

# **Réflexions sur l'enseignement de la Guitare,**

Face au problème de la diversité des esthétiques musicales  
existantes

Vincent Desmazières  
Cefedem Rhône-Alpes  
Promotion 2005-2007

# Sommaire

Introduction .....	3
<b>I. La guitare à travers la méthode de E. Pujol .....</b>	<b>3</b>
1. <i>La guitare entre pratique populaire et musique savante</i> .....	4
La guitare détachée de son origine populaire .....	4
La perfection comme nécessité primordiale .....	5
2. <i>La guitare, une discipline</i> .....	5
Le contrôle de l'activité .....	6
L'organisation des genèses .....	8
3. <i>Le rapport de l'élève au Maître</i> .....	11
<b>II. La guitare baroque espagnole à travers le traité de Gaspar Sanz .....</b>	<b>14</b>
1. <i>La guitare entre le jeu rasgado et le jeu punteado</i> .....	14
Deux jeux de caractère et d'origine différente.....	14
Deux notations différentes qui se complètent.....	15
2. <i>La guitare, un instrument parfait ?</i> .....	16
3. <i>Un apprentissage global</i> .....	17
Des compétences globales .....	17
Les moyens utilisés.....	19
Le maître et l'apprenti .....	20
<b>III. Les conséquences des choix effectués par l'histoire .....</b>	<b>20</b>
1. <i>De l'isolement des classes de guitare</i> .....	20
La guitare classique isolée des autres esthétiques .....	20
La guitare isolée des autres instruments .....	22
2. <i>Que faire aujourd'hui ?</i> .....	24
transversalité .....	24
globalité .....	24
Conclusion.....	25

## Introduction

Dans l'enseignement de la guitare, plusieurs questions se posent aujourd'hui :

Comment gérer la grande diversité des musiques qui existent sur cet instrument, lesquelles choisir et en fonction de quels critères ?

Quels moyens met-on en oeuvre pour les enseigner et quels types de musiciens ces moyens ont-ils pour conséquence de former ?

Nous tacherons de développer ces deux interrogations à travers l'étude de deux cadres différents, une méthode qui participa à la création de la discipline de la guitare classique et un traité de guitare baroque espagnole du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Cette étude nous permettra de discerner comment la discipline de la guitare classique s'est formée et d'en expliquer ainsi certaines caractéristiques afin de pouvoir nous positionner par rapport à elle.

### I. La guitare à travers la méthode de E. Pujol

L'institutionnalisation de la pratique de la guitare à travers les écoles de musique favorise le développement d'un certain type de musicien dont nous voudrions ici mettre à jour certaines caractéristiques. Pour cela, nous allons nous servir d'une méthode de guitare beaucoup utilisée par les professeurs de guitares et ce depuis les années 1940 : *La Escuela Razonada de la Guitarra (basada en los principios de la técnica de TARREGA)*<sup>1</sup> de Emilio Pujol. Cette méthode composée de 4 volumes est la première de son genre à avoir proposé pour l'étude de la guitare un corpus aussi vaste de règles d'exercices et d'études destinée à la fois aux futurs professionnels et aux amateurs. Le fait qu'un magasin comme Bellecour Musique<sup>2</sup> dispose continuellement dans ses rayons de 4 exemplaires de chaque volume de cette méthode (excepté le premier), suffit à prouver l'influence qu'elle continue d'exercer de nos jours. Son auteur, Emilio Pujol (1886-1980) était un guitariste espagnol, élève de Francisco Tarrega (1854-1909) la figure la plus importante de la guitare classique de son époque. Il exerça une grande activité en tant que musicologue et enseignant, et fut professeur au Conservatoire National de Lisbonne de 1946 à 1969 (date de la création de la classe de guitare au CNSM de Paris), ainsi que professeur de vihuela<sup>3</sup> au Conservatoire Supérieur Municipal de Madrid.

---

<sup>1</sup> L'école raisonnée de la guitare (basée sur les principes de la technique de TARREGA)

<sup>2</sup> Magasin de musique lyonnais

<sup>3</sup> Instrument espagnol de la période baroque, dont la facture est à mi-chemin entre celle du luth et celle de la guitare baroque.

## **1. La guitare entre pratique populaire et musique savante**

### **La guitare détachée de son origine populaire**

E. Pujol semble tout d'abord opposer la musique populaire et l'art puisqu'il nous dit : «*La guitare[...] , par son double aspect populaire et artistique [...] mérite autant d'être honoré que les instruments de la plus haute hiérarchie.* » (I p.11)<sup>4</sup>. Et Pujol porte un jugement très sévère sur certaines de ces pratiques populaires de la guitare :

*Cet instrument d'un prix modique, d'un maniement facile, se prêtant généreusement à l'accompagnement du chant et d'autres instruments, se trouve la plupart du temps entre les mains de gens incapables de l'apprécier à sa juste valeur, raison pour laquelle la guitare est, pour son bien, tombée dans les mains du peuple, mais hélas ! elle est aussi tombée dans les mains d'un certain bas peuple mais pas pour son bien.*

*De là sa déchéance ; on oublia ses aptitudes ; sa technique moisit dans la routine et le discrédit. L'on ne tint plus compte de ses possibilités : le musicien la mit au rancart et seul en firent usage ceux qui la considérèrent comme un passe-temps la condamnant ainsi à une ineptie méprisable.*

*Voilà donc la guitare éloignée du domaine musical et artistique, animatrice sensuelle de bals orgiaques, retour de noces et franchises lippées, s'en allant misérable jusqu'aux extrêmes bas-fonds de la musique. A peine trouva-t-elle comme compagnon de fredaines le violon nasillard des cours et des ruelles, la bandurria, l'accordéon et la voix de rogomme de quelques noctambules en veine d'inspiration dionysiaque.*

*Les guitaristes, qui ont consacré tout l'amour d'une vie au culte de cet instrument, durent lutter vigoureusement pour relever l'enfant prodigue d'un tel discrédit.* (I p.15)

La musique qu'il nous donne à étudier est essentiellement de la musique savante, on peut donc déceler chez lui une volonté d'anoblir la guitare, de la placer aux côtés de ces « *instruments de la plus haute hiérarchie.* » (I p.11). Et c'est d'ailleurs à un compositeur de renom, Manuel de Falla que Pujol a demandé d'écrire le prologue de sa méthode. Ce dernier étant réputé pour avoir intégré à sa musique savante le langage de la musique populaire andalouse.

On doit mettre en parallèle cette volonté d'anoblissement avec la création des classes de guitare dans les conservatoires, l'instrument devant avoir une valeur similaire aux autres déjà reconnus et enseignés en ces lieux. Pour cela, l'héritage populaire de la guitare est une richesse certes, mais désormais, sa pratique éclairée doit être celle de la musique savante ; ça ne semble d'ailleurs pas être à la portée de tout le monde... :

---

<sup>4</sup> Dans les références des citations de la méthode de Pujol, le chiffre romain renvoie au volume.

*L'orgue, le piano, le violon et bien d'autres instruments possèdent des qualités qui non seulement font affluer notre sens artistique vers un concept large de la musique mais projettent aussi sur l'horizon de notre avenir la promesse d'une juste récompense[...]*

*La guitare par contre, pouvant résumer la synthèse d'une polyphonie orchestrale et en s'adaptant mieux que tout autre à des genres divers et à la spiritualité de chaque artiste, offre la même récompense seulement à celui qui réussit à se distinguer par des mérites extraordinaires. (II p.10)*

Ainsi, pour Pujol la guitare est un instrument qui a la même valeur que les autres de la « haute hiérarchie » et peut-être même plus, elle mérite beaucoup mieux que ce qu'en a fait le « bas peuple » mais sa pratique noble est très difficile.

## **La perfection comme nécessité primordiale**

Pour Pujol, la guitare doit tendre vers la perfection. En effet, il nous dit,

*Il existe deux genres de techniques, l'une habile et apparente qui donne l'impression de réaliser, et l'autre vraie et solide qui réalise positivement. (I p.14)*

Ainsi, jouer de manière approximative ou jouer de manière parfaite, ce n'est pas la même chose, pas le même genre de technique.

De même pour lui, mieux vaut jouer une musique simple parfaitement, qu'une musique compliquée de manière imparfaite.

*[...] plus s'affermir et s'épure la spiritualité de l'artiste, plus les difficultés augmentent. Si notre sensibilité auditive n'a pas à se voir froissée outre mesure d'exécutions trop simples et imparfaites, par contre, la moindre imperfection dans une œuvre d'envergure suffit à en chasser tout le charme. (II p.14)*

On peut donc avoir un aperçu des valeurs qui sont propres au contexte de la méthode de Pujol. La guitare doit tendre à être un instrument noble et sans imperfection ; cela s'oppose à sa pratique populaire dont on est certes tributaire, mais de laquelle il faut se détacher. Nous allons maintenant étudier par quels moyens Pujol cherche à accomplir ce mouvement.

## **2. La guitare, une discipline**

Cette « école raisonnée » use, en de nombreux points, de processus disciplinaires dans le sens défini par Michel Foucault. Une analyse de la méthode à partir de cette idée nous aide à percevoir quel type de musiciens elle est sensée former.

Dans *Surveiller et Punir*, Michel Foucault définit ainsi les disciplines :

*Ces méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité, c'est cela que l'on peut appeler les « disciplines ». (p.161)<sup>5</sup>*

Celles-ci, à travers un certain nombre d'outils et de procédures, tendent à contrôler le corps humain en établissant un rapport particulier liant obéissance et utilité.

Dans le chapitre de *Surveiller et Punir* intitulé « la docilité des corps » Foucault décrit successivement plusieurs aspects des procédures disciplinaires : la répartition des corps, le contrôle de l'activité, l'organisation des genèses et finalement, la composition des forces. Dans le cadre de ce mémoire et ce dans un souci de concision, nous ne nous intéresseront ni au premier, ni au dernier de ces aspects.

### **Le contrôle de l'activité**

Selon Foucault, les disciplines décomposent et recomposent l'activité des sujets par plusieurs moyens. Tout d'abord par **L'emploi du temps** qui procède par l'établissement de sanction, la contrainte d'occupations déterminées et le réglage de cycles de répétition.

Même si le cadre de l'étude défini par la méthode de Pujol est plus souple que celui décrit ci-dessus, il ne s'agit pas d'une activité obligatoire, aucune sanction n'est évoquée, on retrouve cette conception de l'emploi du temps. Ainsi, la régularité du travail est un facteur important de l'étude :

*L'on obtient plus de résultat en travaillant une heure par jour que sept heures dans un seul jour de la semaine. (I p.87)*

Pujol définit la durée d'une bonne séance de travail :

*Au commencement, une demie heure d'étude suffira, à condition d'être augmentée au fur et à mesure que l'habitude créera la résistance. (II p.12, note n°7)*

En outre, la pratique des exercices est un passage obligé, qu'il faut répéter assidûment :

*La pratique constante de tous les exercices contenus dans le présent cours est indispensable si l'on veut obtenir un résultat vraiment efficace. [...] Quiconque désire ardemment dominer l'instrument doit savoir que le premier avantage obtenu provient de la répétition continue [...] (III p.12-13)*

---

<sup>5</sup> Toutes les citations de Michel Foucault sont extraites du livre *Surveiller et punir*.

Est donc bien présente l'idée d'occupations déterminées et de cycles de répétition dont la durée est déterminée.

En outre, Michel Foucault nous dit que dans une discipline, « *le temps mesuré et payé doit être un temps sans impureté ni défaut, un temps de bonne qualité tout au long duquel le corps reste appliqué à son exercice* » (p.177). Et l'on retrouve bien dans le premier volume de la méthode cette idée d'extrême concentration et de pureté dans le temps de travail :

*La qualité de l'étude importe davantage que la quantité ; l'assiduité plus que l'insistance, la réflexion plus que l'obstination. Il convient de concentrer dans la même activité la plus grande force de volonté, d'intelligence et de sensibilité possibles, un rigide esprit d'ordre, d'autocritique, de combativité, de persévérance et surtout de foi inébranlable en ses propres facultés.* (I p.18)

Le travail doit être efficace, régulier et ordonné et rigide, c'est de plus un acte de foi.

Un autre moyen du contrôle de l'activité décrit par Foucault est **l'élaboration temporelle de l'acte** :

*Se définit une sorte de schéma anatomochronologique du comportement. L'acte est décomposé en ces éléments ; la position du corps, des membres, des articulations est définie ; à chaque mouvement sont assignés une direction, une amplitude, une durée ; leur ordre de succession est prescrit.* (p. 178)

On retrouve de tels schémas tout du long de l'ouvrage de Pujol, et ce par exemple dans la 2<sup>e</sup> leçon du livre II, intitulée *Pincement initial des doigts Index et Médius* lorsqu'il décrit comment prendre la position correcte de la main droite pour pincer les cordes :

*Pour établir avec exactitude approximative la position de cette main on observera les indications que voici.*

a) *Ouvrir la main en joignant les doigts index, médium, annulaire et auriculaire, et tourner le poignet de façon à se voir la paume de la main (fig.1).*

b) *Recourber les doigts index, médium et annulaire de façon à ranger leurs extrémités sur un même plan avec l'extrémité du pouce (fig.2).*

c) *Tourner de nouveau la main et en pliant le poignet, prendre la position indiquée par les paragraphes 191, 192 et 193, en tâchant à ce que le poignet fasse pont sur la table d'harmonie et que le bord de chaque doigt reste en contact avec la chanterelle entre la quatrième et la cinquième partie de sa longueur (fig.3).*

d) *Le pouce, parallèlement aux touches et près du plan des cordes effleurer l'index par le bord latéral de sa dernière phalange.* (II p.16-17, cf. annexe a)

Donc, si l'on suit ces processus à la lettre, chaque position est déterminée précisément ainsi que leur enchaînements. On peut de plus juger de l'importance de ce contrôle des mouvements par la manière dont sont doigtées les partitions. En effet, la quasi totalité des notes de musique imprimées dans l'ouvrage de Pujol sont annotées d'indications qui définissent précisément la corde à jouer, le doigt de la main gauche qui la presse ainsi que le doigt de la main droite qui doit l'actionner. Et quand elles ne sont pas précisées, c'est qu'elles se déduisent systématiquement de ce qui précède (Cf. annexe b). De plus, Pujol précise bien qu'il faut avoir soin « *d'employer pour toutes les notes les doigts indiqués de chaque main* ». (I p.88)

De même, pour la **mise en corrélation du corps et du geste** décrit par Foucault comme ceci :

*Il [le contrôle disciplinaire] impose la relation la meilleure entre un geste et l'attitude globale du corps, qui en est la condition d'efficacité et de rapidité. (p.178)*

On la retrouve par exemple dans la description de la position correcte pour tenir la guitare (I chapitres XII et XIII, p.77) qui définit successivement la position globale du corps, celle de la main droite, son action et celle de ses doigts, puis elle définit la position de la main gauche, et son action et finalement celle de ses doigts. Cette prescription part de la position de l'ensemble du corps, et se conduit jusqu'aux extrémités, les doigts, et ce dans un souci d'« *éviter les contractions nerveuses* » (I p.77) et afin de faciliter « *la possession complète de l'instrument* » (I p.79).

Sont donc dans cette méthode, méticuleusement organisés et fixés l'emploi du temps, le positionnement du corps et l'ordre des gestes à effectuer par l'apprenti.

## **L'organisation des genèses**

Foucault décrit les procédés disciplinaires qui ont pour but d'additionner et de capitaliser le temps des individus d'une manière qui soit susceptible d'utilisation et de contrôle. Afin d'analyser cet aspect de la méthode de Pujol, nous citons ici entièrement le plan d'étude qu'il a élaboré et dans lequel sa méthode s'inscrit :

*Le plan que nous nous proposons de développer est le même que celui que nous ébauchions il y a quelques années dans notre travail inséré dans l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Paris.*

*L'élève devra diviser son travail en deux sections indépendantes mais qui doivent marcher ensemble. La première comprendra l'étude du solfège, de l'harmonie, de l'analyse et des formes de composition, de l'histoire de la musique, du caractère des œuvres et de la biographie des grands maîtres, les auditions et les concerts d'orchestre, de masses chorales, des artistes éminents et tout ce qui peut contribuer à l'enrichissement et à l'élévation de ses connaissances générales.*



*La deuxième, objet principal de cet ouvrage, comprendra tout ce qui a rapport à la guitare. Il développera d'une manière raisonnée et en ordre progressif les facultés de ses doigts et la connaissance de la technique de l'instrument au moyen des exercices préparatoires (gammes, arpèges, accords, trémolo, coulé, trilles et autres procédés instrumentaux) base primordiale de la facilité nécessaire à une exécution parfaite. En s'y exerçant attentivement et avec méthode il aura raison non seulement des difficultés de chaque exercice, mais pourra aussi surmonter celles qui en dérivent.*

*Au fur et à mesure que ces facultés offriront les moyens indispensables à l'exécution, elles se soumettront à une musicalité rigoureuse par la pratique des études et des œuvres de difficulté progressive.*

*Dès que l'élève sera initié à l'analyse technique des œuvres, il trouvera lui-même les procédés qui le rendront apte à vaincre les difficultés qui pourraient se présenter.*

*Une fois la véritable technique acquise, c'est-à-dire celle qui réunit au même degré l'intelligence et la virtuosité, on complètera le sens artistique en étudiant le caractère et le style de toutes les époques, de tous les genres et de tous les auteurs depuis les plus anciens vihuelistes et guitaristes jusqu'aux compositeurs modernes.*

*Pour compléter la préparation du guitariste nous étudierons séparément l'histoire de l'instrument, l'évolution de sa technique et de son esthétique, de l'accompagnement, de la transcription et de la composition pour l'instrument, le concert et l'enseignement, et sa bibliographie la plus importante.*

*Le vrai sens de l'école de Tarrega réside dans la réalisation de ce plan que les besoins de la technique moderne m'obligent d'amplifier ; les exercices qui ne sont pas de la main du maître, sont inspirés de ses précieux conseils ; c'est le raccourci qui permet d'atteindre le sommet. Celui qui a du cœur ne remarquera pas les aspérités de la route à parcourir. (I p.17-18)*

Selon Foucault, les procédures disciplinaires décomposent le temps en **filières séparées et ajustées**, et l'on retrouve bien cet aspect dans l'apprentissage de la guitare tel que le préconise Pujol. La culture musicale et le solfège sont tout d'abord dissociés de ce qui a trait proprement à la guitare. L'élève doit suivre des cours de solfège et de culture musicale en dehors des cours de guitare et si les apprentissages que l'on fait dans l'un ou dans l'autre sont tout aussi importants, on ne peut les réaliser en même temps. L'étudiant doit ainsi accumuler des sortes de couches de savoir, une fois la technique acquise, on complète le « *sens artistique* » en étudiant les différents styles propres à chaque musique. On étudiera encore séparément la transcription, la composition, l'histoire etc....

De même quand Pujol dit « *Pour compléter la préparation du guitariste nous étudierons séparément...* », l'usage du mot préparation indique que le guitariste n'en est pas un avant son terme. Un guitariste et un élève, ce n'est pas la même chose, il faut d'abord avoir maîtrisé toutes ces différentes matières séparément, et lorsqu'on a fini l'étude, on est guitariste. En clair, on isole le temps de formation et la

période de la pratique. L'élève ne peut accéder au réel plaisir des grandes œuvres que lorsqu'il a assuré toute la formation préalable.

Dans le même ordre d'idée, l'étudiant doit d'abord être initié à l'*analyse technique des œuvres* avant de pouvoir trouver par lui-même le moyen de jouer une partition. Il y a donc toujours d'abord l'apprentissage préalable puis seulement après la pratique réelle.

Pour Pujol, la musicalité s'apprend après la technique, en effet il explique le principe didactique de l'école de Tarrega qu'il perpétue en ces termes :

*L'esprit didactique de son école s'applique à résoudre d'avance tous les problèmes pouvant surgir des éléments qui contribuent à l'exécution d'une oeuvre. (I p.12)*

On résout les problèmes techniques avant qu'ils ne surgissent, avant de jouer les œuvres. En ce sens, l'apprentissage technique est donc bien préliminaire à la pratique de la musique, on apprend d'abord la *guitare*, ensuite on pourra faire de la *musique*.

Ainsi, quand on travaille selon sa méthode, on commence d'abord par comprendre le point technique de la leçon, qu'on expérimente ensuite dans un exercice, puis vient le temps de jouer une étude qui comporte plus de « musicalité » ou bien de travailler une véritable « œuvre musicale ».

Enfin, il me paraît important d'ajouter que dans cette méthode, la pratique musicale à plusieurs n'intervient que tardivement et ce dans des proportions tout à fait limitées. En effet, on ne retrouve que très peu de pièces de ce genre, les rares exemples sont placés à l'extrême fin des volumes (et ce sont tous des duos de guitares, il n'est nulle part question de jouer avec d'autres instruments).

Pujol sépare donc l'apprentissage de la pratique réelle, la culture musicale de la guitare, la technique de la musique, la musique d'ensemble de la musique de soliste.

De plus, Foucault nous dit que les filières ainsi créées sont organisées « *selon un schéma analytique - succession d'éléments aussi simples que possibles se combinant selon une complexité croissante* » (p.185).

Encore une fois, la méthode de Pujol s'inscrit bien dans ce sillage. Chaque élément technique est introduit progressivement. Ainsi les six premières leçons ne concernent que la main droite (celle qui attaque les cordes). Dans la première, on apprend à accorder la guitare, dans la seconde, on pince les cordes avec l'index et le majeur, dans la troisième, on utilise pour la première fois le pouce, la quatrième introduit le rythme dans l'utilisation de l'index et du majeur, la cinquième leçon introduit le rythme dans l'utilisation du pouce, pour finalement dans la sixième leçon utiliser pouce, index et majeur en même temps... (Cf. annexe c). C'est donc bien une méthode "élémentaire" que celle de Pujol.

Enfin, Foucault ajoute que les processus disciplinaires consistent aussi à :

*Mettre en place des séries ; prescrire à chacun, selon son niveau, son ancienneté, son grade les exercices qui lui conviennent [...] De sorte que chaque individu se trouve pris dans une série temporelle, qui définit spécifiquement son niveau ou son rang. (p.186)*

Les trois derniers volumes de la méthode de Pujol définissent bien de telles séries, pour s'en assurer, il suffit d'en regarder la table des matières. Dans celle du second volume (cf. annexe c), on peut voir la succession des 60 leçons qui le composent, Pujol indiquant ainsi la manière de s'y référer :

*Les leçons y comprises obéissent à un ordre progressif de difficultés qu'il faut ne pas altérer pour cette simple raison que chaque exercice est à la fois complément du précédent et la préparation du suivant. (II p.11)*

L'élève est donc contraint de suivre l'ordre prescrit par Pujol. Ce programme est divisé en ... cours qui correspondent à une durée :

*Chaque cours constituant une division de cette œuvre suppose une année de bon travail. Les talents et l'application de chaque élève pourront abrégé ou prolonger, s'il était nécessaire la durée de chaque cours. (II p.12)*

Et l'on peut ainsi mesurer l'état d'avancement de l'élève et le comparer à d'autres, on lui assigne un niveau, un cycle et une année comme il est d'usage dans les conservatoires.

Ainsi, nombre de processus caractéristiques de la discipline telle que l'a analysée Foucault sont présents dans l'« école raisonnée » de Pujol. Cette méthode s'inscrit donc bien dans la continuation du mouvement de disciplinarisation des sociétés, décrit par Foucault : «*les disciplines sont devenues au cours du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> des formules générales de domination* » (p.161). Cependant, là où la discipline avait pour but de maximiser la production et les profits, d'étendre la surveillance, de contrôler et d'augmenter la puissance de l'armée, Pujol lui, à travers sa méthode se fixe le lourd projet de tenter de dominer le corps des guitaristes classiques, afin de les porter vers la nécessaire et difficile perfection de l'art musical.

### **3. Le rapport de l'élève au Maître**

De ce qui précède découle la nécessité d'une soumission de l'étudiant.

En effet, pour Emilio Pujol, l'élève trop hâtif ou indiscipliné, se jetant tête baissée dans la fosse aux lions, perd ainsi toute chance d'arriver à jouer de la guitare de manière correcte :

*De là, la réputation d'instrument difficile attribuée à la guitare et qui tient en partie à la manière défectueuse employée la plupart du temps dans son étude. [...] parce que parmi ceux qui désirent apprendre il y en a qui ne savent se soumettre à un plan efficace ou le suivre avec l'attention et persévérance grâce auxquelles on a raison des difficultés les plus redoutables. (II p.10)*

Et c'est précisément l'enseignant qui a pour charge d'administrer ce traitement universel qu'est la méthode. C'est à celui-ci que l'étudiant se doit donc de faire confiance comme à un spécialiste faisant autorité dans un domaine où l'on ne comprend rien, mais en espérant tout de même que les facultés de ce dernier ne soient pas défaillantes... :

*L'élève est en quelque sorte un malade dont le professeur serait le médecin. La « Méthode » sera le formulaire capable de fournir tous les moyens pour la guérison complète. Mais pour cela il est de toute nécessité que l'élève obéisse fidèlement et avec une attention réfléchie, et que le professeur s'efforce de ne pas fausser le traitement. (I p.18)*

Le maître est donc le garant de l'efficacité de la méthode, et l'élève voulant progresser efficacement, s'il juge celui-ci compétent, doit se soumettre fidèlement et totalement à ses prescriptions

Cette soumission est donc nécessaire, mais elle est aussi suffisante...

De même la soumission et l'admiration de Emilio Pujol vis à vis de son maître Tarrega est tout à fait perceptible dans sa méthode :

*TARREGA fut le plus admirable guitariste de tous les temps et l'un des plus nobles et hauts esprits consacrés à la musique. Un artiste génial de grand tempérament et claire intelligence qui, élargissant et rehaussant les possibilités techniques et artistiques de la guitare, est arrivé à la tirer de la déchéance injuste où l'avait plongée la défaveur et l'oubli des âges. (I p.12)*

Emilio Pujol place visiblement Tarrega comme étant un être d'une grandeur intouchable. Vouant un culte sans borne à son oeuvre ainsi qu'à sa personne, il se propose humblement de continuer, d'amplifier et de diffuser le type d'enseignement que son maître lui a donné :

*Le vrai sens de l'école de Tarrega réside dans la réalisation de ce plan que les besoins de la technique moderne m'obligent d'amplifier ; les exercices qui ne sont pas de la main du maître, sont inspirés de ses précieux conseils [...]. (I p.18)*

Le maître Tarrega est ainsi le créateur de la technique sur laquelle est basée cette « école raisonnée de la guitare, basée sur les principes de la technique de Tarrega », mais c'est aussi celui qui a appris à E. Pujol le moyen de la transmettre, puisque c'est lui le créateur de l'école. On voit donc que Pujol veut promouvoir une école qui enseigne la technique de jeu de Tarrega, et qui cherche dans le même mouvement à perpétuer le type d'enseignement que celui-ci dispensait.

En définitive, Pujol entretenait le même rapport de soumission avec son maître que celui qu'il préconise dans sa méthode pour être un bon élève. Si l'on reprend la métaphore ci dessus, Tarrega était à la fois le médecin, le concepteur de l'ordonnance et aussi le créateur et l'incarnation du modèle vers lequel il faut tendre...

La méthode de Pujol diffuse un enseignement qui pose comme préalable l'adoration et la soumission au défunt maître Tarrega, si l'on se soumet à cette méthode, on se soumet finalement à l'école de Tarrega, qui resterait alors sans doute comme un phare illuminant de toute sa grandeur des générations et des générations de guitaristes. Et c'est bien le sens de la dédicace de la deuxième page de la méthode, où Pujol qualifie Francisco Tarrega de « *fénix espiritual de la guitarra* », (phénix spirituel de la guitare).

Voilà donc une autre valeur importante véhiculée par la méthode de Pujol, l'émergence de figures fondatrices intouchables servant à justifier la diffusion d'un modèle qui se voudrait exclusif.

J'ai voulu ici mettre en valeur les caractéristiques de cette méthode qui posent à mon avis aujourd'hui de grands problèmes du point de vue pédagogique et musical pour la guitare. Les guitaristes qui suivront cette méthode n'auront qu'une autonomie très limitée. Comme formés dans un moule, ils n'ont pas l'occasion d'être les inventeurs des gestes musicaux qu'ils utilisent. De même, la conception de l'apprentissage « en couches » forme donc d'abord des instrumentistes avant de former des musiciens, l'élève qui ne suivra qu'une partie de ce *cursus* ne pourra pas avoir de pratique musicale complète, cette méthode est inapte à former de bons *amateurs*. De plus, les valeurs qui sont propres à l'auteur comme le rejet des pratiques populaires ou l'adoration du modèle ne laissent que peu de marge de manœuvre, car elles sont édictées de manière absolue.

D'aucuns me diront cependant que tout n'est pas si noir dans la méthode de Pujol et ils auront raison. Celle-ci contient un répertoire d'étude dont certaines ont une valeur musicale indéniable. De plus, le premier volume, à visée uniquement théorique, contient des informations historiques et organologiques complètes et intéressantes. Enfin, ce volume m'est précieux car c'est lui qui contient la majorité des textes où l'auteur explique et justifie ses buts et sa conception de l'art, ce qui permet donc de mieux connaître le contexte dans lequel la méthode a été créée. Cependant, quelle ne fut pas ma surprise lorsque voulant à *Bellecour Musique* me procurer précisément ce volume qui me manquait pour rédiger le présent mémoire,

je découvris que c'était le seul qui n'était disponible que sur commande ! Et le vendeur de m'expliquer : « En général, on commence par le deuxième volume... ».

Voilà donc pourquoi il est intéressant d'étudier cette méthode : elle permet de mettre à jour des *lignes de forces* qui parcourent, le champ des guitaristes classiques dans leur rapport à l'instrument et à la musique. Cependant (et sans doute heureusement), la guitare dépasse beaucoup de ce cadre, et nous allons maintenant en étudier un autre plus ancien.

## II. La guitare baroque espagnole à travers le traité de Gaspar Sanz

Gaspar Sanz (1640-1710) était un guitariste espagnol dont on sait assez peu de choses sinon qu'il a d'abord étudié à l'université de Salamanque (entre autre la théologie), puis à Naples la musique avant finalement de revenir en Espagne. La principale trace qu'il nous reste de son œuvre et que je vais ici étudier est un traité imprimé à Saragosse en 1674 et intitulé *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*.<sup>6</sup> Ce dernier est composé de trois livres, dans chacun de ces livres sont d'abord exposées un certain nombre de règles puis viennent les pages illustrées qui comportent des tableaux explicatifs et le vaste répertoire. Celui-ci contient beaucoup de variations sur des danses, certaines espagnoles comme les *canarios*, passacailles, folias, jacaras, d'autres étrangères comme les *zarabanda Francesa*, la *Jiga al aires Ingles*, ou la *tarantela* qui vient d'Italie. Mais il contient aussi des pièces purement instrumentales, des préludes et deux fugues. La caractéristique la plus surprenante de ce traité est qu'il décrit une musique métissée entre deux esthétiques auxquelles correspondent deux manières de jouer différentes : le jeu *rasgueado* et le jeu *punteado*. Nous allons les décrire précisément car la division qu'ils expriment se retrouve aujourd'hui encore dans la pratique de la guitare. Elle permettra ainsi d'expliquer en partie la difficulté d'aborder nombre de musiques traditionnelles ou populaires dans les classes de guitare classique de nos jours.

### 1. La guitare entre le jeu *rasgueado* et le jeu *punteado*

#### Deux jeux de caractère et d'origine différente

Le premier livre du traité est consacré au jeu en *rasgueados* ou jeu « en battue ». Celui-ci était à l'origine essentiellement utilisé dans l'accompagnement des chants et de la danse, il n'est pas fait pour restituer les mélodies. Il consiste en effet à attaquer plusieurs cordes à la fois avec la partie extérieure de la main droite, « *rasguear* » signifiant gratter en espagnol. Cette technique de jeu est issue de la musique populaire

---

<sup>6</sup> Education Musicale sur la Guitare Espagnole

d'Espagne, où l'on en trouve les premières traces à partir du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle semble alors être la caractéristique principale du jeu des guitaristes, ce qui a pu susciter un certain rejet comme le prouve le traité (1640) du théoricien bordelais Pierre Trichet :

« la guiterre... est... grandement usitée parmi les Espagnols » qui s'en servent « avec mille gestes et mouvements du corps autant crotosques et ridicules que leur jeu est bigearre et confus » Et le digne théoricien de s'indigner à l'idée que l'on trouve « en France des courtisans et des dames qui se rendant singe des Espagnols taschent de les imiter ». <sup>7</sup>

Cependant, Sanz ne porte pas de tel jugement, et il expose le jeu en *rasgueados* comme étant un jeu complet, se suffisant à lui-même.

L'autre technique de jeu exposée par Sanz dans le second livre du traité, le *punteado*, consiste à attaquer les cordes une par une avec la partie intérieure du bout des doigts, « puntear » signifiant pincer en espagnol. Elle a tout d'abord été développée par les luthistes au cours du XV<sup>ème</sup> siècle, lorsqu'ils abandonnèrent le plectre<sup>8</sup> afin de pouvoir réaliser des polyphonies sur leur instrument. Le répertoire consistait alors essentiellement à réduire des polyphonies vocales, afin de pouvoir les jouer seul. Ainsi les pièces en *punteado* que Sanz a inclus dans son *instrucción* sont conçues pour pouvoir être jouées à la guitare seule.

## Deux notations différentes qui se complètent

Les pièces à jouer en *punteado* sont notées par Sanz en tablature, notation quasi exclusive des instruments à cordes pincées et à frettes<sup>9</sup>, et ce jusqu'au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

Cependant, le jeu en *rasgueados* est noté autrement. En effet, dans ce type de musique, la main droite jouant simultanément toutes les cordes de la guitare, la main gauche est obligée d'appuyer chaque corde sur une case correspondant à une note de l'accord. Ainsi, pour un même accord, les possibilités de positions adéquates sont peu nombreuses. Les guitaristes utilisent donc un certain nombre de positions qu'ils sont habitués à enchaîner.

Sanz nomme ces positions grâce à différentes lettres et signes. L'élève peut alors jouer les premiers morceaux du traité, où ne sont notés que les noms des positions d'accord associées à des *battues* dont le rythme et le sens<sup>10</sup> sont précisés (Ex : *Gallardas* p.32). Ce type de notation que l'on trouve en Espagne

---

<sup>7</sup> Je cite ici *Les Instruments à cordes Pincées* de H. Charnassé et F. Vernillat qui citent Pierre Trichet

<sup>8</sup> Ancêtre du médiator

<sup>9</sup> Cette famille recoupe les différents luth, théorbe, archiluth et guitares

<sup>10</sup> la main frappant les cordes peut soit descendre soit monter.

depuis la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle et jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle est l'ancêtre de notre actuelle grille d'accord<sup>11</sup>.

En outre, pour Sanz, les jeux *Rasgueados* et *Punteados* bien que distincts se complètent l'un l'autre. En effet, les premières planches montrent successivement des pièces qui n'utilisent que des *battues* puis viennent d'autres pièces uniquement en jeu *punteado*. Cependant, les derniers morceaux du deuxième livre de *l'instrucción* utilisent alternativement les deux techniques et les deux notations dans la même pièce (ex : *Alemanda la serenissima*, cf. annexe d).

De même, les noms des positions d'accord complètent certaines lacunes de la tablature. Ils servent par exemple à nommer les tonalités. En effet, ces dernières ne sont pas nommées par leur nom solfégique<sup>12</sup>, mais définies par une position d'accord. Considérons la *Passacalle D con muchas diferencias para una y otra mano*<sup>13</sup>. D correspond à la position d'accord de La mineur en bas du manche, La mineur étant également la tonalité du morceau. Cependant la lettre D n'est jamais utilisée telle quelle dans la partition qui est uniquement notée en tablature. On voit donc que pour Sanz, les positions d'accord servent de points d'ancrage harmonique à la réalisation des musiques mélodiques et polyphoniques. Le couple de techniques de jeu complémentaires *Punteados / rasgueados* est associé au couple de notations complémentaires tablature / Positions d'accord.

Cette technique bi-polaire s'est perpétuée jusqu'à nos jours sous différentes formes, la guitare flamenca en est un exemple, la pratique de la guitare dans l'Amérique du Sud hispanophone en est une autre, car l'instrument y fut apporté par les colons. Ainsi, toute la musique des Andes sur guitare se joue également en *punteados* et *rasgueados*. D'autres musiques n'ont privilégié qu'un seul de ces pôles : la guitare classique est essentiellement jouée en *punteados* et la guitare d'accompagnement de la chanson plutôt en *rasgueados*, dans ce cas, on dit bien « gratter » la guitare.

## **2. La guitare, un instrument parfait ?**

Afin de discerner le contexte global de valeur dans lequel ce traité est écrit, nous rapportons ici un passage de son introduction où se pose la question de savoir si la guitare est un instrument parfait.

*Alors que certains disent qu'elle est un instrument parfait, d'autres ne sont pas d'accord. Je dis cependant qu'elle n'est ni parfaite, ni imparfaite ; cela dépend de chaque instrumentiste, car la perfection, ou bien son contraire, réside dans celui qui joue et non pas dans l'instrument lui-même. J'ai vu des guitaristes*

---

<sup>11</sup> Cependant, ce sont bien les positions d'accord qui sont notées et non pas les accords au sens moderne du terme. Pour Sanz, un accord peut être défini par un chiffre associé à une basse, mais il ne pouvait pas parler d'un « La majeur ».

<sup>12</sup> Par notation solfégique, j'entend la notation musicale avec des portées et des notes.

<sup>13</sup> Passacaille D avec beaucoup de variations pour l'une ou l'autre main.



*faire des choses très complexes avec seulement une corde, et même sans frettes, alors que d'autres, pour faire la même chose auraient eu besoin du registre d'un orgue.*

*Chaque joueur rend donc la guitare bonne ou mauvaise car la guitare est comme une femme, dans le sens que l'expression « regarde, mais ne touche pas » ne s'y applique pas. Ainsi, au contraire d'une rose, ni la guitare ni la femme ne se flétriront quand elles sont touchées de nombreuses fois. Cependant, dans les mains d'un bon professeur, elle produira pour chacun de nouveaux bouquets de fleurs et d'harmonieuses fragrances qui raviront l'oreille.<sup>14</sup>*

On est donc ici bien loin de la conception de Pujol, d'une guitare que l'on devrait défendre en tendant vers la perfection et pour cela dominer son corps par la discipline. La caresse d'une femme, l'odeur agréable et le plaisir d'un bouquet sont autant de métaphores qui traduisent un rapport à l'instrument et à la musique imbriqué dans le plaisir des sens, et non dans la domination méthodique du corps. La métaphore de la guitare comme une femme est d'ailleurs étonnante dans le contexte religieux de l'époque. D'autre part, la guitare peut bien être parfaite ou non, ce n'est pas dans l'essence même de l'instrument que se trouve cette qualité mais dans celui qui la joue. Il ne sera donc nullement question de défendre et de promouvoir l'essence parfaite de la guitare.

### **3. Un apprentissage global**

#### **Des compétences globales**

A l'opposé de la discipline classique dont on a auparavant vu un modèle, qui sépare et cloisonne la culture musicale de la culture instrumentale, l'interprétation de la composition, le jeu seul et le jeu à plusieurs, ce traité propose aux étudiants une globalité.

En effet, le titre de ce traité *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, suggère que l'on apprend la musique en même temps que l'instrument.

Par exemple, et cela paraît être pour Sanz un enjeu très important, avec ce traité le guitariste doit pouvoir apprendre à composer ses propres pièces :

*Foscarini, Caspergier, Pelegrin, Granada, Lorenço Fondino et finalement Fransisco Corbetta ( le meilleur d'entre eux) ne fournissent pas assez de règles. Ils enseignent à leurs élèves à jouer leurs pièces, mais aucun ne donne les règles pour composer ces pièces. Afin que dans le futur, l'étudiant n'ait pas besoin d'avoir un professeur à ses côtés.*

---

<sup>14</sup> j'ai ici traduit la traduction anglaise du manuscrit espagnol extraite de « The complete works of Gaspar Sanz » volume I, p.15.

*Dans mon livre, vous trouverez les règles que je n'ai vu dans aucun des livres des auteurs mentionnés ci-dessus. La raison en est que mon livre, en plus d'enseigner comment multiplier une passacaille de vingt quatre manières différentes [...] inclue une information encore plus précieuse. Basé sur chacune des vingt quatre passacailles et autres pièces de musique, je vais vous apprendre à faire autant de variations que vous le voudrez. Je vous implore de comprendre que mon seul désir est d'y arriver.<sup>15</sup>*

Sanz veut donc enseigner à composer des pièces, nous allons ici expliquer précisément quels moyens il donne à l'élève dans le premier livre du traité, pour atteindre ce but, qui consiste essentiellement à construire des repères harmoniques pour ordonner l'ensemble des positions d'accord. Cela me paraît important car cela permet également d'expliquer aussi comment fonctionnent souvent les guitaristes qui de nos jours jouent en positions d'accord.

Tout d'abord, Sanz explique dans la *règle cinq* comment *multiplier une passacaille de vingt quatre manières différentes*. Pour cela, il nous donne un tableau où sont reportées les noms des différentes positions d'accord et qu'il nomme le *labyrinthe sur la guitare* (cf. annexe e). Celui-ci permet de transposer une suite de positions d'accords dans toutes les tonalités<sup>16</sup>, d'où l'exemple des vingt quatre passacailles ainsi obtenues. En outre, et c'est ce dont Sanz paraît être le plus fier, la *règle six* explique comment réaliser encore plus de variations, « *autant que vous le voudrez* ». Cette règle explique comment on peut remplacer une position d'accord par une autre à l'aide du *labyrinthe*<sup>17</sup>. Le guitariste peut donc pour un même accord choisir une des positions parmi l'ensemble de celles qui lui sont équivalentes.

Pour résumer, ce que vise Sanz à travers ces règles et ce *labyrinthe*, c'est que le guitariste ait une connaissance ordonnée des positions d'accord, qu'il soit capable de « naviguer » sur le manche de la guitare avec ces « points d'ancrage » harmoniques. Voilà, selon lui, l'outil qui est important et qu'il a choisi de transmettre pour pouvoir composer de la musique ou faire des variations.

---

<sup>15</sup> Ibid. p.15.

<sup>16</sup> Dans ce tableau, les positions voisines d'accord mineur et majeur d'une même fondamentale sont placés côte à côte. Ces couples de positions sont classées sur douze colonnes, leur fondamentale augmentant d'une quarte entre chaque colonne et la suivante. On obtient une suite de vingt quatre accords correspondant à la suite que l'on nommerait aujourd'hui : Mi majeur, Mi mineur ; La majeur, La mineur ; Ré majeur, Ré mineur, et ainsi de suite. A l'aide de ce classement, il devient donc possible de transposer visuellement n'importe quelle suite d'accord, il suffit de garder les proportions entre chacun d'eux et de déplacer ce rapport sur une autre position dans le tableau. On peut cependant noter que cela ne fonctionne vraiment bien que si la suite d'accord que l'on considère contient uniquement des accords majeurs ou bien uniquement des accords mineurs.

<sup>17</sup> Le labyrinthe utilise d'abord les positions d'accord « ouvertes », c'est à dire, qui utilisent les cordes à vides de la guitare. Puis, viennent ensuite les positions « fermées » où la main gauche appuie sur toutes les cordes simultanément à l'aide d'un barré de l'index. Ces positions sont ainsi facilement transposables puisqu'il suffit pour cela de décaler l'ensemble des doigts. La position est indexée par un numéro correspondant à celui de la frette sur laquelle l'index fait le barré. Sont ainsi répertoriées dans le labyrinthe l'ensembles des positions d'accord majeurs et mineurs et ce sur la totalité du manche de la guitare. De plus, ces positions sont ordonnées dans les douze colonnes du tableau sur quatre lignes différentes. Les quatre positions d'une même colonne sont donc interchangeable car elles correspondent au même accord.

De même, Sanz souhaite donner à l'étudiant les moyens de jouer avec d'autres personnes et d'autres instruments. Ainsi, le début de la troisième partie de ce traité est consacré à la pratique de la basse continue. Elle est adressée aux musiciens qui veulent « *s'accompagner ensembles, ou jouer sur une partie* »<sup>18</sup>, et elle est même sensé pouvoir être utilisé par les harpistes et les organistes. Il est intéressant de noter que Sanz précise que la basse continue peut se jouer soit en *rasgueados* soit en *punteados*, ainsi pour pouvoir jouer les exemples et exercices de cette partie, le guitariste doit arriver à associer les deux précédentes notations à la notation solfégique des basses chiffrées (cf. annexe f).

On voit donc que, à l'inverse de la méthode de Pujol qui était divisée en cours correspondant à des niveaux de jeu hiérarchisés et permettant un classement, ce traité lui, est divisé en trois livres qui introduisent chacun une nouvelle pratique de la guitare différente. Ainsi, pour Sanz, le guitariste peut soit jouer uniquement en *rasgueados*, il doit alors étudier le premier *livre*, soit pratiquer en plus le jeu en *punteados* et étudier en plus le deuxième *livre*, ou bien jouer de ces deux manières et pratiquer également la basse continue et ainsi étudier aussi le troisième *livre*.

### **Les moyens utilisés**

De plus, le traité de Sanz n'est pas organisé selon un schéma analytique élémentarisé. Le guitariste est invité directement à pratiquer les pièces du répertoire, et pour cela des ressources sont mises à disposition : les *règles* et les différents tableaux. Ces ressources donnent les informations de manière exhaustive, et chaque élève peut donc suivre un chemin original en sélectionnant les éléments qui lui sont nécessaires dans la pièce qu'il apprend. C'est de cette manière qu'est par exemple agencé l'*Abecedario italiano*<sup>19</sup>, où sont rassemblées l'ensemble des positions d'accord utilisées dans le traité (cf. annexe g). L'élève apprend donc de manière globale, sa tâche est de jouer de la musique, et de cette manière il apprend la musique. Il n'est pas obligé de pratiquer d'abord les exercices et études qui lui apprennent la guitare puis de faire seulement après de la pratique musicale.

---

<sup>18</sup> Ibid. p.16

<sup>19</sup> L'Alphabet Italien.

## **Le maître et l'apprenti**

Gaspar Sanz résume ainsi sa conception du rapport du maître et de l'élève :

*J'ai découvert qu'aucun des auteurs qui ont publié des livres sur cet instrument ne surpasse le silence<sup>20</sup>. Je crois que l'enseignant ne doit pas tout enseigner mais qu'il doit montrer la route à l'élève de manière à ce que celui-ci ne tombe pas.<sup>21</sup>*

On voit donc que Sanz ne veut pas tout enseigner à son apprenti, il ne cherche pas à contrôler tous les gestes et les mouvements de celui-ci. Il vise à rendre l'élève autonome, et cherche à lui en donner les moyens sans que celui-ci ne s'engage trop dans une voie sans issue. Cette conception est à rapprocher de celle que Montaigne énonçait déjà au XVI<sup>ème</sup> siècle lorsqu'il parle de ces séances où l'enseignant n'a pas de « leçon » à donner mais marche à côté de l'élève, « quelquefois lui ouvrant le chemin, quelquefois le lui laissant ouvrir »<sup>22</sup>. On retrouve bien la même métaphore de la marche qui évoque un accompagnement.

## **III. Les conséquences des choix effectués par l'histoire**

Des deux études précédentes on peut donc discerner la séparation historique qui s'est opérée lors de la création de la discipline classique de la guitare qui s'est donc constitué contre les pratiques populaires de la guitare refoulant ainsi le jeu en *rasgueados* et en positions d'accord. Je vais maintenant étudier les conséquences de ce refoulement.

### **1. De l'isolement des classes de guitare**

#### **La guitare classique isolée des autres esthétiques**

Dans le cadre de notre travail d'observation des écoles de musique l'année dernière, nous avons pu constater que l'ENM de Villeurbanne comprend de nombreuses classes de guitares de différentes esthétiques. Nous nous sommes entretenus avec le sous directeur..., et celui-ci nous parlait du projet de créer un tronc commun pour ces différentes classes de guitare. L'élève qui débiterait serait obligé au début de sa formation de suivre un certain nombre de cours dans chacune de ces classes avant de choisir celle dans laquelle il veut continuer ses études. Il nous explique que : « cela se passe déjà très bien pour

---

<sup>20</sup> Je traduis ici le mot anglais *rest*, qui signifie à la fois tranquillité et silence.

<sup>21</sup> Ibid. p.15

<sup>22</sup> *Essais* I, 26 « de l'institution des enfants ».

certain instruments comme la contrebasse, mais ça semble plus compliqué à mettre en place pour d'autre, et notamment pour la guitare », sans nous en expliquer les causes précises. Ainsi, cette école qui souhaite établir des ponts entre les disciplines et les esthétiques a pu intégrer de nombreuses spécialités différentes de guitare, mais ne parvient pas à les lier entre elles.

En outre, il est surprenant de découvrir que la manière de jouer de la guitare propre à Gaspar Sanz liant *rasgueados* et *punteados* est très probablement une sorte d'« ancêtre commun » à de nombreuses esthétiques différentes qui existent aujourd'hui. Parmi lesquelles on trouve au moins la guitare classique, la guitare flamenca, et la guitare des musiques de Andes. Comment se fait-il qu'aujourd'hui qu'il soit si difficile de rassembler ces différentes esthétiques ?

Il nous semble que la manière dont s'est constituée la discipline classique, c'est à dire contre les pratiques de la musique populaire et par la sélection d'un seul type de jeu *punteado*, refoulant ainsi les *rasgueados*, apporte une explication historique à ce cloisonnement des différents domaines de la guitare.

Nous remarquons d'ailleurs que la musique « du monde » qui a le plus pénétré dans les classes de guitare classique est la musique brésilienne. Et cette musique a la particularité de se pratiquer sur la guitare exclusivement en « jeu aux doigts ». Le refoulement des pratiques en *rasgueados* semble donc toujours opérer aujourd'hui et être une condition de l'intégration d'autres esthétiques dans les classes de guitare classique.

D'autre part, refouler le jeu en *rasgueados* signifie également ne pas pratiquer les positions d'accord. Or, la connaissance des positions d'accord et leur articulation dans un système harmonique est un outil qui permet aux guitaristes d'aborder de nombreuses musiques différentes. Il est par exemple utilisé dans le jazz comme le montre la méthode de guitare de Joe Pass<sup>23</sup>. En effet, ce livre commence par exposer 5 grandes *formes* de positions d'accords auxquelles sont ensuite associées les différentes gammes (cf. annexe h). chaque position d'accord est ainsi associée à un *schéma* de gamme qui l'entoure. On voit donc que, ici comme chez Sanz, les positions d'accord sont utilisées comme un point d'ancrage harmonique. Cependant, ce sur quoi met l'accent Joe Pass, c'est qu'elles lui permettent de se repérer pendant un jeu exclusivement mélodique, le *chorus* de jazz.

En outre, nous avons été très surpris de remarquer que chacune des positions d'accord de l'*Alphabeta* de Gaspar Sanz correspond à une de ces formes, et ce malgré le fait que la guitare baroque ne comportait que 5 cordes. On pourrait faire une étude similaire pour beaucoup d'autres styles de musique, les positions d'accords parfait majeur et mineur restent presque toujours les mêmes. Les guitaristes modernes utilisent ainsi presque les mêmes positions d'accord que celles que Sanz utilisait, malgré plus de trois cents ans d'écart ! Ainsi, le guitariste qui saura déjà accompagner la chanson française aura plus de facilités pour

---

<sup>23</sup> « The Joe Pass Guitar Method »

aborder l'accompagnement de la guitare *manouche*, ou celui de la musique des Andes, qu'un guitariste classique qui ne connaît pas bien le jeu en position d'accord. Refouler ce type de jeu, c'est donc s'amputer d'un outil important pour pouvoir aborder la variété des musiques existantes pour la guitare.

## **La guitare isolée des autres instruments**

### *Le problème du volume sonore*

A travers la méthode de Pujol, on a pu discerner que la discipline de la guitare classique privilégiait un certain idéal de perfection dans le cadre du jeu essentiellement de pièces de guitare solo. Dans ce cadre, la recherche des manières de timbrer l'instrument qui lui permettraient de jouer avec d'autres instruments plus sonores n'apparaît donc pas. A l'inverse par exemple des guitaristes de flamenco qui sont très tôt obligés de trouver les moyens de se faire distinguer à travers les claquements de talons de la danseuse et les percussions des mains. Et pour cela ils utilisent notamment les techniques de *rasgueados* ainsi que la recherche d'un timbre très clair comportant beaucoup d'harmoniques aiguës. Or ce sont souvent des outils que beaucoup de guitaristes classiques ne développent pas, car les timbres clairs ou perçants sont éloignés d'une certaine esthétique du son qui existe dans la guitare classique consistant à rechercher un timbre qui favorise la fréquence fondamentale des sons. Cette esthétique du son explique aussi la difficulté qu'ont certains guitaristes à « gratter » la guitare, c'est à dire à jouer en *rasgueados*. Ils se privent ainsi d'un mode de jeu au timbre clair et qui fait vibrer beaucoup de cordes à la fois, c'est à dire d'un outil pour se faire distinguer. Ceci explique donc pourquoi nombre de guitaristes classiques ont du mal à arriver à jouer avec des instruments plus sonores que la guitare.

### *Le problème de la notation*

L'idée fondamentale de la portée solfégique est d'une part le parallélisme entre le temps musical qui s'écoule et la ligne musicale écrite, le temps de la lecture correspondant au temps musical, et d'autre part le parallélisme entre la hauteur des notes sur la « portée » et la plus ou moins grande rapidité des fréquences sonores. On parle ainsi de hauteur du son. La notation solfégique qui nous est traditionnelle est donc essentiellement une représentation bi-dimensionnelle de la musique. Le temps et les hauteurs transcrits sur un quadrillage horizontal et vertical.

L'ordre des hauteurs ainsi assimilé à la hauteur sur la portée peut être vu comme la représentation d'une sorte de clavier, et la lecture de la notation solfégique est ainsi facilitée pour ce genre d'instrument. Cependant, pour les instruments à *manche* tels les cordes frottées ou la guitare, une même note peut être jouée sur plusieurs cordes différentes, le dessin d'une même mélodie peut se faire par des chemins différents et parfois même totalement opposés du point de vue de la main qui joue sur le manche. Le problème est évidemment décuplé lorsque l'on joue une musique polyphonique.

La lecture d'une partition solfégique pour guitare est ainsi assez compliquée. Il faut en outre compter avec l'usage fréquent de lignes supplémentaires dans les graves comme dans les aiguës, et de plus il y a souvent beaucoup de notes à lire en même temps sur une seule portée quand il s'agit d'accords.

Cela explique pourquoi les guitaristes sont fréquemment de mauvais lecteurs. Ils ont ainsi difficilement accès à ce support à visée universelle qu'est la notation solfégique. Support qui permet de jouer les partitions avec un instrument différent de celui auquel elle était à l'origine destinée, qui permet également de composer ou de réaliser des arrangements pour plusieurs instruments, qui permet enfin d'avoir accès au vaste corpus d'œuvres en tout genre qui sont notées de cette manière. Les guitaristes qui n'utilisent que la tablature ne peuvent pas avec ce seul support donner une idée de la musique qu'ils jouent à d'autres personnes qui ne pratiquent pas la guitare, car la tablature ne donne pas visuellement une idée claire des hauteurs de la musique qu'elle représente. La difficile compatibilité de la guitare avec la notation solfégique est donc elle aussi un facteur d'isolement des *guitaristes* par rapport aux *musiciens*.

D'autre part, comme nous l'a montré l'étude du traité de Gaspar Sanz, la pratique des positions d'accord peut être un outil pour composer de la musique, il permet également d'avoir des repères quand on improvise comme le montre la méthode de Joe Pass. Il nous semble que ces repères de positions d'accords et de schémas de gammes qui leur correspondent, facilitent aussi l'opération de transformation de l'espace des hauteurs de la partition solfégique en l'espace des hauteurs du manche de la guitare. Le guitariste qui lit une note sur une portée n'a ainsi pas uniquement recours au souvenir de l'association de cette note à un endroit précis du manche, il peut mettre en lien l'harmonie sous-jacente à une position d'accord et la note précise à un endroit du schéma de gamme qui lui correspond. Dans ce sens, l'association « case de la touche de guitare – dessin de la note sur la portée », est moins riche que l'association « position d'accord – schéma de gamme sur le manche – harmonie sous jacente – dessin de la note sur la portée ».

En outre, tous les guitaristes qui ont l'habitude de lire des partitions utilisent des positions d'accord comme moyen mnémotechnique, cependant ils ne développent pas forcément de système ordonné qui articule ces positions, comme celui décrit par Gaspar Sanz dans son *Labyrinthe*. Refouler le jeu en *rasgueados* et en position d'accord c'est se priver d'un contexte qui permet d'apprendre ce système et risquer par là de condamner le guitariste à mémoriser des enchaînements de positions sans rapport les uns avec les autres.

Notre propos n'est pas ici de défendre les *rasgueados* et le jeu en positions d'accord en eux mêmes, mais d'expliquer en quoi la sélection historique par la discipline classique de la guitare du seul jeu en *punteado* dans le but de se démarquer de la pratique populaire de l'instrument, permet en partie d'expliquer le cloisonnement actuel des classes de guitare classique vis à vis des autres esthétiques et vis à vis des autres instruments.

## 2. Que faire aujourd'hui ?

### transversalité

Dans ma pratique musicale, je n'aime pas me considérer comme un *spécialiste*, mais plutôt comme une sorte de *généraliste* de la guitare, en effet à une forme de progression en *pyramide* qui vise à développer un type de pratique, un type de mouvement de la manière la plus précise et la plus efficace possible, mais qui par là même isole des autres types de jeu et des autres pratiques, je préfère une forme de progression en angle inverse, qui vise à élargir le champ des compétences et des domaines de pratique.

Ainsi, ma récente initiation à la basse électrique dans les esthétiques du *funk* et du *latin jazz* a eu des conséquences notables sur ma manière d'aborder le rythme par exemple dans ma pratique du flamenco. Les parties que je devais alors jouer étaient plus simples du point de vue de la combinaison des hauteurs par rapport à mon jeu de guitare, mais cela m'a permis d'aborder la complexité des interactions rythmiques entre les instruments dans le but d'obtenir une *tourne* qui « donne envie de danser ». Et j'ai ainsi pu remarquer que j'avais gagné en stabilité rythmique dans mon jeu de guitare Flamenca en solo.

Donc, il me paraît très important dans mon enseignement de ne pas hiérarchiser les valeurs des différentes esthétiques à la place des élèves. J'ai moi-même des préférences, des formes d'expressions qui me sont plus personnelles que d'autres, mais je ne veux pas placer comme *en soi* cette hiérarchie et la transmettre telle quelle. Il me paraît important d'engager les élèves dans différents contextes, chacun nécessitant des compétences particulières, et de chercher à développer cette capacité à créer des liens entre les contextes. Ce qui leur permettra, je l'espère de pouvoir naviguer entre plusieurs esthétiques et éventuellement d'en développer plus profondément une qui leur tienne plus particulièrement à cœur.

### globalité

De même dans ma pratique, je cherche à développer simultanément des compétences multiples tel que la lecture, le repiquage, l'improvisation, la composition. J'ai pu me rendre compte que l'on pouvait arriver par ce processus à des résultats beaucoup plus intéressants du point de vue musical, que si l'on utilise trop de procédés proches du dressage tel que décrit Pujol, où l'on travail un élément isolé d'abord très lentement, accélérant peu à peu afin de ne jamais prendre de *mauvaise habitude*.

Par exemple, dans mon apprentissage, j'ai beaucoup travaillé une technique particulière du flamenco, le *picado*, qui consiste à jouer les cordes de la guitare en alternance avec deux doigts de la main droite en recherchant un timbre clair, un détaché précis, et une grande rapidité d'exécution. Je l'ai énormément travaillé lentement et j'ai réussi à obtenir ainsi de très bons résultats. Cependant après plusieurs jours de



travail intense j'avais bien réussi à progresser, mais je n'avais de même plus envie de travailler de la sorte, le travail étant long et répétitif. Et une semaine plus tard, j'avais en grande partie perdu les fruits de mon travail. Ainsi, pour arriver à se conditionner efficacement par ce genre de travail, il faut donc une très grande persévérance au risque donc de perdre le goût de l'instrument car on ne s'occupe pas ici de faire de la musique, mais de travailler la guitare.

Cependant, j'ai par ailleurs développé une autre approche plus compliquée à mettre en place, mais qui me paraît beaucoup plus satisfaisante. Je me suis rendu compte que lorsque j'improvisais sur la guitare, je n'utilisais que très peu cette technique de *picado*. La raison en était que je n'avais pas envie dans ces conditions de réaliser ces déferlantes de gammes qui avaient perdu pour moi leur sens musical. Je me suis donc demandé comment faire pour me réapproprier cette technique et en faire quelque chose que j'avais envie de jouer. Pour cela, j'ai composé des pièces de flamenco qui utilisent cette technique, et qui l'intègrent de manières variées aux idées musicales. Ainsi, je n'apprenais pas le *picado* pour lui-même ou pour ce qu'il pouvait m'apporter comme reconnaissance par les autres, mais en cherchant à réaliser une idée musicale, j'apprenais le *picado*. De cette manière, lorsque l'on joue un tel passage, on ne pense pas à ses doigts, mais on se concentre sur l'idée musicale que l'on veut exprimer. Cette technique de travail est peut-être moins efficace que la première dans un premier temps, cependant j'ai pu remarquer que les progrès effectués par ce moyen se mémorisaient mieux et de manière plus pérenne. Cette manière de travailler comporte en plus l'avantage de développer une approche personnelle de la musique et de l'instrument.

Ainsi, il me semble important dans mon enseignement d'aborder l'instrument directement en situation musicale, et de laisser aux élèves la possibilité d'inventer les gestes qui leur seront utiles pour jouer cette musique. De même, il m'apparaît important de tenter de donner les moyens non seulement de lire la musique, mais aussi de composer et d'improviser, car cela permet de développer ainsi des musiciens complets, qui ont les moyens de travailler de manière autonome et qui peuvent chercher à se créer une identité musicale originale.

## Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons tenté d'expliquer les choix de valeurs qui ont fondé la discipline de la guitare classique et qui explique le cloisonnement actuel des classes de guitare classique vis à vis des autres esthétiques et des autres instruments. Mettre en lumière ces valeurs, c'est pouvoir se positionner par rapport à elles et pouvoir ainsi éventuellement s'en détacher.

Nous n'avons pas la prétention de décrire la bonne manière d'apprendre la guitare aujourd'hui, mais plutôt de dire qu'il y a plusieurs manières d'apprendre. En refusant les pratiques populaires, on ne peut profiter des différents styles de musique disponibles pour la guitare, et l'on s'interdit une transversalité utile à

l'apprentissage de l'instrument et de la musique. En abordant l'instrument par la technique et non par la pratique musicale, en séparant l'apprentissage de la guitare de celui de la musique, en oubliant l'importance d'une pratique de groupe, on risque de rendre l'apprenant passif et de ne pas lui ouvrir la voie d'une pratique d'amateur.

« *Comprendre, c'est reconstruire par réinvention* » J. Piaget

## **Annexes**

a) Exemple de schéma anatomochronologique (II. p.16)

LECCION 2ª.

2ª. LEÇON

PULSACION INICIAL DE LOS DEDOS INDICE Y MEDIO

7. — Se entiende por pulsación, la acción de los dedos que agita en movimientos vibratorios las cuerdas que se hallan en estado de reposo.

8. — Cada guitarrista refleja en el sonido que obtiene de su instrumento, algo que le es personal y que depende en parte de su propia sensibilidad y de la configuración de sus dedos. Su primer cuidado deberá ser pues, el de procurar obtener desde el primer momento, la mejor *calidad* y mayor cantidad de sonido posibles, teniendo en cuenta que solo una práctica asidua logra establecer en los dedos, el equilibrio de tacto y consistencia que lo depuran, afirman y particularizan. La pulsación ha de ser para el ejecutante, la expresión fiel de su sensibilidad y de su temperamento.

9. — Antes de iniciar la acción simultánea de las dos manos, será conveniente establecer la mayor naturalidad y seguridad en la posición y en los movimientos de la mano derecha.

Véanse las prescripciones expuestas en el Libro Primero Cap. XIII (§ 191 al 205 inclusive) con respecto a la posición y acción de la mano derecha.

Para dar una idea más precisa de la posición de esta mano, procédase del modo siguiente: a) Abrase la mano teniendo los dedos *índice, medio, anular y meñique* reunidos y gírese la muñeca de manera que uno mismo pueda verse la palma de la mano (fig. 1). b) Encórvese los dedos *índice, medio y anular* de manera que sus extremos coincidan en un mismo plano con la extremidad del *pulgar* (fig. 2). c) Vuélvase de nuevo la mano y encorvando la muñeca colóquese en la posición que indican los párrafos 191, 192

y 193 del capítulo citado, procurando que la muñeca forme puente con la tapa y que el borde de cada dedo quede en contacto con la prima

PINCEMENT INITIAL DES DOIGTS INDEX ET MÉDIUS

7. — On entend par pincement l'action des doigts agitant, par des mouvements vibratoires, les cordes jusque là à l'état de repos.

8. — Chaque guitariste imprime au son qu'il obtient de son instrument un propre reflet personnel dû en partie à sa propre sensibilité, et en partie à la configuration de ses doigts. Son premier souci devra donc être de pouvoir obtenir dès le commencement la *meilleure qualité* et la *plus grande sonorité* possibles, en se souvenant que par la seule pratique assidue l'on arrive à établir sur les doigts, le *toucher* et la *consistance* qui purifient le son, l'affermissent et le particularisent. Le pincement doit être pour l'exécutant l'expression fidèle de sa sensibilité et de son temperament.

9. — Avant d'entreprendre l'action simultanée des deux mains, il conviendra d'observer le plus grand naturel et

sûreté possibles dans la position et mouvements de la main droite.

Voir les prescriptions exposées dans le Premier Livre Chap. XIII (§ 191 au 205 inclus) concernant la position et action de la main droite.

Pour établir avec exactitude approximative la position de cette main on observera les indications que voici. a) Ouvrir la

main en joignant les doigts *índice, médius, annulaire et auriculaire*, et tourner le poignet de façon à se voir la paume de la main (fig. 1).

b) Recourber les doigts *índice, médius et annulaire* de façon à ranger leurs extrémités sur un même plan avec l'extrémité du *pouce* (fig. 2).

c) Tourner de nouveau la main et en pliant le poignet, prendre la position indiquée par

les paragraphes 191, 192 et 193, en tâchant à ce que le poignet fasse pont sur la table d'harmonie et que le bord de chaque doigt reste en

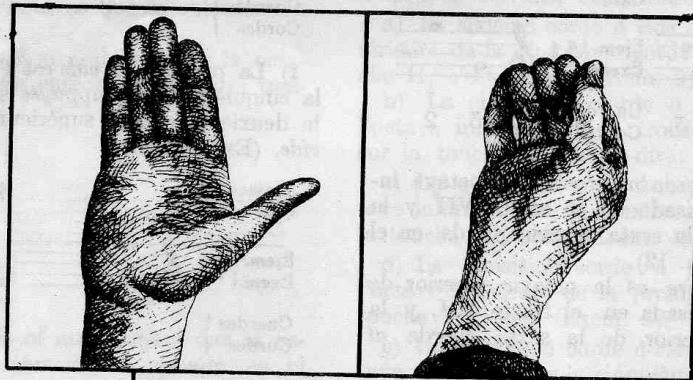


Fig. 1

Fig. 2

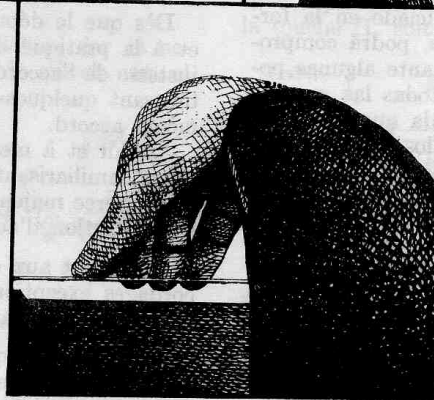


Fig. 3

b) Exemple de partitions doigtée (II p.120)

ESTUDIO V

The image displays a page of guitar music titled "ESTUDIO V". The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of ten staves of music, each containing guitar-specific notation such as fret numbers, fingerings (m, i, 2, 3, 4, 5), and dynamics (p). The music is primarily composed of eighth and quarter notes, often beamed together. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various fingerings and dynamics, with some notes marked with circled numbers. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

c) Début de la Table des matières du second volume de la méthode de Pujol (II p.4,5,6,7)

## TABLE DES MATIÈRES

EXERCICES ET ETUDES AUXILIARES.....	Page 9
INTRODUCTION .....	Page 10
1ère LEÇON.—Manière d'accorder la guitare .....	Page. 13
1. — Des soins à observer pour accorder. 2. — Procédé le plus approprié au débutant. 3. — De la façon de vérifier la justesse de l'accord. 4. — Un autre procédé pour vérifier l'accord. 5. — Les accords exceptionnels. 6. — Tension à conserver dans les cordes.	
2ème LEÇON.—Pincement initial des doigts <i>index</i> et <i>médius</i> .....	Page. 16
7. — Pincement. 8. — Son. 9. — Précisions sur la position de la main droite. 10. — Avantages d'une position correcte. 11. — Instructions concernant la main <i>gauche</i> . 12. — Pincement alterné des doigts <i>index</i> et <i>médius</i> . Exercice 1. Manière de la pratiquer.	
3ème LEÇON.—Action initiale du <i>pouce</i> .....	Page. 17
13. — Instructions sur le jeu de ce doigt. 14. — Pincement normal du <i>pouce</i> . 15. — Instructions. Exercice 2. Manière utile de le pratiquer. 16. — But final des premiers exercices.	
4ème LEÇON.—Action rythmée de l' <i>index</i> et du <i>médius</i> .....	Page. 18
17. — Utilité d'apprendre par coeur tous les exercices. 18. — Prescriptions générales sur l'action rythmée de ces doigts. 19. — Instructions. Exercice 3. Manière de le pratiquer. 20. — Avantages.	
5ème LEÇON.—Action rythmée du <i>pouce</i> .....	Page. 20
21. — Instructions. Exercice 4. Manière utile de le pratiquer.	
6ème LEÇON.—Pincements successifs du <i>pouce</i> de l' <i>index</i> et du <i>médius</i> .....	Page. 20
22. — Instructions. Exercice 5. Manière de le pratiquer.	
7ème LEÇON.—Initiation de la main <i>gauche</i> . Positions .....	Page. 21
23. — Précisions relatives au placement et jeu de la main <i>gauche</i> . 24. — Influence de la pression des doigts sur la sonorité. 25. — Résistance du <i>pouce</i> . 26. — Le premier quadruple. 27. — Positions. 28. — Position <i>totale</i> . 29. — Position <i>partielle</i> . 30. — Position <i>normale</i> . 31. — Position <i>réunie</i> . 32. — Position <i>ouverte</i> . 33. — Instructions. Exercice 6. Manière utile de le pratiquer. 34. — Causes qui font parfois obstacle à la netteté des notes appuyées et manière de les éviter. 35. — Causes qui peuvent empêcher la netteté des notes à <i>vide</i> et manière de les éviter. 36. — Observations.	
8ème LEÇON.—Mobilité du <i>pouce</i> .....	Page. 25
37. — Instructions. Exercice 7. Manière utile de le pratiquer.	
9ème LEÇON.—Règles à observer dans les changements de position. Action des doigts <i>index</i> et <i>médius</i> sur des cordes voisines .....	Page. 26
38. — Règles qui président aux mouvements des doigts dans les changements de position. 39. — Essai préalable du changement de position. Exercice 8. Instructions. 40. — Prescriptions relatives à la force et mouvement des doigts. 41. — Le problème de la sûreté dans le pincement et de l'égalité des notes. 42. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 9. Manière de l'étudier et de le pratiquer.	
10ème LEÇON.—Inversion de la pratique précédente ...	Page. 29
43. — Essai préalable des mouvements des doigts de la main <i>gauche</i> . Exercice 10. 44. — Instructions. Exercice 11. Manière de l'étudier et de le pratiquer.	
11ème LEÇON.— <i>Pouce, index</i> et <i>médius</i> sur des cordes différentes .....	Page. 31
45. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . 46. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 12.	

12ème LEÇON.—Inversion de la pratique précédente ...	Page. 32
47. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . 48. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 13.	
13ème LEÇON.—Complément de la pratique précédente ..	Page. 32
49. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . 50. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 14. Manière utile de le pratiquer.	
14ème LEÇON.—Mouvement alterné des doigts <i>annulaire</i> et <i>médius</i> .....	Page. 34
51. — Action initiale de l' <i>annulaire</i> . 52. — Prescriptions relatives aux mouvements des doigts de la main <i>gauche</i> . 53. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> pour l'exécution correcte de l'exercice 15. 54. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 15. Manière utile de le pratiquer.	
15ème LEÇON.—Pratique initiale du <i>Barré</i> .....	Page. 36
55. — Signification et utilité du <i>Barré</i> . 56. — Manière de le pratiquer. 57. — <i>Barré</i> , <i>Demi-Barré</i> , <i>Petit-Barré</i> . 58. — Touches ou l'on peut pratiquer le <i>Barré</i> , le <i>Demi-Barré</i> et le <i>Petit-Barré</i> . 59. — Comment on les indique dans l'écriture actuelle. 60. — Résistance de l' <i>index</i> dans la pratique du <i>Barré</i> . 61. — Pratique initiale du <i>Demi-Barré</i> . Exercice 16. Manière de le pratiquer. 62. — Observation. 63. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . 64. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 17. Comment il devra être pratiqué.	
16ème LEÇON.—Inversion de la même pratique pour la main <i>droite</i> .....	Page. 39
65. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . 66. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 18. Forme à donner à son exécution.	
17ème LEÇON.—Sons simultanés, Accord de deux notes .	Page. 40
67. — Manière d'exécuter les accords. 68. — Manière d'éviter les sons défectueux. 69. — Volume du son dans les accords. 70. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . 71. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . 72. — Pincement initial de l'accord. Exercice préparatoire. 73. — Exercice 20. Avantages.	
18ème LEÇON.—Simultanéité dans le jeu du <i>pouce</i> et des doigts de la main <i>gauche</i> .....	Page. 41
74. — Prescriptions relatives à la main <i>gauche</i> . 75. — Prescriptions relatives à la main <i>droite</i> . 76. — Exercice 21. Comment le pratiquer.	
19ème LEÇON.—Mobilité accrue des doigts de la main <i>gauche</i> .....	Page. 43
77. — Prescriptions relatives à la main <i>gauche</i> . 78. — Prescriptions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 22. Manière utile de le pratiquer.	
20ème LEÇON.—Complément de la même pratique pour la main <i>droite</i> .....	Page. 44
79. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . 80. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 23. Comment le pratiquer.	
21ème LEÇON.— <i>Pouce</i> et accords en ordre successif ....	Page. 45
81. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . 82. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 24.	
22ème LEÇON.—Mobilité accrue du <i>pouce</i> .....	Page. 46
83. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . 84. — Instructions relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 25.	
23ème LEÇON.—Accords de trois notes .....	Page. 47
85. — Jeu de la main <i>droite</i> dans les accords de trois notes. 86. — Prescriptions générales relatives à cette main pur l'exécution des accords. Exercice 26. 87. — Comment la lecture des accords est rendue facile. 88. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . Exercice 27.	

24ème LEÇON.—Simultanéité des mouvements des doigts des deux mains dans les accords de deux et trois notes	Page. 48
89. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . 90. — Observations relatives à la main <i>droite</i> . Exercice 28.	
25ème LEÇON.—Arpège ascendant de trois notes	Page. 49
91. — Prescriptions relatives à la main <i>droite</i> , pour la pratique de l'arpège. 92. — Prescriptions relatives à la main <i>gauche</i> . Exerci- ce 29. 93. — Instructions. Exercice 30. Comment on devra le pra- tiquier avantageusement.	
26ème LEÇON.—Arpège descendant de trois notes	Page. 52
94. — Prescriptions relatives à la main <i>droite</i> pour pratiquer les arpèges descendants. Exercice 31. 95. — Instructions relatives à la main <i>gauche</i> . Exercice 32. Observations sur la manière de le pratiquer.	
27ème LEÇON.—Préparation des doigts pour l'exécution des gammes	Page. 54
96. — Prescriptions générales pour la main <i>gauche</i> . 97. — Instruc- tions relatives à l'exécution des exercices 33, 34, 35 et 36. Comment ils devront être pratiqués.	
28ème LEÇON.—Commencement du cycle de gammes dans tous les tons majeurs et mineurs compris dans le premier quadruple. Premier groupe. Gammes de DO majeur, SOL majeur, RE majeur et leurs relatifs mineurs	Page. 56
98. — Prescriptions relatives au <i>doigté</i> . Exercices 37 a), b), c); 38 a), b), c); et 39 a), b) et c).	
29ème LEÇON.—(Deuxième groupe). Gammes de LA ma- jEUR, MI majeur, SI majeur et leurs relatifs mineurs	Page. 58
99. — Instructions. Exercice 40 a), b), c); 41 a), b), c) et 42 a), b), et c).	
30ème LEÇON.—(Troisième groupe). Gammes de FA $\sharp$ majeur, DO $\sharp$ majeur (enharmonique de RE $\flat$ ma- jEUR), LA $\flat$ majeur et leurs relatifs mineurs	Page. 59
100. — Instructions. Exercices 43 a), b), c); 44 a), b), c); et 45 a), b), et c).	
31ème LEÇON.—(Quatrième groupe). Gammes de MI $\flat$ majeur, SI $\flat$ majeur, FA majeur et leurs relatifs mineurs. (Fin du cycle de gammes dans tous les tons compris dans le premier quadruple)	Page. 60
101. — Instructions. Exercices 46 a), b), c); 47 a), b), c); et 48 a), b), et c).	
32ème LEÇON.—Gammes de MI majeur et mineur dans leur étendue maximum et dans le premier quadruple	Page. 61
102. — Instructions. Exercices 49, 50 et 51. 103. — Comment le travail des <i>gammes</i> devra être distribué dans l'étude.	
33ème LEÇON.—De l'indépendance de la sûreté et de l'agilité des doigts 1, 3 et 4	Page. 62
104. — Instructions. Exercice 52. Comment il devra être pratiqué.	
34ème LEÇON.—De l'indépendance, de la sûreté et de l'agilité des doigts 2 et 3	Page. 63
105. — Instructions. Exercice 53. Comment il devra être pratiqué.	
35ème LEÇON.—De l'indépendance, de la sûreté et de l'agilité des doigts 1, 2 et 4	Page. 63
106. — Instructions. Exercice 54. Comment il devra être pratiqué.	
36ème LEÇON.—De l'indépendance, de la sûreté et de l'agilité des doigts 1, 2, 3 et 4	Page. 64
107. — Instructions. Exercice 55. Comment il devra être pratiqué.	
37ème LEÇON.—Des doigts voisins pinçant des cordes voisines et séparées. Notes détachées	Page. 64
108. — Instructions. Exercice 56. Manière de le pratiquer.	



38ème LEÇON.—Gamme chromatique dans le premier quadruple ..... Page. 64

109. — Instructions relatives à la main *gauche*. Exercice 57. Manière de le pratiquer. 110. — Instructions relatives à la main *droite*. Exercice 58. 111. — Exercice 59. Observations sur la manière de le pratiquer.

39ème LEÇON.—Changement des mouvements des doigts de la main *gauche* ..... Page. 67

112. — Instructions. Exercice 60. Manière utile de le pratiquer.

## PARTIE DEUXIEME

### DEUXIEME COURS

40ème LEÇON.—Mobilité de la main *gauche* ..... Page. 71

113. — Notes sur chaque corde comprises entre les touches V et XII. 114. — Prescriptions générales relatives aux mouvements ascendants de la main. 115. — Prescriptions relatives aux mêmes mouvements descendants. 116. — Manière de travailler les exercices 61 a) et b); 62 a), b), c) et d) et 63 a) et b). 117. — Instructions sur la manière de travailler les gammes diatoniques majeures et mineures sur les neuf premiers quadruples. Exercices 64 et 65.

41ème LEÇON.—Septièmes diminuées et autres intervalles Page. 73

118. — Instructions. Exercices 66 a) et b). 119. — Instructions. Exercices 67 a) et b). 120. — Instructions. Exercice 68 a). 121. — Instructions. Exercice 68 b).

42ème LEÇON.—Mouvements progressifs de la main *gauche* ..... Page. 76

122. — Instructions. Exercice 69. Manière de le pratiquer.

43ème LEÇON.—Jeu simultané du *pouce* et des autres doigts de la main *droite* ..... Page. 77

123. — Prescriptions relatives à la main droite. Exercice 70. Manière de le pratiquer. 124. — Instructions. Exercice 71.

44ème LEÇON.—Même pratique avec plus de mobilité pour le *pouce* ..... Page. 78

125. — Instructions relatives à *chaque main*. Exercice 72. Comment le pratiquer.

45ème LEÇON.—Mobilité accrue du *pouce* et des *doigts* de la main *gauche*. Pratique d'octaves ..... Page. 79

126. — Instructions. Exercice 73. Manière de le pratiquer. 127. — Instructions. Exercice 74. Manière de le pratiquer.

46ème LEÇON.—Mobilité accrue des *doigts* de la main *gauche* ..... Page. 81

128. — Instructions. Exercice 75. Manière de le pratiquer.

47ème LEÇON.—Mobilité accrue du *pouce* ..... Page. 81

129. — Instructions. Exercice 76.

48ème LEÇON.—Mobilité accrue et indépendance du *pouce* et des *doigts* de la main *gauche* ..... Page. 82

130. — Instructions relatives à la main *gauche*. 131. — Instructions relatives à la main *droite*. Exercice 77.

49ème LEÇON.—Jeu simultané du *pouce* et des *doigts* *index*, *médius* et *annulaire* sur des cordes voisines .. Page. 83

132. — Prescriptions relatives au pincement simultané du *pouce* et d'un autre doigt sur des *cordes voisines*. Exercice 78. 133. — Instructions. Exercice 79. Manière de le pratiquer.

50ème LEÇON.—Pour obtenir plus d'indépendance dans les *doigts* de la main *gauche* ..... Page. 85

134. — Instructions relatives à la main *gauche*. 135. — Instructions relatives à la main *droite*. Exercice 80. Manière de le pratiquer.

- d) Exemple de partition mélangeant la notation des positions d'accord et la tablature (la traduction en notation solfégique n'était pas présente dans l'original).

68

### Alemanda la serenissima

The image displays a musical score for the piece "Alemanda la serenissima". It consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various guitar-specific symbols such as "T" for trills, "O" for open strings, and "H" for harmonics. The tablature uses numbers 0-5 to indicate fret positions and includes techniques like triplets (indicated by a '3' over a group of notes) and bends (indicated by a tilde '~' over a note). The piece concludes with a final chord marked with a trill symbol "T".

e) Labyrinthe sur la guitare (fac-simile du manuscrit original de Gaspar Sanz)

*Labyrintho en la guitarra q̄ enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias qūa se...*

*Dedicado al Ser.<sup>mo</sup> Señor Don Juan de Austria.  
 Compuesto por el Lic.<sup>do</sup> Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Carago.  
 Año 1674.*

*Abecedario Italiano.*

*Demonstración desta obra en dos Passacalles*

*In. enter. subit. P. gins. Primp. Lento*

f) Règle pour la basse continue avec la guitare ou un autre instrument

**Exemplo 1°, de las reglas para acompañar sobre la parte con la guitarra y demas instrumentos**

(First Example for the Rules to Accompany over the Part with the Guitar and Other Instruments)

Acôpañamiento Diatonico  
Diatonic Accompaniment

A D A B E \* G

\*1st inversion C chord in original manuscript

Acôpañamiento cõ tercera menor  
Accompaniment with minor third

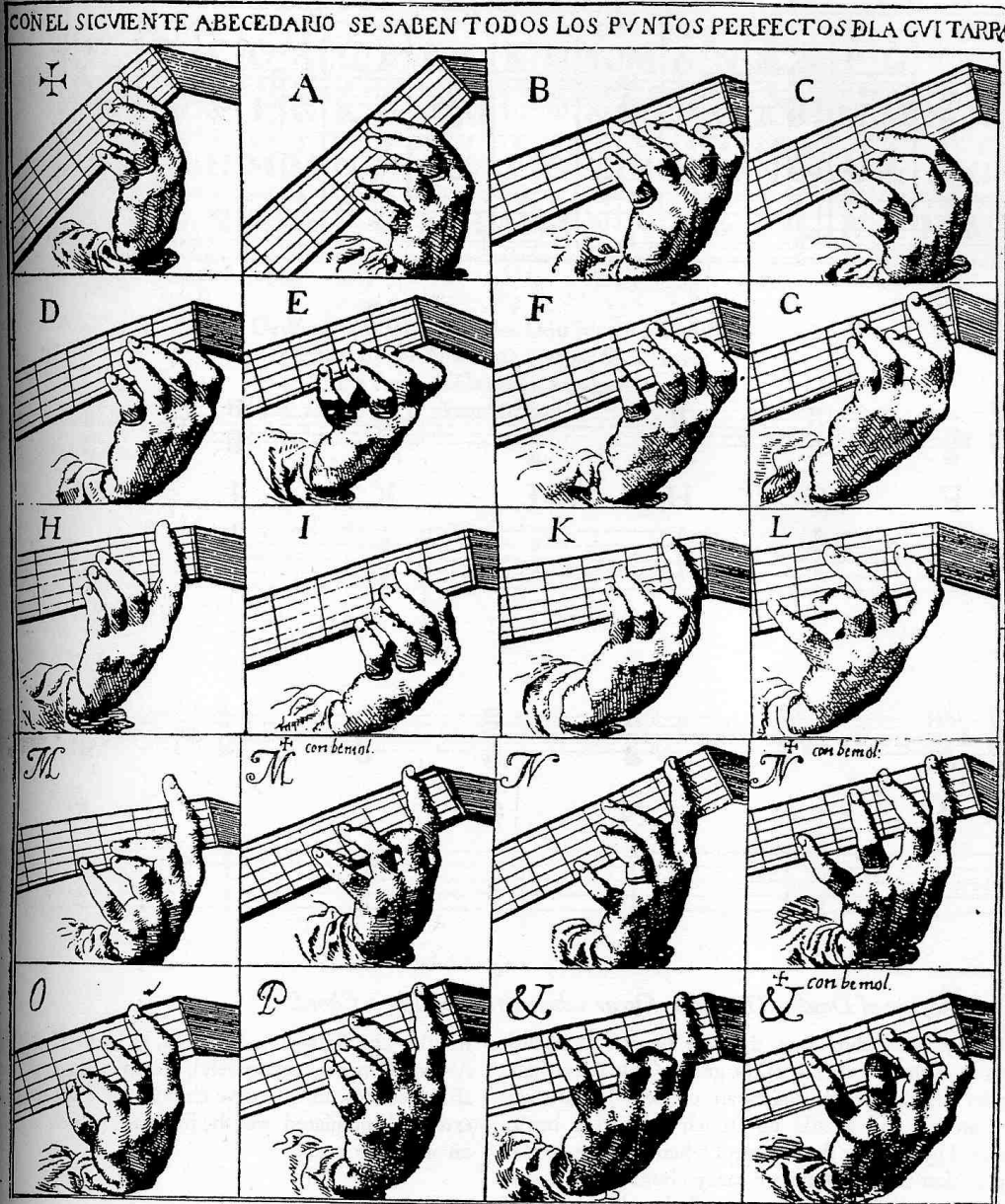
O D K L E \* P

Acôpañamiento con tercera major  
Accompaniment with major third

A I H B C F G

g) El Abecedario Italiano.

All the Perfect Chords of the Guitar Are Known with the Following Alphabet



h) Description des 5 grandes formes de positions d'accords utilisées par Joe Pass.  
 (« The Joe Pass Guitar Method » p.3)

## Scales

**Scales and their Basic Chord Forms.** In order to give the student some direction and help in developing an individual concept of improvising, it will be necessary for him to gain a full working knowledge of scales, melodic lines, harmonic patterns, and a plan for combining these elements into useful practice patterns. With the exception of the Blues solo and the short pieces which conclude this book, everything is written in eighth- and quarter-notes, making it easier for the student to see and hear the musical line as it develops.

Below are six diagrams which are usually learned by all

guitarists when beginning to play in first position, the Intermediate form not included.

All scales are played vertically within each form whose object is to provide a framework in which to function. Once the pattern in each Form is perceived the location of notes and pitches will become automatic and a familiarity with the fingerboard will be achieved. With the Chord Forms acting as points of anchor or reference, the ability to create an improvised scale or melody will be unhampered by the struggle to find the notes.

The numbers without circles indicate the fingers of the left hand: **1 2 3 4**  
 The numbers in circles indicate the strings:

(1st Inversion of C Form) (Top Part of C Form)

6 E 5 A 4 d 3 g 2 b 1 e'

## Bibliographie

D'Alembert, Diderot, « Encyclopédie », article sur la *guittare*  
(<http://diderot.alembert.free.fr>)

Berlioz, H. « Traité d'orchestration », chapitre sur la guitare  
(ed. Lemoine)

Carpentier T. « Méthode de Guitare »  
(ed. Libro, 2005)

Charnassé H. et Vernillat F. « Les Instruments à Cordes Pincées »  
(P.U.F. collection *Que Sais-je ?* n°1396, 1970)

Deval F. « Le Flamenco et ses Valeurs »  
(Ed. Aubier, 1992)

Foucault M. « Surveiller et Punir »  
(ed. Gallimard, 2006)

Leblond B. « Flamenco »  
(ed. Cité de la Musique / Actes Sud, 1995)

Le Bordays C. « La Musique Espagnole »  
(P.U.F. collection *Que Sais-je ?* n°823, 1994)

Machabey A. « La notation musicale »  
(P.U.F. collection *Que Sais-je ?* n°514, 1952)

Pass J. « The Joe Pass Guitar Method »  
(ed. Chapell & co., 1977)

Piris B. « Fernando Sor, une guitare à l'orée du romantisme »  
(ed. Aubier, 1989)

Pujol E. « Escuela Razonada de la Guitarra » , tome I,II,III et IV  
(ed. Ricordi, 1956)

Willard J. « The Complete Works of Gaspar Sanz » Volume I  
Contenant la traduction en anglais du manuscrit de Gaspar Sanz.  
(Amsco Publication, 2006)

## **Abstract**

Dans ce mémoire, nous avons tenté d'expliquer les choix de valeurs qui ont fondé la discipline de la guitare classique et qui explique le cloisonnement actuel des classes de guitare classique vis à vis des autres esthétiques et des autres instruments. Mettre en lumière ces valeurs, c'est pouvoir se positionner par rapport à elles et pouvoir ainsi éventuellement s'en détacher.

Nous n'avons pas la prétention de décrire la bonne manière d'apprendre la guitare aujourd'hui, mais plutôt de dire qu'il y a plusieurs manières d'apprendre. En refusant les pratiques populaires, on ne peut profiter des différents styles de musique disponibles pour la guitare, et l'on s'interdit une transversalité utile à l'apprentissage de l'instrument et de la musique. En abordant l'instrument par la technique et non par la pratique musicale, en séparant l'apprentissage de la guitare de celui de la musique, en oubliant l'importance d'une pratique de groupe, on risque de rendre l'apprenant passif et de ne pas lui ouvrir la voie d'une pratique d'amateur.

## **Mots clefs**

Guitare, Discipline, Technique, Transversalité, Méthode, Globalité, Musique Ancienne, Notation musicale