste bien sûr à utiliser le métronome pour juguler les tentatives d'accélération si ce tic-tac ne vous est pas trop pénible. Sinon, si vous disposez d'un logiciel musical capable de décoder et jouer des fichiers MIDI, il est bon de télécharger les œuvres concernées sous forme de fichier MIDI e.g. sur le site <http://www.classicalguitarmidi.com/francaise.html> qui est une excellente référence en la matière et de régler, grâce à votre logiciel, un tempo assez faible à votre convenance. Ainsi vous faites exécuter la pièce par votre ordinateur et vous la jouez en même temps. Comme le tempo est définitivement réglé à chaque répétition, vous n'êtes pas tenté d'accélérer. Ce principe est très efficace et beaucoup plus agréable qu'un métronome, vous gagnez beaucoup en maîtrise en vous entraînant de la sorte. Et vous pouvez augmenter petit à petit le tempo au fur et à mesure de votre

connaissance du morceau si toutefois il s'agit d'une pièce à haute dextérité. Mais durant un concert ou même une simple représentation privée entre amis, il est préférable de ne jamais se trouver à 100% de sa puissance en matière de dextérité. Le public ne vous reprochera jamais ce qui peut vous paraître des lenteurs car il est accroché à la mélodie et essaie d'en comprendre la signification. Il préférera toujours un tempo légèrement plus lent qui fait entendre toutes les notes car la musique est alors compréhensible, à une démonstration de vitesse où certaines notes seraient escamotées ou inaudibles car alors le message musical est tronqué et l'auditeur cherche comme inconsciemment la ou les notes manquantes, ce qui trouble son écoute. Donc préférez le calme qui joue toutes les notes et ne taquez jamais votre maximum de vélocité, c'est un point assez crucial pour accéder à une meilleure maîtrise.

Sixièmement : *respecter les temps forts surtout si une basse intervient régulièrement ailleurs.*

C'est une évidence mais qui n'est pas toujours respectée par les guitaristes même éminents.

Prenons en exemple ce fragment du prélude BWV 1006 issu de la partition originale pour violon seul.



Tout ce passage se joue sur trois cordes avec des séries i-m-i-p. Comme le pouce joue la dernière note de chaque groupe de quatre doubles croches, il finit par prendre une sorte d'avantage et la basse jouée par lui devient petit à petit le temps fort ou du moins, risque d'être interprétée comme tel par l'auditeur. Le temps fort se décale ainsi de trois doubles croches, ce qui fait que quand un autre thème reprend en début de mesure à la fin de cette série d'arpèges, donc sur un temps fort, l'auditeur croit à une erreur d'exécution à cause de la récupération brutale du décalage. Pour éviter ce défaut assez fréquent, il convient de bien marquer la première note de chaque groupe de quatre doubles croches qui est d'ailleurs une note de thème de manière à ce que l'auditeur comprenne bien qu'il s'agit là du temps fort et ne soit pas dérouter à la fin de ces arpèges au moment où une autre thématique, commençant en début de mesure et donc sur un temps fort, est exposée.

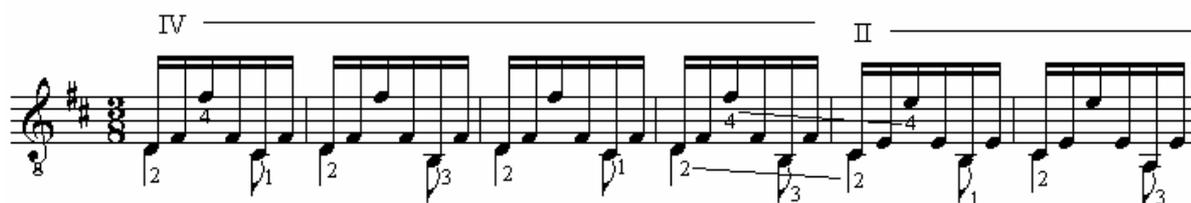
Dans ce passage de Caprice arabe de Tarrega, il est d'usage de s'attarder légèrement sur le quatrième la à l'aigu comme s'il y avait un point d'orgue d'une très brève durée. Pour rattraper en quelque sorte ce léger décalage, on insistera un peu sur les temps forts de la gamme chromatique montante jusqu'à arriver au la sur corde de mi.



On jouera donc un peu plus fort, sans bien entendu que ce soit ostentatoire, les do, mi, sol#, do, mi et la final qui inaugure un nouveau thème en ré majeur. Nous avons lié les mi et fa du quintolet de manière à en faciliter l'exécution. Il faudra bien s'entraîner sur cette gamme chromatique terminée par ce quintolet pour arriver de façon très précise au premier temps de la mesure suivante. Ce sera, pour cette raison, un des passages à inclure dans un petit prélude-exercice créé par vous et regroupant les difficultés et autres curiosités de cette sérénade.

Septièmement : dans les pièces rapides en doubles croches, il faut soigner particulièrement la dernière double croche de chaque mesure qui risque d'être escamotée à l'occasion changement de position.

Cette dernière double croche qui termine la mesure est en général très difficile à jouer, il faut simplement y penser et travailler, lentement au début, les fragments concernés de manière à bien faire entendre cette note juste avant le temps fort suivant, notamment bien sûr en cas de changement de position.



Dans ce passage de la Cathédrale de Barrios, les quatre premières mesures sont sans difficultés, on effectue un barré en position IV qui donnera deux notes, le do# et le fa#. Le ré se joue logiquement 2^{ème} doigt, le 4^{ème} doigt joue la note aiguë de l'arpège. Cette position se termine en fin de quatrième mesure par le fa# créé par le 1^{er} doigt qui fait le barré. Ce fa# est particulièrement difficile car c'est le barré qui le crée, il est impossible de libérer la main avant. Suit un do# 2^{ème} doigt lui-même suivi d'un barré en position II. Il est évident qu'à vitesse rapide — et c'est le cas de cette Cathédrale — ce fa# risque fort d'être très affaibli car les deux doigtés sont incompatibles. Or, on a toute chance d'améliorer son exécution en ayant conscience de ce problème. On joue d'abord très lentement en faisant clairement entendre cette note de fin de mesure et on améliore petit à petit sa dextérité sans perdre de vue cette difficulté particulière.

Dans la suite de cette séquence arpégée, des problèmes récurrents de même nature se présentent à chaque harmonie nouvelle, toutes les quatre mesures, mais il y a en a un qui sera légèrement différent comme le montre l'exemple suivant.

Ici, on barre en position II, laquelle donnera le fa# en basse ainsi que la note aiguë de l'arpège. Le do# s'exécute avec le 3^{ème} doigt. Or, à la fin de la quatrième mesure, le do# doit immédiatement sauter au sol en basse. Il ne serait d'aucune utilité d'essayer de contourner ce problème en jouant le sol 2^{ème} doigt car alors le si devrait se jouer 1^{er} doigt en cessant le barré car le si à vide doit être libre. Le fa# pourrait alors se jouer 2^{ème} doigt en reculant le sol d'une case, le sol pourrait par la suite se jouer 3^{ème} mais il faudrait, à un moment ou à un autre, jouer le si 2^{ème} doigt c'est-à-dire passer du 1^{er} doigt au 2^{ème} pour cette note et ce, parce que le 1^{er} doigt est nécessaire au mi#, avant dernière note de la huitième mesure. On voit donc qu'en croyant simplifier ainsi les problèmes, on les accumule d'autant que ces mouvements de doigts s'accompagnent généralement de bruits parasites sur les basses qu'il est difficile de maîtriser à vitesse soutenue. Le mieux donc consiste à prendre à bras le corps la difficulté : on accepte la contradiction frontale avec le do# 3^{ème} doigt qui saute très rapidement au sol en basse. En échange de cet effort, la main est correctement positionnée pour toute la suite, la difficulté aura été unique. Le si se jouera 2^{ème} doigt, le fa# 1^{er} doigt ainsi que le mi#. Ce mi# avance ensuite d'une case pour accéder au fa#, la main est en position correcte pour la suite avec un do# 3^{ème} doigt et un la# 2^{ème} doigt. Ce changement de position, allant subitement du do# au sol avec le 3^{ème} doigt, est d'ailleurs moins difficile que le brusque saut de l'exemple précédent du fait de la proximité des notes. Dans l'exemple précédent, il fallait aller du fa# sur corde de ré créé par un barré en position IV à un do# 2^{ème} doigt sur corde de la, alors qu'ici, le do# est beaucoup plus proche du sol, ce qui amenuise la difficulté, d'autant que l'arpège subséquent n'est pas un barré, ce qui rend ce changement plus facile, les autres doigts se posent aisément.

À noter que certains guitaristes jouent trois fois la séquence avec sol en basse au lieu de deux, répétant les deux premières mesure de cette séquence. Comme il existe de nombreuses versions différentes de la Cathédrale de Barrios, nous ne saurions dire s'il s'agit d'un caprice d'interprète ou d'une version avérée. Toujours est-il que cet effet est excellent à l'écoute car il retarde agréablement la résolution harmonique des arpèges, la laissant deux mesures de plus en suspens. Nous ne croyons pas que le compositeur aurait à s'offusquer de cet écart minime, d'ailleurs imperceptible à ceux qui ignorent le détail de la partition.

Huitièmement : *les six sonates et partitas pour violon seul de Jean-Sébastien Bach sont jouables quasiment telles quelles en guitare classique ne faisant intervenir que de petits et rares aménagements liés à la nature même de l'instrument.*

Pour la grande majorité des pièces de ce recueil, il n'y a strictement aucune modification à apporter par rapport à la partition originale pour violon seul. Et quand des adaptations s'avèrent

nécessaires, d'une part, elles sont très rares et d'autre part, elles ne touchent qu'à des points de détail quasiment inaudibles même pour les mélomanes avertis ayant une excellente connaissance de ces sonates et partitas. Nous avons déjà donné des fragments de la fugue BWV 1001 en sol mineur et du prélude BWV 1006 en mi majeur.

Bien entendu, cette troisième partita BWV 1006 a été transcrite pour lutherie par Jean-Sébastien Bach lui-même numérotée BWV 1006a. Mais nous répétons que l'original BWV 1006 demeure tout à fait accessible tel quel pour la guitare classique. Il sera simplement joué à l'octave inférieure par rapport au violon. D'ailleurs, l'avantage de jouer la partition originale pour violon tient, dans le cas de ce prélude BWV 1006 précisément, à ce que nous pourrions appeler une certaine géométrie du doigté. En effet, la thématique qui revient sans cesse dans des tonalités différentes peut toujours et sans aucune exception durant tout le prélude, se jouer sur trois cordes consécutives dans une alternance pouce-index. Voici la première apparition du thème récurrent de ce prélude BWV 1006.

Durant tout le morceau, il existe une possibilité de combinaison de doigté se jouant systématiquement de cette manière c'est-à-dire sur trois cordes consécutives en alternance pouce-index. Un tel systématisme est impossible dans la transcription BWV 1006a à cause des basses qui empêchent cette similitude de doigté. Bien entendu, certains guitaristes continueront à préférer la transcription BWV 1006a à cause précisément de ces basses, qui ont été ajoutées, susceptibles de donner au morceau un aspect plus guitaristique mais l'original reste tout à fait abordable tel quel. L'uniformisation du doigté que nous proposons rend l'ensemble de ce prélude très homogène.

Ce recueil de sonates et partitas est une pure merveille et contient des bijoux assez peu connus des guitaristes qui ne jouent généralement que les suites pour luth. Citons entre autres la Sarabande BWV 1004 qui précède la Chaconne, l'Andante en do majeur BWV 1003 et le Presto BWV 1001. Dans certains cas, il est de très heureuses transcriptions pour guitare classique, la Chaconne avec basse en ré en est un excellent exemple. Mais les pièces qui la précèdent dans cette 2^{ème} partita BWV 1004 à savoir successivement Allemande, Courante, Sarabande et Gigue sont réalisables telles quelles en guitare classique sans la moindre modification de la partition pour violon seul, si minime soit-elle.

Notons également que comme le violon ne peut pas jouer un accord de quatre notes simultanément bien que pour des raisons de simplification de notation on persiste à aligner verticalement ces notes dans les partitions, il sera bon d'imiter ce type d'interprétation en ne plaquant pas les accords et même dans certains cas en y trouvant une thématique intérieure. Prenons comme exemple de début de la Sarabande BWV 1004.



L'exemple de gauche représente la présentation de l'original pour violon et celui de droite représente l'interprétation guitaristique au plan de l'écoute. Il ne serait pas très bon de plaquer les accords par lesquels débutent les mesures telles qu'écrites à gauche car le thème qui se fait entendre au violon serait ipso facto supprimé. En fait, le la de l'accord en ré mineur peut être considéré comme une note de thème, le thème sous-jacent est alors la-fa-sib. Puis, dans la 2^{ème} mesure, la réplique sib-mi-la. De plus, il est clair qu'en guitare, il ne sera pas nécessaire d'arrêter le sol pour ne laisser entendre que le sib comme l'indique la partition pour violon car ce type d'effet peu guitaristique n'est d'aucune utilité. On considérera donc les deux notes sol et sib comme simplement des blanches et de même pour le couple sol-la en fin de deuxième mesure.

Dans la suite de cette Sarabande, on trouvera les accords suivants que l'on interprète de la même manière.



À gauche l'intégral pour violon et à droite le rendu guitaristique. Il en sera de même pour nombre de passages de ces six sonates et partitas allant de BWV 1001 à BWV 1006, la guitare essaiera parfois d'imiter le violon en déliant les accords et en faisant ressortir un thème inhérent s'il existe.

Neuvièmement : en cas de trou de mémoire à un moment donné durant une séance de répétition sans partition, essayez de trouver la raison qui vous a fait oublier la suite du doigté à ce moment-là précisément.

L'expérience montre que la plupart du temps, surtout si la pièce n'avait jamais posé de difficulté jusqu'à présent, il y a une particularité dans le doigté que nous n'avons pas spécialement observée auparavant. Or, remarquer les raretés et autres spécificités de doigté favorise très nettement la mémorisation des pièces. Il pourra s'agir d'un écart inhabituel des doigts de la main gauche, un doigt de la main gauche dédié assez longuement à une seule et même corde en glissant dessus en une succession de positions différentes, une suite de positions rares ou autres curiosités. Bref, toute singularité de doigté que vous noterez consciemment à l'exécution aidera de façon certaine la mémoire.

Un autre moyen très efficace pour savoir si une pièce est bien sue est de l'écouter intérieurement en visualisant tout aussi intérieurement l'enchaînement des positions des doigts de la

main gauche. La vision intérieure de la main gauche seule suffit du fait que celle-ci précède nécessairement toujours la main droite d'une fraction de seconde car il faut bien que le bon doigt de la main gauche appuie la bonne corde sur la bonne case avant que la note correspondante ne soit effectivement exécutée par la main droite. Si la succession des positions des doigts de la main gauche est parfaitement sue par cœur sans hésitation, la main droite suivra logiquement et ne se trompera pas car il est beaucoup plus rare, encore que ce soit possible, qu'une défaillance de mémoire provienne d'une série atypique d'attaques de la main droite du fait d'une combinatoire assez limitée. Vous constaterez que les moments les plus enclins à l'oubli d'un détail susceptible de provoquer l'arrêt pur et simple de l'exécution seront ceux qu'intérieurement vous aurez eu du mal à imaginer clairement et distinctement. Cet exercice mental est d'autant plus intéressant qu'il se fait sans guitare et donc n'importe où et à n'importe quel moment, il équivaut pratiquement à la répétition réelle du morceau, il fortifie la mémoire puisque l'ensemble du doigté a malgré tout été revu même s'il n'a pas été exécuté physiquement.

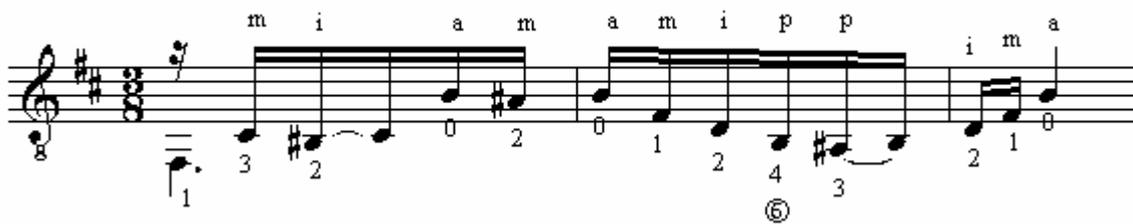
Il faut aussi noter que les pièces non écrites directement pour guitare sont beaucoup plus sujettes aux absences du fait du caractère nécessairement plus inhabituel du doigté. C'est ainsi que la mémorisation de n'importe quelle œuvre de Jean-Sébastien Bach demandera un effort beaucoup plus soutenu qu'une pièce composée par un guitariste du fait qu'il y a ipso facto dans cette hypothèse une sorte de fluidité ou de logique guitaristiques dans la suite des positions et ce, même si l'œuvre présente des accents moins classiques.

Dixièmement : les doigts de la main gauche devraient de préférence appuyer sur les cordes en étant le plus proches possible des frettes sans les toucher.

Si le doigt chevauche la frette, le son risque d'être étouffé et s'il est trop en retrait, la note risque de friser car la corde frôle la frette au lieu d'être appuyée sur elle. L'idéal pour le doigt est donc de trouver le plus proche possible de la frette qui créera la note sans la toucher. En principe, cela ne pose pas de difficultés particulières dans les pièces lentes mais c'est déjà plus difficile dans les pièces rapides. Il y a aussi un cas particulier quand les quatre doigts sont susceptibles d'être posés simultanément sur quatre cases consécutives.



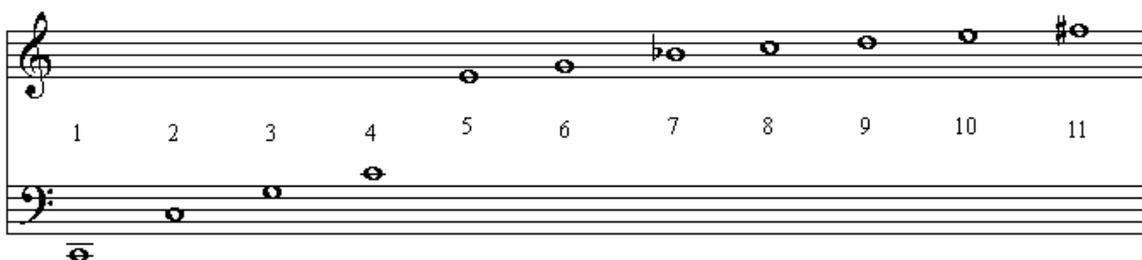
Dans ce passage de la Cathédrale de Barrios, le fa# 1^{er} doigt de la deuxième mesure se joue sur corde de ré en IV^{ème} position. Vient alors le ré 2^{ème} doigt sur corde de la, le si 4^{ème} doigt sur corde de mi, le la# 3^{ème} se lie au si 4^{ème} doigt. Ici, si les doigts sont restés en place, les trois notes suivantes sont prêtes à savoir le ré 2^{ème} doigt, le fa# 1^{er} doigt et le si à vide. On constate que les quatre doigts appuient simultanément : fa# 1^{er} doigt sur corde de ré, ré 2^{ème} sur corde de la, la# 3^{ème} doigt et si 4^{ème} doigt sur corde de mi, ces quatre notes se jouant respectivement sur les 4^{ème}, 5^{ème}, 6^{ème} et 7^{ème} cases. Le si à vide nous laisse de temps de revenir en II^{ème} position par liaison du do# 1^{er} doigt. Comme l'arpège de la quatrième mesure doit commencer idéalement par l'annulaire, on joue le ré, avant dernière note de la troisième mesure avec l'index, le mi à vide avec le majeur, ce qui nous fait arriver au fa# sur corde de mi aigu avec l'annulaire pour un arpège sur quatre cordes. L'important est de remarquer les quatre doigts posés simultanément après le si lié sur corde de mi grave. Ils restent en place jusqu'au si à vide à l'annulaire. On aura donc tout intérêt à se créer un petit exercice jusqu'à ce si à vide.



La première mesure se joue en IIème position, le si à vide en début de deuxième mesure nous donne le temps de passer en IVème position avec un fa# 1^{er} doigt sur corde de ré. C'est précisément ce fa# qu'il faudra soigner en mettant le 1^{er} doigt le plus proche possible de la frette sans la toucher. Car si ce doigt était en léger retrait, les trois autres doigts auraient plus de difficulté à accéder à leur note respective et à se rapprocher eux aussi de leur frette. Quand il en est ainsi, la main a d'ailleurs tendance à se réajuster c'est-à-dire qu'elle avance légèrement pour que le fa# soit plus proche de la frette. Cette avancée de la main gauche crée de façon quasi certaine un bruit parasite sur les cordes graves. Dans cet exercice, qu'on jouera d'abord très lentement, on surveillera particulièrement le fa# 1^{er} doigt. S'il est correctement placé, les autres notes seront plus faciles à jouer, la main stabilisée ne bougera plus et il n'y aura pas de bruit parasite sur les basses. Il est nécessaire de répéter ce genre d'exercice au moins une dizaine de fois à chaque répétition jusqu'à ce que l'arrivée en IVème position nous devienne totalement naturelle avec une excellente position du fa# 1^{er} doigt qui inaugure la difficulté.

Dixièmement : seules les harmoniques multipliant la fréquence d'une note par une puissance de deux sont exactes, les autres ne sont théoriquement qu'approximatives par rapport au tempérament.

Rappelons brièvement qu'on appelle série des harmoniques les sons secondaires dont le nombre de vibrations est double, triple, quadruple, quintuple d'un son fondamental donné. Toute l'harmonie classique est basée sur cette constatation qu'un son principal émet naturellement une série de sons concomitants appelés harmoniques.



Si un do1 est émis, la multiplication par 2 de sa fréquence donnera un do2 à l'octave supérieure, la multiplication par 3 de sa fréquence donnera un sol2, par 4 un do3, par 5 un mi3 et ainsi de suite. On voit que les cinq premières harmoniques donne un accord de quinte soit un accord de trois sons différents, les sept premières harmoniques un accord de septième soit un accord de quatre sons différents, les neuf premières harmoniques un accord de neuvième soit un accord de cinq sons différents, les onze premières harmoniques un accord de onzième soit un accord de six sons différents. En harmonie classique, on considère que seuls ces quatre accords sont naturels, les autres sont déclarés artificiels. Plus on s'éloigne du son fondamental, plus les harmoniques risquent de s'éloigner des notes tempérées usuelles et d'être, par conséquent, de plus en plus fausses, à

l'exception de celles qui sont dans un rapport mathématique exact avec une précédente considérée comme acceptable. Par exemple, la 12^{ème} harmonique sera un sol⁴, elle est dans un rapport exact avec la troisième harmonique puisqu'elle est quatre fois sa fréquence. Mais la 13^{ème} sera assez fautive car elle se situe entre la⁴ bémol et la⁴ bécarré. La 14^{ème} harmonique est assez juste en tant qu'octave de la 7^{ème}.

En théorie musicale, on considère qu'un ton se divise en neuf commas. Le comma est donc la neuvième partie du ton. On a estimé que cette subdivision était la plus petite différence perceptible par l'oreille humaine. On distingue le demi-ton diatonique, qui fait intervenir deux noms de notes différentes comme do-réb, du demi-ton chromatique qui fait intervenir deux noms de notes identiques, comme do-do#. Le demi-ton diatonique est de quatre commas, le demi-ton chromatique de cinq commas. Il résulte de cette théorie qu'un do# diffère d'un comma de son enharmonie réb. On a résolu cette différence en créant le tempérament qui consiste à diviser l'octave en 12 parties. On ne distingue alors plus le do# du réb. Le demi-ton diatonique devient l'égal du demi-ton chromatique avec quatre commas et demi. Comme l'erreur est d'un demi-comma en plus ou en moins, elle est considérée comme imperceptible à l'oreille humaine puisque inférieure à un comma. Dans le tempérament donc, toutes les notes sont fautes à l'exception du la 440 et de ses multiples en puissance de deux. Le la 440 correspond au la³ à savoir celui qui se situe au milieu de la clé de sol, 440 signifiant 440Hz (Hertz) soit 440 vibrations à la seconde. Comme en guitare, notre clé de sol est à l'octave inférieure, le la 440 se trouve sur la 5^{ème} case de la corde de mi aigu. En divisant 440 par deux, on obtient la² 220, en redivisant par deux, on obtient la¹ 110 qui est la corde de la à vide, en redivisant par deux, on obtient la⁰ 55. En multipliant 440 par deux, on obtient la⁴ 880. Seules ces la sont parfaitement exacts car dans un rapport de division ou de multiplication par une puissance de deux. En multipliant par deux une fréquence f, on obtient la fréquence de la note à l'octave supérieure soit 2f, en divisant par deux une fréquence f, on obtient la fréquence de la note à l'octave inférieure soit f/2. Comme dans le tempérament, on subdivise l'octave en douze parties, il faut multiplier une fréquence f par "racine douzième de 2" pour obtenir la fréquence du demi-ton suivant, chromatique ou diatonique, puisque les notes tempérées n'ont plus cette distinction, et diviser cette même fréquence f par "racine douzième de 2" pour obtenir la fréquence du demi-ton précédent. On voit donc que la musique classique se base sur deux nombres : deux pour l'octave et 12 puisqu'on divise l'octave en douze fréquences. Ces deux nombres se retrouvent dans l'expression "racine douzième de 2", ce nombre est égal à 1,059 et résume à lui seul toute notre conception de la musique classique. En multipliant une fréquence par 1,059, on obtient la fréquence du demi-ton suivant, en la divisant par 1,059, on obtient la fréquence du demi-ton précédent.

On comprend dès lors le titre de l'œuvre magistrale de Johann Sebastian Bach "Le clavier bien tempéré". Il voulait exprimer par là la validité du tempérament avec une suite de préludes et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs de la gamme : prélude et fugue en do majeur, prélude et fugue en do mineur, prélude et fugue en do# majeur, prélude et fugue en do# mineur, prélude et fugue en ré majeur, prélude et fugue en ré mineur et ainsi de suite. Et non content d'un premier cahier de 48 pièces, 24 préludes et 24 fugues, son génie prouve une deuxième fois le bien-fondé du tempérament en composant un deuxième.

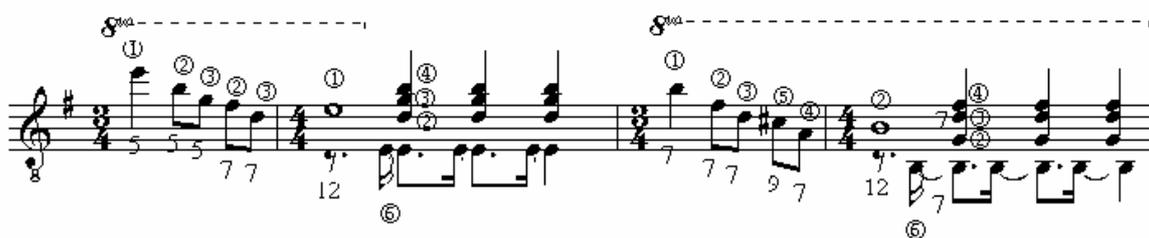
La guitare est donc un instrument tempéré car les enharmonies ne sont pas distinguées, un do# correspond à un réb. Mais ce qui précède explique pourquoi seules les harmoniques multipliant une fréquence par une puissance de deux donneront une note juste par rapport au tempérament. Car seuls ces multiples sont tout à fait exacts. Les autres notes n'ont mathématiquement aucune raison d'être parfaitement justes, il n'y a aucune raison pour qu'en partant d'une fréquence f, des multiplications ou divisions successives par 1,059, qui donnent la fréquence tempérée, tombent exactement sur une multiplication de f par un nombre entier.

Par exemple, effleurons la corde de sol au niveau de la septième frette. On obtient un ré4 en harmonique, soit le ré qui se trouve sur la 10ème case de la corde de mi aigu. Sa fréquence tempérée est égale au la 440 situé sur la cinquième case de la corde de mi aigu multiplié cinq fois par 1,059 puisqu'en avançant de cinq cases à partir de ce la 440, on obtient ce ré4. Ce ré4 a pour fréquence tempérée $440 \times 1,059 \times 1,059 \times 1,059 \times 1,059 = 586,04 = 586$. Maintenant, la corde de sol sur laquelle on joue cette harmonique est à deux demi-tons en dessous du la3 220. Sa fréquence tempérée s'obtient donc en divisant 220 deux fois par 1,059 pour descendre ce la 220 de deux demi-tons. En multipliant ensuite ce résultat par trois, on obtient bien la fréquence de l'harmonique puisque au niveau de la septième frette, le doigt effleure la corde en son tiers. Donc la fréquence de l'harmonique est de $220 / 1,059 / 1,059 \times 3 = 588,50 = 588$. Le fréquence tempérée est, en arrondissant au l'entier correspondant, de 586 alors que l'harmonique est de 588. La différence est minime mais elle existe.

À basse fréquence, le hasard veut que ce soit juste mais cela reste un hasard. Par exemple, le mi4 c'est-à-dire le mi aigu à vide obtenu en harmonique en effleurant au niveau de la septième frette la corde de la, correspond à sa fréquence tempérée. En effet, ce la2 est un la 110. Puisque le doigt effleure la corde au tiers, on obtient un mi harmonique $110 \times 3 = 330$. Ce mi équivaut au la 440 abaissé de cinq demi-tons. En divisant 440 cinq fois par 1,059, on obtient $440 / 1,059 / 1,059 / 1,059 / 1,059 = 330,34 = 330$. La fréquence harmonique correspond à la fréquence tempérée.

Cela dit, nous déconseillons d'accorder la guitare en utilisant des harmoniques autres que celles obtenues au niveau de la douzième frette, qui donne l'octave de la corde à vide, et celles obtenues en effleurant la corde au niveau de la cinquième frette qui donne l'octave encore supérieure par multiplication par quatre de la fréquence de la corde à vide. S'il est vrai que l'harmonique au niveau de la cinquième frette de la corde de mi grave coïncide avec l'harmonique au niveau de la septième frette de la corde de la et donne le mi aigu à vide à 330 Hz ainsi que le montre le calcul précédent, cette logique est de moins en moins vraie au fur et à mesure qu'on va vers les aigus.

Si nous déconseillons d'utiliser les harmoniques au niveau de la septième frette pour accorder la guitare par comparaison avec des notes tempérées, nous ne saurions vous détourner du magnifique 4^{ème} prélude de Villa-Lobos.



Ce passage du 4^{ème} prélude de Villa-Lobos se joue exclusivement en harmoniques. Nous le présentons ici en notes réelles. Les numéros sont ceux des frettes au niveau desquelles le doigt, de préférence l'auriculaire, effleure la corde dont le numéro est entouré. La première harmonique est un mi5 en son réel. On effleure la corde de mi aigu au niveau de sa 5^{ème} frette. Toute la seconde mesure se joue en effleurant les cordes au niveau de la douzième frette. L'harmonique la plus difficile à jouer est le do# de la troisième mesure, il se situe un tout petit peu avant la neuvième frette sur corde de la. Le si en début de quatrième mesure se joue au niveau de la douzième frette de la corde de si, tout le reste de la mesure se joue au niveau de la septième frette. Il est possible de

n'utiliser que l'auriculaire de la main gauche qui, au moment des accords, effleure plusieurs cordes simultanément.

À la fin du Prélude de la Cathédrale de Barrios, on trouve aussi de belles harmoniques à la faveur desquelles nous nous proposons de commenter quelques particularités de doigté situées quelques mesures avant la fin proprement dite.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff starts at measure 4 and ends at measure 6. The second staff starts at measure 6 and ends at measure 10. The third staff starts at measure 10 and ends at measure 12. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Harmonic markings 'IV', 'VII', 'IX', and 'harm' are placed above the staves. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Dans la première mesure, les doigts sont très écartés avec un fa# 1^{er} doigt, un si 4^{ème} doigt et un ré 3^{ème} doigt sur corde de sol qu'il faut d'ailleurs bien arrondir pour ne pas frôler le si à vide qui doit sonner parfaitement. Dans la deuxième mesure, la main est soulagée car le 4^{ème} doigt quitte le si, le 1^{er} doigt avance d'une case et le 3^{ème} recule d'une case. Si le 3^{ème} doigt peut glisser sur la corde de sol, ce ne sera pas forcément le cas du 1^{er} à cause du bruit parasite sur la basse en ré. Il n'est pas du tout gênant de lever légèrement le doigt et de le faire avancer d'une case pour éviter ce bruit, d'autant que le mouvement est assez lent. Toujours est-il que ce doigté faisant avancer le 1^{er} doigt et reculer le 3^{ème} permet de jouer le deuxième mi avec le 2^{ème} doigt sur corde de si. Le premier mi se joue à vide, le deuxième se joue 2^{ème} doigt, le chant passe sur corde de si pour les quatre notes suivantes qui sont des fa# 4^{ème} doigt. La troisième mesure nous fait barrer en IV^{ème} position. L'idéal serait de barrer cinq cordes de manière à préparer le do# en basse. Dans ces conditions, le ré quitte sa position pour jouer le sol, c'est le seul mouvement de doigt des troisième et quatrième mesures. Par ce changement, le ré devient do# et le fa# devient sol. Arrivé en cinquième mesure, l'astuce consiste à garder ce sol 2^{ème} doigt sur corde de ré. Le mi à vide suivant nous laisse largement le temps de poser le do# 4^{ème} doigt sur corde de sol. Ce do# 4^{ème} doigt va rester en place jusqu'au si en début de septième mesure, il recule de deux cases pour précisément créer ce si. En cinquième mesure, le 2^{ème} doigt qui joue le sol est appelé à reculer d'une case pour exécuter le fa#. De la même façon, pour éviter un bruit parasite sur cette basse, nous conseillons de lever légèrement ce doigt au moment de ce recul. Comme la main doit s'écarter énormément pour accéder au fa# 1^{er} doigt sur corde de mi aigu, on lève le 2^{ème} doigt à cette occasion, le do# restant en place. Dans ces conditions, la main ayant pris une nouvelle position, il est devenu aisé de jouer le fa# 2^{ème} doigt, lequel devrait quitter discrètement sa place, sans bruit parasite, au moment où le 1^{er} doigt avance d'une case pour jouer le sol sur corde de mi aigu. Ce 1^{er} doigt quitte le sol sur mi aigu pour jouer le sol sur basse en mi, le do# étant toujours tenu. Nous proposons un si à vide, dernière note de la sixième mesure, puis un si 4^{ème} doigt, première note de la septième mesure, qui n'est autre que le do# 4^{ème} doigt qui recule de deux cases. On obtient ainsi un très joli effet guitaristique, un point

d'orgue discret sur ce si nous paraît musicalement intéressant, laissant sonner ces deux si de même hauteur. Ce doigté n'est certes aucunement obligatoire, il est seulement possible, nous avons tendance à le préférer à deux si qui se joueraient sur la même corde, soit si à vide, soit si sur corde de sol. Le sol en basse 1^{er} doigt recule d'une case, accédant au fa#. Remarquez bien ces basses qui ne tombent pas sur le temps fort. Il serait indiqué de marquer légèrement le chant à l'aigu sur temps fort et de jouer discrètement les basses. Nous proposons un la# 2^{ème} doigt bien que le 3^{ème} doigt resté libre serait possible. La raison en est que nous préparons le si 1^{er} doigt en basse de la mesure suivante, un léger point d'orgue sur ce la# est mélodiquement possible. Nous proposons en début de huitième mesure un si 4^{ème} doigt, plus chantant qu'un si à vide. Pour les plus audacieux, on peut même proposer de jouer ici simultanément les deux si à condition que cet effet surajouté à la partition soit très discret, la note a alors une sonorité originale légèrement autre. Bien entendu, tous les guitaristes n'opteraient pas pour une interprétation de ce genre. Ce si 1^{er} doigt en basse avance de deux cases pour jouer le do#, les trois notes suivantes étant disponibles à vide. Le ré en début de neuvième mesure se joue 4^{ème} doigt sur corde de sol. Si vous avez opté pour des points d'orgue, il serait bon de continuer ici avec un ré un peu plus long. Le si en basse se joue 3^{ème} doigt sur corde de mi, le sol 1^{er} doigt sur corde de ré, le si à vide et le do# 2^{ème} doigt sur corde de sol. Ici, nous proposons de glisser ce do# 2^{ème} doigt pour accéder au mi, les trois notes sol-si-la# sont alors accessibles sur corde de si, respectivement 1^{er} doigt, 4^{ème} doigt et 3^{ème} doigt avec un léger arrêt sur ce la#. Ici, nous changeons de position avec un fa# 2^{ème} doigt. Il ne serait pas très bon de glisser ce la# 3^{ème} doigt en descendant vers le fa#, la main est mieux positionnée avec un fa# 2^{ème} doigt car alors les notes d'arpège se jouent sur cinq cordes différentes avec un mi à vide, un do# 1^{er} doigt sur corde de sol, un la# 3^{ème} doigt sur corde de ré et un fa# 4^{ème} doigt sur corde de la. On joue ensuite le mi 1^{er} doigt, il est ainsi sur la bonne case juste avant le barré en VIIème position. Nous proposons un do# 4^{ème} doigt pour ne pas modifier la forme de la main puisque ce 4^{ème} doigt venait de jouer un fa# sur la neuvième case. On barre ensuite en VIIème position, on joue le fa# 2^{ème} doigt et le si 3^{ème} doigt car le 4^{ème} doigt est réservé au ré aigu. On lie ce ré avec le si créé par le barré.

C'est ici qu'interviennent les harmoniques en douzième mesure. Dans l'absolu, il y a deux façons de les jouer. Soit vous quittez le barré et vous frôlez les cordes aiguës avec l'auriculaire de la main gauche — libérée dans cette hypothèse du barré en VIIème position — au niveau de la 19^{ème} frette c'est-à-dire la toute dernière à l'extrême aigu. Soit vous conservez tel quel ce barré en VIIème position et vous frôlez avec l'index de la main droite la corde au niveau de la 19ème frette et vous créez l'harmonique avec l'annulaire de la main droite. Par un hasard extraordinaire, les notes sont les mêmes dans les deux cas et vous obtiendrez un si4 sur corde de mi, un fa#4 sur corde de si, un ré4 sur corde de sol. Dans le premier cas, il s'agit d'harmoniques naturelles, lesquelles, étant donné la symétrie des harmoniques par rapport au milieu de la corde, sont exactement les mêmes que celles obtenues au niveau de la 7^{ème} frette. Or, comme nous l'avons vu, ces harmoniques ne sont pas tout à fait exactes parce que elles ne résultent par d'une multiplication d'une fréquence tempérée par une puissance de deux. Dans le deuxième cas, en conservant le barré en VIIème position, il s'agira d'harmoniques octavées. En effet, puisque l'index barre les cordes aiguës en VIIème position, la 19^{ème} frette correspond au milieu de la longueur réelle de la corde raccourcie par ce barré. Il est donc logique qu'on obtienne l'harmonique à l'octave supérieure. Puisque le 1^{er} doigt joue un si3 sur corde de mi, il est logique que l'harmonique soit un si4 à l'octave supérieure. Mais comme il s'agit d'harmoniques octavées, celles-ci seront exactes car le si tempéré de la septième case sur corde de mi est supposé juste, l'harmonique doublant sa fréquence sera juste aussi car on multiplie bien une fréquence tempérée par une puissance de deux. D'une manière générale, les harmoniques octavées sont toujours exactes pour cette raison-là. Si vous posez le 1^{er} doigt sur la première case du mi aigu et si vous frôlez la corde avec l'index de la main droite au niveau de la 13^{ème} frette en jouant l'harmonique avec l'annulaire de la main droite, selon une technique identique à celle qui vient d'être présentée, vous obtiendrez un fa harmonique à l'octave supérieure soit un fa4. Si les deux mains avancent simultanément d'une frette, vous obtenez un fa# harmonique et vous pouvez ainsi créer facilement les harmoniques chromatiques, il suffit pour cela que le doigt de la main gauche et

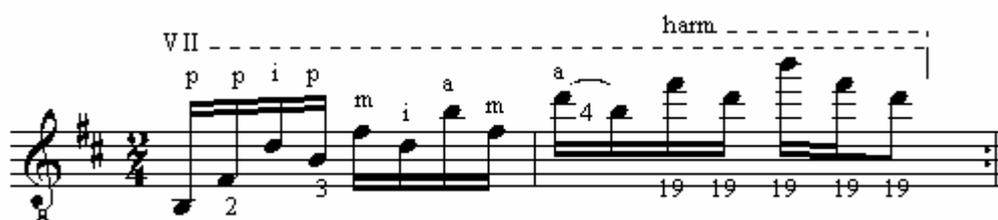
l'index de la main droite frôlant la corde soient toujours distants d'une octave, l'index de la main droite se situe alors toujours au milieu de la corde, multipliant ainsi la fréquence par deux. Comme la note tempérée est supposée juste, l'harmonique le sera également.

Une autre raison qui fait que nous préférons maintenir le barré est que l'arpège, qui vient d'être joué, sonne encore quand arrivent les harmoniques, l'effet guitaristique est excellent. Après avoir lié le ré au si en début de douzième mesure, on maintient le barré, l'index de la main droite vient alors frôler la corde de si au niveau de la 19^{ème} frette et exécute l'harmonique avec l'annulaire de la main droite. Puis on joue les harmoniques de la même façon, successivement sur corde de sol, de mi, de si, de sol, créant ainsi cinq notes harmoniques au niveau de la 19^{ème} frette. Le barré cesse ici, au moment du si harmonique au niveau de la 12^{ème} frette, dernière note de la douzième mesure, le si est alors à vide, on obtient un si3.

Le premier accord la treizième mesure se joue aussi en harmoniques naturelles c'est-à-dire sur la base de cordes à vide. Le 4^{ème} doigt frôle les cordes de si et sol au niveau de la 12^{ème} frette et le 1^{er} doigt frôle les basses de mi et la au niveau de la 7^{ème} frette, ces quatre harmoniques se jouent logiquement avec pouce, index, majeur et annulaire. Ici, puisqu'on utilise des harmoniques au niveau de la 7^{ème} frette, l'accord n'est pas mathématiquement exact mais il n'existe bien entendu aucune autre possibilité. Comme les quatre cordes en jeu à savoir mi-la-sol-si ne sont pas adjacentes, il faut bien s'entraîner à l'exécuter car il y a une corde d'écart entre l'index et le majeur. Dès que les quatre harmoniques ont été émises, on enlève rapidement la main pour les laisser sonner. Il est important de vérifier, durant ses séances de répétition, que les quatre sons sont clairement entendus simultanément.

Nous proposons de jouer l'accord suivant en IX^{ème} position. Juste après l'accord en harmoniques, on pose d'abord le la# 4^{ème} doigt sur corde de si et le do# 3^{ème} doigt sur corde de ré avant de barrer avec le 1^{er} doigt en IX^{ème} position, cet ordre est tout à fait possible, les 3^{ème} et 4^{ème} doigts ainsi posés servent de point d'appui à la création du barré. Comme les quatre cordes sont consécutives, il est possible de n'exécuter l'accord qu'avec le pouce de la main droite, donc légèrement arpégé. Un vibrato faisant intervenir toute la main gauche est également possible ici. Le dernier accord se joue en VII^{ème} position avec un si 3^{ème} doigt sur corde de ré. Bien que ce 3^{ème} doigt puisse glisser du do# au si sur corde de ré, il semble que le mieux soit de le lever légèrement pour éviter un bruit parasite sur cette basse.

Le moment critique de cette fin de Prélude étant les cinq harmoniques octavées au niveau de la 19^{ème} frette, il sera bon de se créer un petit exercice qui débutera par l'arpège précédent.



Nous proposons de jouer les deux premières basses de l'arpège avec le pouce ainsi que la quatrième note de l'exemple. Comme le pouce exécute à cette occasion le si sur la basse en ré, la main droite est en position idéale et les trois autres doigts sont logiquement dédiés aux trois cordes aiguës. La liaison du ré au si libère la main droite. Ce laps de temps doit être suffisant pour jouer la première harmonique avec l'index frôlant la corde de si au niveau de la 19^{ème} frette. Si cette première harmonique est réussie, les autres ne doivent pas poser de difficultés. C'est donc ce

mouvement de la main droite vers la 19^{ème} frette qui est important, lequel peut être discrètement amorcé pendant les notes d'arpège, ainsi que le positionnement de l'index de la main droite sur la corde de si. Il faudra aussi veillez à ce que cet index ne frôle qu'une seule corde à chaque fois de manière à bien laisser sonner les harmoniques précédentes. Ce n'est pas forcément facile au début mais avec un bon mouvement de la main droite et une bonne inclinaison de l'index qui frôle la corde, c'est tout à fait possible.

4) Conclusion

Ce qui caractérise la guitare classique, c'est d'être contrapuntique. La guitare harmonique joue une série d'accords, la guitare mélodique exécute un thème sur une seule note mais la guitare classique est essentiellement contrapuntique : elle accède notamment à la fugue, elle est la seule à y accéder. Cela vient du fait que les quatre doigts de la main droite — pouce, index, majeur et annulaire — jouent ensemble, toutes les combinaisons de cordes simultanées sont possibles, le pouce qui joue les basses peut se comparer à la main gauche des pianistes.

La guitare acoustique est certes un instrument archaïque. Elle a notamment deux grands défauts : d'une part, un bruit parasite s'entend quand les doigts glissent sur les basses, inconvenient qu'on peut certes minimiser mais jamais complètement supprimer, et d'autre part, son volume sonore est faible, elle convient assez peu aux grandes salles de concert. Mais elle reste un instrument très affectif du fait que les doigts touchent les cordes et peuvent, à ce titre, influencer sur le son, par exemple à l'occasion d'un vibrato. C'est un instrument plutôt intime et romantique, elle est à elle seule un petit orchestre. La guitare classique est également le seul instrument à avoir un trémolo accompagné. Au piano, le trémolo se fait par des notes octavées, à la mandoline et aux instruments à archet, il n'y a pas d'accompagnement simultané. Le trémolo guitaristique est donc unique en son genre.

Le doigté en guitare classique peut s'avérer complexe du fait que les mains droite et gauche n'ont pas du tout la même signification et que les combinaisons sont souvent multiples et contradictoires. Il faut donc opérer des choix, améliorant ceci mais détériorant cela, on n'est rarement gagnant à 100%, tout dépend du contexte et des effets recherchés. Notre but n'a jamais été d'imposer un point de vue mais plutôt de donner à réfléchir sur la question.

Nous nous sommes attardé aussi bien sur des œuvres directement composées pour guitare que sur des transcriptions. Quoi qu'il en soit, le guitariste aura intérêt à se poser les bonnes questions aux moments importants, et même si un doigté est suggéré dans une partition, à s'en libérer, le cas échéant, s'il estime avoir trouvé une voie meilleure. Les doigtés ne sont en général donnés qu'à titre indicatif. Même s'ils émanent du compositeur lui-même, rien ne vous empêche de les envisager autrement, que vous jouiez pour vous-même ou que vous prépariez un récital.

Le leitmotiv de cet essai est qu'il est toujours bon d'avoir conscience des difficultés dans les instants cruciaux. Le fait qu'une gêne soit devenue consciente permettra de mettre le problème à plat dans une séance de répétition et de le résoudre. De plus, cette conscience fortifie la mémoire, aidée par ces petits exercices personnels et répétitifs que l'on se donne à soi-même, et où l'obstacle est clairement ciblé. La concaténation des difficultés d'une pièce est susceptible de donner lieu à une sorte d'exercice-prélude dont la répétition, aussi longtemps que notre maîtrise est insuffisante, est plus bénéfique que celle du morceau lui-même. Travailler ne signifie pas jouer mais repérer les embarras et s'y attarder particulièrement. Il est également bon de diviser une œuvre en sous-parties et de savoir les jouer séparément à la manière d'un programme informatique qui se subdivise, de façon cartésienne, en plusieurs sous-problèmes plus simples. L'œuvre n'en est que mieux comprise car sa structure apparaît clairement à cette occasion.

Nous ne prétendons pas avoir été exhaustif, bien d'autres points techniques eussent pu être évoqués au fil de cette étude. Nous voulions simplement donner à penser, donner courage aussi et instiller au guitariste la liberté d'élaborer ses propres solutions.

Paris, novembre 2005
Gilles Louïse