

COMPRENDRE CE QUE L'ON JOUE

Le but de cet ouvrage est de proposer une analyse harmonique de certaines études très utilisées dans l'apprentissage de la guitare classique, permettant ainsi à l'apprenti-guitariste de comprendre le fonctionnement du langage musical au-delà du simple déchiffrage. Nous ne nous interdirons pas non plus d'évoquer quelques procédés compositionnels, lorsque le morceau choisi se prêtera à de tels commentaires (y compris certains aspects techniques).

Il semble indispensable de préciser les données de base pour une bonne connaissance du système tonal, donc les premières pages seront un rappel des notions qui structurent la tonalité – les gammes et les accords qui en découlent – pour aborder ensuite d'une manière concrète l'analyse des études qui seront proposées.

Les études choisies font partie du répertoire très classique et connu : Matteo CARCASSI , Fernando SOR, Dioniso AGUADO, car leur système harmonique est très évident et assez simple à comprendre, et crée une bonne base pour aller plus loin....

UNDERSTAND WHAT YOU ARE PLAYING

The aim of this book is to propose harmonic analysis about very often used studies during the classical guitar learning, making the student able to understand how is working the musical langage, further that simple sight reading. We won't be afraid talking about some compositional techniques when the choosen piece contains such evidence (including guitar technical process).

Basic notions are essential to a good knowledge of the tonal system, so the first pages are a reminder for what tonality is made of -scales and chords following from them- to make a concrete analysis of the proposed studies.

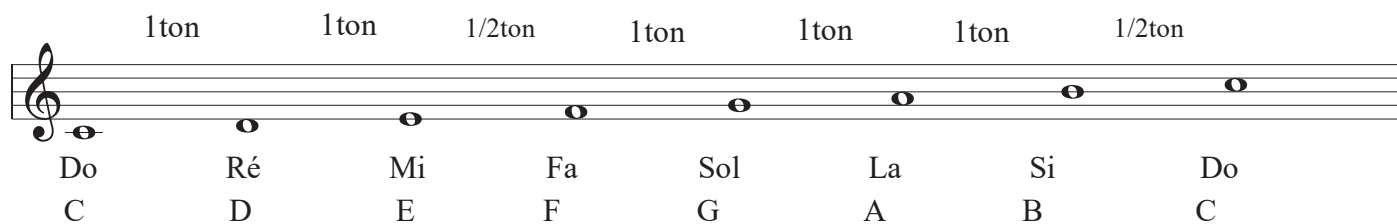
The selected studies are a part from very well known classical repertoire : Matteo CARCASSI , Fernando SOR, Dioniso AGUADO, because their harmonic system is very obvious and simple to understand, to create good basis to go further....

Copyright © by Editions Soldano.2026.ES4127.

All rights reserved.Duplication interdite.

"La copie totale ou partielle du présent document constitue un délit de contrefaçon"
(articles 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle)

STRUCTURE DE LA GAMME DE DO MAJEUR



Cette gamme comporte cinq tons et deux 1/2 tons, les demi-tons sont situés entre les troisième et quatrième notes, et les septième et huitième notes, il y a un ton entre les autres. Ce qui caractérise la gamme Majeure, c'est l'intervalle de tierce Majeure (2 tons) entre la première et la troisième note de la gamme.

C MAJOR SCALE'S STRUCTURE

In this scale, we have five whole tones and two half-tones, half-tones are between third and fourth notes, and seventh and eighth notes, a whole tone between all other notes. What is essential in a Major scale is the major third interval (2 whole tones) between the first and the third note.

GAMME DE LA MINEUR HARMONIQUE



La gamme mineure ne comporte qu'un ton et demi entre la première et la troisième note (tierce mineure). Il y a trois formes pour la gamme mineure : la forme mineure naturelle (avec un Sol $\flat$ sur le 7e degré), la forme mineure harmonique (Sol $\sharp$ sur le 7e degré), ou la forme mélodique où l'on monte aussi le 6e degré d'un 1/2 ton (Fa $\sharp$).

A MINOR HARMONIC SCALE

Minor scale has only one whole tone and a half tone between the first and the third note (minor third). We have three shapes for minor scale : natural (G $\flat$ on the 7th degree), harmonic minor form (G $\sharp$ on the 7th degree, or melodic minor form with the 6th degree is also altered (F $\sharp$).

RECONNAÎTRE LES TONALITÉS

Tout d'abord, il faut connaître deux formules par coeur, quand on met des dièses ou des bémols à la clef, c'est dans un ordre précis : pour les dièses, c'est FA-DO-SOL-RE-LA-MI-SI, et pour les bémols, c'est l'inverse : SI-MI-LA-RE-SOL-DO-FA.

Pour trouver le ton avec des dièses, on prend le nom de la note au dessus du dernier dièse. Exemple : 4 dièses à la clef, le dernier, c'est Ré $\sharp$, la note au dessus c'est Mi, nous sommes donc en Mi Majeur (ou Do $\sharp$ mineur, il y a 2 possibilités, le mineur se trouve 1 ton 1/2 en dessous du Majeur). Avec 6 $\sharp$ à la clef, le dernier est Mi $\sharp$, donc on est en Fa $\sharp$ Majeur (ou Ré $\sharp$ mineur).

Avec des bémols à la clef, on prend le nom de l'avant dernier bémol : 4 $\flat$ = Lab Majeur (ou Fa mineur).

Avec 1 bémol à la clef, on est en Fa Majeur (ou Ré mineur).

RECOGNIZE THE TONALITIES

At first you must know two formulas by heart, because if there are sharps or flats after the key, they are put in a constant order : for sharps, it is *F C G D A E B*, and for flats, the order is inverted : *B E A D G C F*.

To know which is the tonality with sharps, take the note just after the last sharp (up) : 4 #, the last one is *D#*, the tone is *E Major* (or *C# minor* because there are 2 possibilities, one Major and one minor which is one tone and half under).

With 6 # after the key, the last sharp is *E#*, so the tone is *F# major* (or *D# minor*)

FONCTION TONALE

Sur chaque note d'une gamme, on peut fabriquer un accord en superposant deux tierces. Ces accords seront Majeurs ou mineurs, ou diminués (la quinte = 3tons + 1/2 ton), voire augmentés (5te+ = 4 tons).

Il faut connaître pour chaque tonalité la fonction de l'accord : 1er degré = **tonique**, 5e degré = **dominante** 4e degré = **sous dominante**.

TONAL FUNCTION

Above each note of the scale, you may build a chord superposing two third intervals. These chords will be either Major or minor, or diminished (fifth = 3 whole tones + 1/2 tone), or even augmented (fifth = 4 whole tones). You must know the function of chords for all the tonalities : 1rst degree = tonic chord, 5th degree = dominant chord, 4th degree = subdominant.

en Do Majeur

in C

Do M Ré m Mi m Fa M Sol M La m Si m5-

C Dm Em F G Am Bm dim

en La m harmonique

harmonic Am

La m Si m5- Do M5+ Ré m Mi M Fa M Sol#5-

Am Bm5- C+ Dm E F G#-

en La m mélodique

melodic Am

Si m Ré M Fa#m5-

Bm D F#5-

LES RENVERSEMENTS

INVERSIONS

Etat fondamental 1er renversement 2e renversement

Tonique à la basse 3e à la basse 5te à la basse

Fundamental state First inversion 2nd inversion

Tonic on bass 3rd on bass 5th on bass

SARABANDE

John Antonin LOGY
1647 ?-1721

1
Lam RéM SolM DoM FaM Sim MiM
Am Dm G C F Bm E

5
Lam RéM SolM DoM RéM SolM DoM
Am Dm G C Dm G C

9
DoM LaM Si7 SolM Ré7 Si7 MiM
C A B7 G D7 B7 E

13
Lam Ré7 SolM DoM FaM RéM6 Lam MiM Lam
Am D7 G C F Dm6 Am E Am

Cette petite sarabande commence sur des enchaînements harmonique en quarts, pour conclure la première phrase sur le ton de la dominante (Sol# = sensible de La mineur). A partir du 3e temps de la 5e mesure, on retrouve cette structure jusqu'au 3e temps de la 7e mesure, pour conclure sur une structure II-V-I en Do Majeur (RéM-SolM-DoM).

La seconde partie démarre en Do sur le motif mélodique du début, mais transposé, avec un Fa# (réminiscence modale) pour moduler rapidement et aboutir sur cadence rompue : Si7-SolM (l'accord de Si7 résoud habituellement en Mi). La tonalité de Sol Majeur est confortée sur la 11e mesure, mais à la 12e mesure, modulation en Mi (Si7 dominante, résolution sur MiM). 3e temps de la 13e mesure = II-V-I en Sol, puis I-IV-II-VI en Do, mais conclusion en Lam sur la dernière mesure.

This little sarabande starts with harmonic schemes on fourthes, concluding the first sequence on the dominant chord (G# = leading note in A minor). From the 3rd beat of bar5, we find this sequence until the 3rd beat in bar 7, to conclude on a II-V-I structure in C (Dm-G-C).

The second part begins in C on the same melodic material of the beginning, but transposed with a F# (modal reminiscence) to modulate quickly et close on a broken cadence : B7-G (B7 chord usually solves in E). G tone is enforced on 11th bar, but on bar12 modulation in E (B7 = dominant, solving on E).

On the 3rd beat of bar 13 =II-V-I in G, then I-IV-II-VI in C, but conclusion in Am on the last bar.

ETUDE N°I

Fernando SOR

LaM = 5e degré en Ré Ré mineur
AM = 5th degree in D

Do Majeur C Sol Majeur G

SolM G DoM C FaM F RéM6 Dm6 MiM E Lam Am RéM D SolM G DoM C SolM G RéM D SolM G

Mim Em Sol7 G7 DoM C Mi7/5- E75b LaM A La7 A7 RéM Dm Mim Em RéM Dm La7 A7

Rém Dm Solm6 Gm6 Fa7+ FM7 Fa#5- F#5b SolM G FaM F SolM G DoM C FaM F

Rém Dm SolM G Mim Em Lam Am RéM Dm DoM C SolM G

DoM C Ré7 D7 SolM G Do7 C7 FaM F RéM Dm MiM E La7 A7 RéM D Sol7 G7

Dans cette très belle étude à trois voix -N°1 dans l'édition d'Andres SEGOVIA- chacune de ces voix participe à l'évolution des harmonies, ainsi le Do de la 2e voix à la 2e mesure est un retard (réminiscence de la 1e mesure) qui résout sur la note réelle de l'accord -Si tierce de Sol Majeur-. Sor utilise souvent ce procédé dans cette étude, ainsi les tierces sur le 3e temps de la 5e mesure, ou le 2e temps de la 6e, jusqu'à la 8e . L'utilisation des accords avec la quinte diminuée -mesures 12, 17- adoucit les modulations.

Sor nous propose ici une sorte de contrepoint simple mais très agréable où les voix se complètent admirablement pour créer une délicate harmonie.

In this very beautiful 3parts study -N°1 in Andres SEGOVIA's version- each voice is involved in the harmonic evolution,so the C in the 2nd bar (2nd voice) is a retardation (reminding of the 1rst bar) which solves on the real note-B 3rd of the G chord-. Sor often uses this process in this study, with the 3rds on the 3rd beat of bar 5, or the 2nd beat of bar 6, until the 8th bar. Using chord with a diminished 5th -bar12 and 17- softens modulations.

Here, Sor proposes kind of a simple but very delightful counterpoint where voices mix admirably themselves to create a delicate harmony.