

L'Intelligence Musicale

Colette Mourey

EMR 18752

**Print & Listen
Drucken & Anhören
Imprimer & Ecouter**



www.reift.ch



EDITIONS MARC REIFT

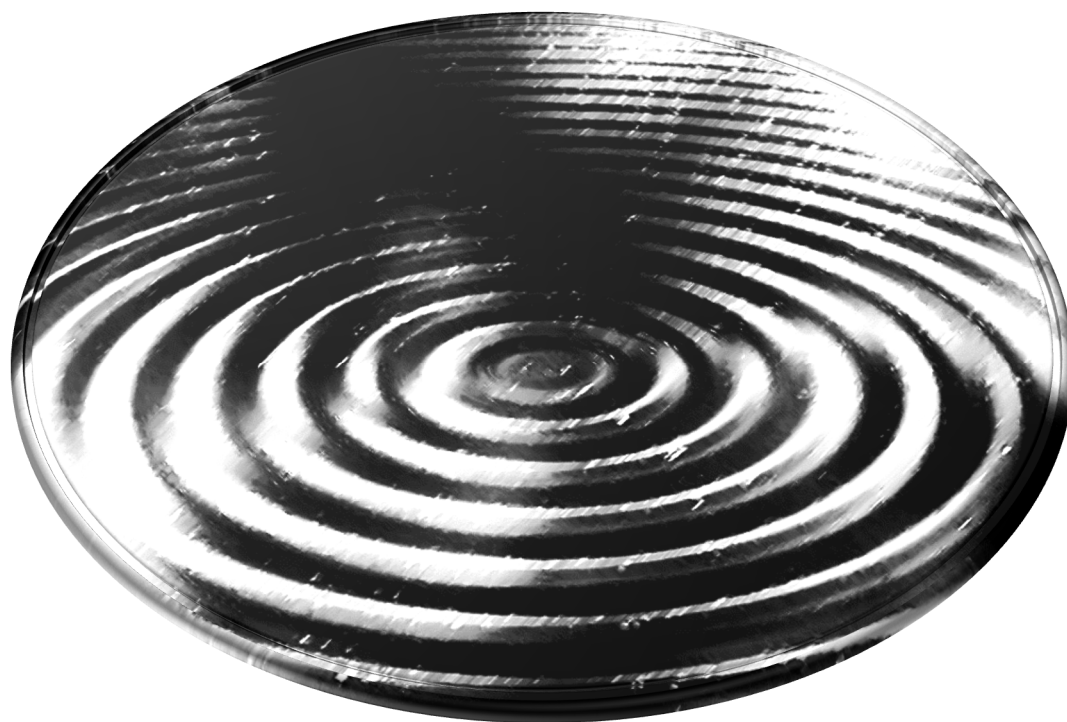
Route du Golf 150 • CH-3963 Crans-Montana (Switzerland)

Tel. +41 (0) 27 483 12 00 • Fax +41 (0) 27 483 42 43 • E-Mail : info@reift.ch • www.reift.ch

L'Intelligence Musicale

5	Introduction
12	L'Intelligence Rythmique
28	L'Intelligence Mélodique
43	L'Intelligence Polyphonique
50	L'Imbrication des Trois Facettes de l'Intelligence Musicale
57	Conclusion

L'Intelligence Musicale



L'Univers est primordialement « Verbe » (il se révèle comme essentiellement de nature vibratoire) - plus ou moins matérialisé et actualisé - ; la pensée humaine est « bruit » et « son » (elle repose toute entière sur des images sonores mentales) : d'où l'importance fondamentale de l'art musical, qu'un philosophe comme Platon plaçait d'ailleurs au premier rang, et l'urgence éducative de développer cette « intelligence musicale », qui est une forme d'intelligence spécifique à part entière, tout en conditionnant plus largement l'exercice de l'intelligence en général, comme de toutes les formes que celle-ci peut revêtir.

1

L'Intelligence Rythmique

Gardons à l'esprit que le son est l'essence même de tout ce qui existe : le fond diffus cosmologique, maintenant bien observé, offre un magnifique témoignage des ondes sonores corollaires de l'Histoire de l'Univers.



La musique chorégraphique hispanique joue sur l'alternance rapide de ces deux types de métrique, qui devient l'unité constituante.

Mesures comprenant 6 croches au total

MESURE A 2 TEMPS TERNAIRE MESURE A 3 TEMPS BINAIRE MESURE A 2 TEMPS TERNAIRE MESURE A 3 TEMPS BINAIRE

Piano

Mesure à trois temps binaire : 3 x 2

Mesure à deux temps ternaire : 2 x 3

Dans l'évolution du langage musical occidental, la métrique ternaire, considérée au Moyen-Age comme « parfaite » (à l'image de la Trinité divine) a précédé la métrique binaire, qu'ont progressivement enracinée, au contraire, les danses populaires dès la même époque.

Les époques moderne et contemporaine auront complexifié la métrique, multipliant les procédés et les niveaux de division, abandonnant l'écriture mesurée pour la notation en temps réel, et expérimentant toutes les sortes de métriques plus ou moins aléatoires.

Le niveau de pulsation suivant va correspondre au « temps » : très exactement, unité de mesure des durées musicales, qui correspond à l'origine à l'espace entre deux pulsations, à partir de laquelle on évalue les durées de l'ensemble des figures de notes présentes dans l'oeuvre.

Si la noire vaut 1 (si la noire est l'unité de temps), alors, la blanche vaut deux temps, la croche la moitié d'un temps, etc...

Si la blanche vaut 1 (si la blanche est l'unité de temps), alors, la ronde vaut deux temps, la noire la moitié d'un temps, etc...

Si la croche vaut 1 (si la croche est l'unité de temps), alors, la noire vaut deux temps, la double-croche la moitié d'un temps, etc...

Mesures binaires à deux temps

Piano

Tandis que le chiffre supérieur indique le nombre de temps par mesure, C'est le chiffre inférieur qui symbolise l'unité de temps :

la noire dans le premier cas (♩ = 1),

la blanche dans le second cas (♩ = 1),

la croche dans le troisième cas (♩ = 1).

LES SYMBOLES DES FIGURES DE NOTES :

○ symbolisée par 1

♩ symbolisée par 2

♩ symbolisée par 4

♩ symbolisée par 8

1 ○ = 2 ♩ = 4 ♩ = 8 ♩

Comme ces temps sont pris dans l'organisation accentuelle de la mesure, on distinguera les temps dits « forts » (accentués) et les temps « faibles » (non accentués).

Lesdites mesures étant elles-mêmes hiérarchisées par la carrure.

Pulsation : toujours complexe

Carrure régulière ou irrégulière, elle détermine des « périodes » ascendantes ou descendantes (créatrices de tension dans l'œuvre, ou participant d'un retour à l'équilibre).

Mesure métrique binaire, métrique ternaire, métriques plus complexes...

Les mesures sont déterminées par un nombre de temps (unité accentuelle récurrente) et le choix d'une unité de temps.

Temps unité de mesure des durées musicales (espace entre deux pulsations), dans le système de la mesure, les temps seront forts ou faibles en fonction du système d'accentuation qu'induisent les mesures choisies.

Un rythme, combinaison irrégulière de durées musicales brèves et longues, trouvera son inscription dans cette métrique régulière préétablie. On peut quantifier un rythme à tous les niveaux de pulsation : à la carrure, à la mesure, au temps, à la brève (valeur la plus brève dudit rythme)...

Elégie

Jules Massenet
(1842-1912)

Arr.: Colette Mourey

rit.. A tempo

Adagio ♩ = 60

1 2 3 4 1 2 3 4

mf mp f

5 1 2 3 4

mf mp p

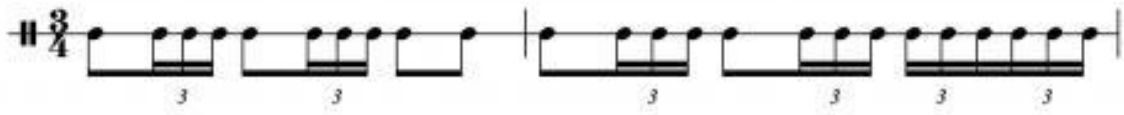
8

mf mp p

Un cas particulier de rythme est constitué par l'ostinato rythmique (rythme répété), procédé qui est à la base de la rythmique ancestrale dans le monde entier et adopte le double caractère de pulsation complexe, par sa récurrence, et de rythme, par l'irrégularité de ses constituants.

Par exemple, l'ostinato rythmique utilisé par Ravel dans son Boléro, motif répété tout au long de l'oeuvre :

Caisse claire



L'essence du rythme est le changement permanent de ses constituants, toutes les formules étant possibles, et non limitées aux deux premiers cas, binaire et ternaire : toutes les divisions sont possibles. Au contraire, les différents niveaux de pulsation ci-avant décrits reposent sur l'invariance dans leur perpétuel retour.

C'est par cette superposition de la métrique (régulière) et du rythme (irrégulier) que se forment le mouvement et la vie de l'œuvre – de la même façon que procède la Vie dans son et ses évolution(s)...

En fait, le Moyen-Age connaissait de huit à dix modes, dont tous les degrés n'étaient pas immuablement fixes (comme dans la musique grecque de l'Antiquité, il y a des degrés « mobiles ») et, après la période strictement « classique » (1750-1820 environ) qui consacre le bi-modalisme majeur-mineur, l'élargissement des échelles aura été de nouveau considérable, depuis le dix-neuvième siècle, aboutissant à la polytonalité (univers dans lequel plusieurs « tonalités » sont conjointement présentes) comme à la polymodalité (superposition structurelle d'ordre modal), à l'atonalité en général, dont le dodécaphonisme, qui prend en compte et considère comme d'égale importance tous les degrés de la gamme chromatique (tous les degrés en intervalles de demi-tons), avec une prédilection pour un « total chromatique » récurrent, et, enfin, à la détermination de l'œuvre non plus par un « mode » préexistant mais au sein de sa « série » primordiale, dans le système « sériel » (immanence d'une œuvre qui n'a plus besoin de détermination antérieure).

A noter que la « série » dépasse largement le cadre des fréquences, puisqu'elle englobe les durées, les dynamiques, les intensités, les nuances de toucher, les timbres, ...de façon univoque et très large.

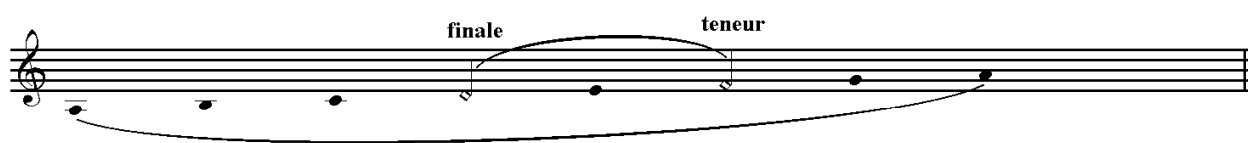
Modes Médiévaux

On distingue principalement 8 modes (échelles sonores, "gammes"), établis sur 4 tons de base, alternativement authentiques ou plagaux suivant que la finale se situe au début ou au milieu :

PREMIER MODE : "protus" authentique (ou "dorien") (*Phrygien* grec) (tendance mineure, noblesse et sérénité, ...)



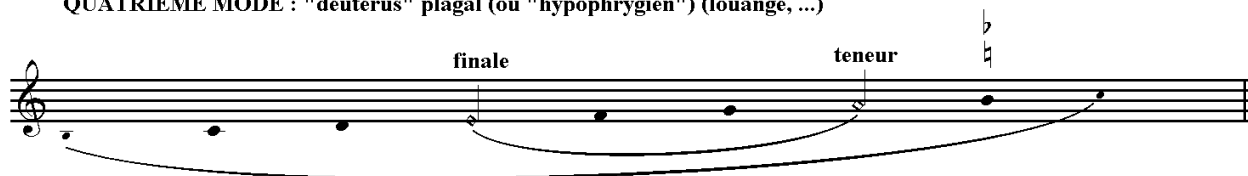
SECOND MODE : "protus" plagal (ou "hypodorien") (*Éolien* grec) (tendance mineure, mélancolie, ...)



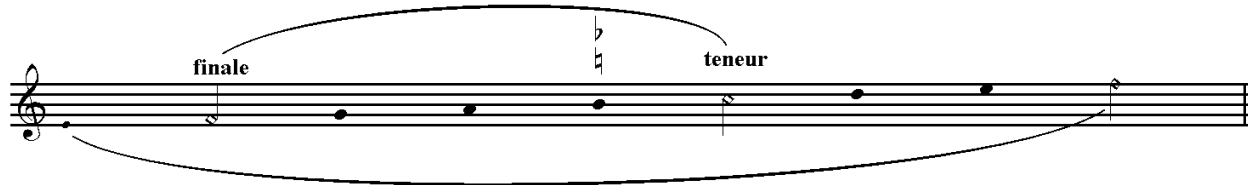
TROISIEME MODE : "deuterus" authentique (ou "phrygien") (*Lorien* grec) (tendance mineure, animé, ...)



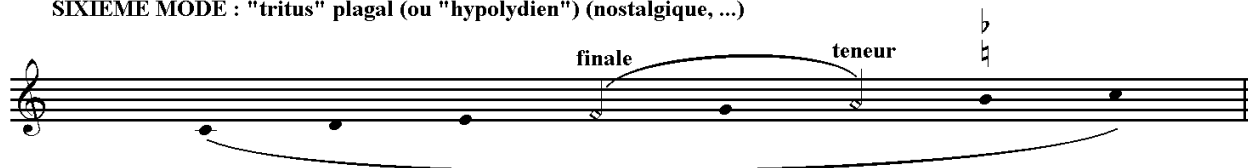
QUATRIEME MODE : "deuterus" plagal (ou "hypophrygien") (louange, ...)



CINQUIEME MODE : "tritus" authentique (ou "lydien") (*Hypolydien* grec) (tendance majeure, enjoué, ...)



SIXIEME MODE : "tritus" plagal (ou "hypolydien") (nostalgique, ...)



SEPTIEME MODE : "tetrardus" authentique (ou "mixolydien") (*hypophrygien* grec) (tendance majeure, légèreté, ...)



HUITIEME MODE : "tetrardus" plagal (ou "hypolydien") (sérénité, ...)



LYDIEN GREC : mode majeur actuel



Exemple de « série »

Valse opus 23 N°5 Arnold Schoenberg

Tous les degrés d'un « mode » ont différentes fonctions, d'où aussi une valeur particulière, les deux degrés principaux dans le système tonal étant la « tonique » et la « dominante » :

HIERARCHISATION DES DEGRES DE LA GAMME TEMPEREE TONALE

MODE MAJEUR

MODE MINEUR

Si la région de la tonique impose ou rétablit l'équilibre, la région de la dominante crée une tension que seule la tonique peut définitivement résoudre.

Les degrés "de passage", permettant la transition, étant principalement le quatrième ("sous-dominante") et le second, tandis que le sixième degré amorce une conclusion évitée dans la "cadence rompue" qui constitue une fausse conclusion.

Cadence parfaite : IV / II – V – I

Cadence rompue : IV / II – V - VI

A noter que les deux modes du système tonal occidental peuvent être créés à partir de tous les tons (on peut prendre toutes les notes de base comme point de départ), l'architecture : ton + mode constituant la « tonalité ».

D'où, comme pour la langue littéraire, une phrase musicale est littéralement une « unité ponctuée ».

A partir d'un motif intonatoire se crée progressivement une tension, jusqu'à un maxima ou « climax » ; depuis lequel le matériau initial ré-évoqué sera conduit jusqu'à une conclusion.

Chanson de Solveig, Edward Grieg

Un poco andante ♩ = 72

Soprano

Guitar

5

9 *mp* *p* *pp* *p*

13

17 *f*

21 *pp*

f *p*

Der Win - ter mag schei - den, der Früh - ling ver - geh'n, der Früh - ling ver - geh'n,
 der Som - mer mag ver - wel - ken, das Jahr ver - weh'n, das Jahr ver - weh'n;
 du keh - rest mir zu - rü - cke, ge - wiss, du wirst mein, ge - wiss, du wirst mein, ich
 hab' es ver - spro - chen, ich har - re treu - lich dein, ich har - re treu - lich dein.

1/2CV 1/2CVIII 1/2CV CII CI

Le cadre architectural d'une phrase étant primordialement le « mode » dans lequel elle s'inscrit, ou tout l'ensemble des « modes » qu'elle traverse lorsqu'elle est « modulante », la suspension médiane s'effectue classiquement sur le cinquième degré ou « dominante » de l'échelle tonale (« cadence à la dominante »), tandis que la conclusion, amenée par la région de la « sous-dominante » (quatrième degré), enchaîne la dominante à la tonique (« cadence parfaite », qui résout la « note sensible » (septième degré) sur la tonique) de la tonalité terminale (une phrase est souvent modulante, la tonalité terminale étant alors autre que celle de l'intonation).

Une phrase peut appartenir à une « exposition » ou à un « épisode expositif » comme à un « développement » ou à une transition : son caractère (et la présentation de la même phrase) en est profondément modifié.

Elle sera, notamment, stable tonalement parlant, dans un épisode expositif, ou modulante et évolutive au cours du développement ou d'une transition (dont l'aspect le plus systématique est représenté par une « marche d'harmonie », modulant pas à pas à partir d'un modèle transposé, pour conduire très logiquement vers la tonalité sur laquelle on veut aboutir).

Moderato

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Pno. (Piano). The tempo is marked 'Moderato'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems feature a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Dans tous les cas, la perception de l'auditeur averti reconnaît le « mode » employé, identifie les tournures mélodiques, comprend les « cadences » (ponctuations), anticipe constamment tous les constituants du discours qui se déroule.

L'écoute mélodique est, elle aussi, éminemment active, sûrement plus cérébrale et conceptuelle que l'écoute rythmique, bien que, comme elle, laissant une large place à l'émotion et aux sentiments et pouvant tout à fait être symbolisée par le geste.

3 L'Intelligence Polyphonique

L'intelligence polyphonique s'est développée d'une façon particulièrement complexe dans la musique occidentale, dans laquelle l'écriture tient une place de choix.

Exemple de Polyphonie Renaissance

22. La déploration de Johan. Okeghem.

A cinq.

Josquin des Prés.

Superius. Nym- phes des bois, do - es - ses des fon - tai - nes,

Contratenor. Nym- phes des bois, de - es - ses des fon -

Quinta Pars. Nym- phes des bois, de - es - ses des fon -

Tenor. Re - qui - em ae - ter - nam

Bassus. Nym- phes des bois, de - es - ses des fou -

Ici, on est beaucoup plus proche d'une combinatoire de type scientifique, que l'on évolue dans un contexte harmonique ou qu'il s'agisse des contrechants du contrepoint.

Extrait de la Symphonie 7, Ludwig van Beethoven

Flauti. Presto. Op. 92.

Oboi.

Clarinetto in A.

Fagotti.

Corni in D. Presto. Op. 92.

Trombe in D.

Timpani in F.A.

Violino I. Presto. Op. 92.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

En outre, la partition est orchestrée : colorée, bien évidemment, par les timbres employés, et instrumentalisée : on écrit dans les limites imposées par les multiples contraintes instrumentales, de façon à obtenir un jeu fluide et bien adapté.

Andante et Allegro Ernest Chausson

Andante (Lent)

Solo in C

Piano
(Andante)

1st Flute

2nd Flute

1st Oboe

2nd Oboe

1st E♭ Clarinet

2nd E♭ Clarinet

E♭ Alto Saxophone
(poco assai)

E♭ Tenor Saxophone
(poco assai)

1st Bassoon

2nd Bassoon/
(or E♭ Bass Clarinet)

1st E♭ Trumpet

2nd E♭ Trumpet

1st F Horn

2nd F Horn

3rd F Horn

1st Trombone

2nd Trombone

Bass Trombone

Tuba

Timpani

Cymbals pair

Triangle

Violin I

Violin II

Violin III
(cello)

Viola

Violoncello

Contrabass

Le maniement de la polyphonie exige la perception parfaite de plusieurs sons simultanés : et verticalement, dans l'appréciation des « intervalles harmoniques », et horizontalement, dans le suivi de chaque « contrechant », que l'on apprécie simultanément aux autres.

Si l'auditeur est mentalement très actif dans la démarche d'écoute polyphonique, pour le musicien, elle est aussi geste, inscrit dans l'espace-temps de l'œuvre, engagement corporel total, et joie : joie de participer à un projet collectif dans les cas de la musique de chambre, du chœur et de l'orchestre, cas de figure dans lesquels la résultante est le fruit de l'apport de tous ; et, pour tout le monde, l'émotion et le sentiment s'y retrouvent magnifiés, amplifiés par ce « multiple en Un » architecturé à l'image de tout organisme et de la Vie de façon plus large.

Une constatation : l'oreille s'éduque : quelle différence, entre une audition non avertie et la perception aiguë du chef d'orchestre englobant la totalité de la masse orchestrale !

L'éducation auditive est l'une des rares à englober pensée, émotion et geste dans une unique réalité, ce qui centre et ancre la psyché, d'où ouvre des qualités d'attention et de concentration inédites, tout en affinant tout l'ensemble des observations de nature perceptive.

Etant, de surcroît, éminemment conceptuelle et analytique, la perception de type polyphonique complexe élargit incommensurablement le champ intellectuel individuel.

L'Imbrication des Trois Facettes de l'Intelligence Musicale

Tout le développement de l'intelligence musicale consiste à passer de la perception synchrétique enfantine à une perception complexe de type analytique (on considère toutes les facettes précitées, elles sont analysées et hiérarchisées au sein de la structure langagière musicale).

L'enfant perçoit tout, trop intensément, et en mettant tout sur le même plan : le bruit de fond, les paroles prononcées, le fond musical, etc...D'où une image mentale sonore indistincte tant qu'on n'aura pas entamé l'éducation auditive.

Véritablement écouter, c'est, finalement, « fermer » l'oreille : on n'entend plus les bruits de fond de l'environnement sonore, et c'est à ce-prix-là que peut s'instaurer une attention véritable à l'œuvre musicale sur laquelle se focalise l'attention (c'est parfaitement similaire à ce qui se produit lors de l'écoute d'un discours de type littéraire).

Parce qu'on fait abstraction d'une partie du contexte sonore, on pourra véritablement participer à tous les éléments du discours.

Les étapes de l'analyse progressive étant, outre la focalisation, qui comprend la localisation, la discrimination perceptive, l'analyse de chaque élément qui conduit à une première capacité à en verbaliser les caractéristiques, puis, une fois qu'on a dénombré et dénommé tout l'ensemble des constituants, le processus de mémorisation peut s'engager (il repose sur ce tri préalable) et, par-là, on entre en culture : musicale, linguistique,

Focalisation (dont Localisation)

Discrimination (paramètres acoustiques et paramètres langagiers musicaux)

Analyse (qui permet l'identification de l' « objet musical »)

Dénomination (formulation de toutes les caractéristiques repérées)

Mémorisation (entrée en culture)

Une fois la source sonore repérée, la perception devient volontariste : on isole l'événement sonore de son contexte pour mieux l'appréhender.

Là, l'écoute devient discriminante : ce sont les rapports d'intensité, de durée, de timbre et de fréquence qui sont appréciés et confrontés à l'habitude (la mémoire des événements sonores et musicaux précédemment analysés).

De la même façon, dans la continuité, on repère une phrase musicale, on apprécie son allure, on isole un thème musical, on suit une ligne de basses, on détaille un

ornement musical, on goûte un enchaînement d'accords, on participe du dialogue entre les familles instrumentales de l'orchestre, on identifie un registre vocal, on reconnaît derrière l'œuvre les traits saillants d'une Ecole (époque, pays,...) et le style particulier d'un compositeur, etc.

Cas d'une œuvre mélodique tonale

Premier plan : Thème musical (phrasé mélodique, ponctuations, ...)

Second plan : Eléments contextuels (harmoniques, contrapuntiques, caractéristiques de l'orchestration, ...)

Troisième plan : imbriqué dans le second plan, rôle fondateur des basses (contrapuntiques ou fonctionnelles).

Fondée sur tout l'ensemble des repérages perceptifs initiaux, pas de conscientisation sans une analyse serrée, qui s'achève par une mise en mots : laquelle permet véritablement la mémorisation ordonnée.

Le musicien perçoit de multiples sons simultanés, chacun signifiant au sein d'une structure particulière, le tout hiérarchisé au double niveau spatio-temporel, et tant la phrase que tout l'ensemble de la structure formelle acquiert immédiatement sens – avant même qu'elle ne se déroule : l'anticipation auditive est intense !

La joie ne s'exprime-t-elle pas en chantant ? Et la musique ne peut-elle contribuer à apaiser les plus profondes souffrances ? Effectivement, l'entité vibratoire « son »-émotion-sentiment existe, au plus profond de l'Homme, comme une structure unitaire primordiale qui relie toutes les dimensions du corps, de l'esprit et de l'âme.

D'où, exercer son intelligence musicale, c'est proprement grandir et se développer dans des dimensions insoupçonnées de son être...



Collection Colette Mourey

EMR 14521	10 Aquarelles (<i>Violon & Guitare</i>)	EMR 14277	Nocturne N° 3 (<i>Guitare</i>)
EMR 14620	13 Etudes Transcendantes (<i>Guitare</i>)	EMR 14278	Nocturne N° 4 (<i>Guitare</i>)
EMR 14358	14 Nocturnes (<i>Guitare</i>)	EMR 14279	Nocturne N° 5 (<i>Guitare</i>)
EMR 18369	15 Intonations Lyriques (<i>Piano</i>)	EMR 14280	Nocturne N° 6 (<i>Guitare</i>)
EMR 14290	24 Préludes (<i>Piano</i>)	EMR 14281	Nocturne N° 7 (<i>Guitare</i>)
EMR 14472	24 Préludes Sans Tonalité (<i>Guitare</i>)	EMR 14282	Nocturne N° 8 (<i>Guitare</i>)
EMR 18368A	24 Préludes Volume 1 (<i>Piano</i>)	EMR 14283	Nocturne N° 9 (<i>Guitare</i>)
EMR 18368B	24 Préludes Volume 2 (<i>Piano</i>)	EMR 14284	Nocturne N° 10 (<i>Guitare</i>)
EMR 14563	7 Aphorismes (<i>Piano</i>)	EMR 14285	Nocturne N° 11 (<i>Guitare</i>)
EMR 14356	A Aab (<i>Piano</i>)	EMR 14286	Nocturne N° 12 (<i>Guitare</i>)
EMR 14630	A la Vierge Noire de Rocamadour (<i>Guitare</i>)	EMR 14287	Nocturne N° 13 (<i>Guitare</i>)
EMR 18177	Aiqing shenghuo zhi quan (<i>Flute & Piano</i>)	EMR 14288	Nocturne N° 14 (<i>Guitare</i>)
EMR 18004	Ajna "Ballet Incantatoire" (<i>Piano & Orchestre</i>)	EMR 14546	Ondine (<i>Piano</i>)
EMR 14545	Alba (<i>Piano</i>)	EMR 14514	Paisajes (<i>Violon & Guitare</i>)
EMR 14485	Aquarelles Vol. 1 (<i>Violon & Guitare</i>)	EMR 14615	Poème (<i>Violoncelle & Piano</i>)
EMR 14513	Aquarelles Vol. 2 (<i>Violon & Guitare</i>)	EMR 14429	Prélude N° 1 (<i>Piano</i>)
EMR 14519	Aquarelles Vol. 3 (<i>Violon & Guitare</i>)	EMR 14430	Prélude N° 2 (<i>Piano</i>)
EMR 18007	Arabesque (<i>Guitare</i>)	EMR 14431	Prélude n° 3 (<i>Piano</i>)
EMR 14463	Ballade N° 1 (<i>Piano</i>)	EMR 14432	Prélude N° 4 (<i>Piano</i>)
EMR 14464	Ballade N° 2 (<i>Piano</i>)	EMR 14433	Prélude N° 5 (<i>Piano</i>)
EMR 14465	Ballade N° 3 (<i>Piano</i>)	EMR 14434	Prélude N° 6 (<i>Piano</i>)
EMR 14466	Ballade N° 4 (<i>Piano</i>)	EMR 14435	Prélude N° 7 (<i>Piano</i>)
EMR 14629	Blue Romance (<i>Mandoline</i>)	EMR 14436	Prélude N° 8 (<i>Piano</i>)
EMR 18301	Bonheurs d'Eté (<i>Cor & Piano</i>)	EMR 14437	Prélude N° 9 (<i>Piano</i>)
EMR 14471	Cantata (<i>Choeur & Orchestre</i>)	EMR 14438	Prélude N° 10 (<i>Piano</i>)
EMR 14540	Cello Concerto Glint and Stars (<i>Violoncelle & Orchestre</i>)	EMR 14439	Prélude N° 11 (<i>Piano</i>)
EMR 14520	Concerto Mystique (<i>Orchestre à Cordes</i>)	EMR 14440	Prélude N° 12 (<i>Piano</i>)
EMR 4997	Concerto pour violon "O Hanami" (<i>Violon & Orchestre</i>)	EMR 14441	Prélude N° 13 (<i>Piano</i>)
EMR 14541	Croquis Parisien (<i>Voix, Violoncelle & Piano</i>)	EMR 14442	Prélude N° 14 (<i>Piano</i>)
EMR 14348	Enfantillages (<i>Piano</i>)	EMR 14443	Prélude N° 15 (<i>Piano</i>)
EMR 14619	Etude en forme de Rondo (<i>Piano</i>)	EMR 14444	Prélude N° 16 (<i>Piano</i>)
EMR 14611	Fragment (<i>Voix & Piano</i>)	EMR 14445	Prélude N° 17 (<i>Piano</i>)
EMR 14613	Ich lebe mein Leben (<i>Voix & Piano</i>)	EMR 14446	Prélude N° 18 (<i>Piano</i>)
EMR 14636	Imagen (<i>Guitare</i>)	EMR 14447	Prélude N° 19 (<i>Piano</i>)
EMR 18176	Impromptu n° 1 (<i>Guitare</i>)	EMR 14448	Prélude N° 20 (<i>Piano</i>)
EMR 18182	Impromptu N° 2 (<i>Guitare</i>)	EMR 14449	Prélude N° 21 (<i>Piano</i>)
EMR 14298	Intonation Lyrique N° 1 (<i>Piano</i>)	EMR 14450	Prélude N° 22 (<i>Piano</i>)
EMR 14533	Intonation Lyrique N° 10 (<i>Piano</i>)	EMR 14451	Prélude N° 23 (<i>Piano</i>)
EMR 14534	Intonation Lyrique N° 11 (<i>Piano</i>)	EMR 14452	Prélude N° 24 (<i>Piano</i>)
EMR 14535	Intonation Lyrique N° 12 (<i>Piano</i>)	EMR 5985	Prélude N° 2 (3 Trombones)
EMR 14536	Intonation Lyrique N° 13 (<i>Piano</i>)	EMR 5986	Prélude N° 19 (3 Trombones)
EMR 14537	Intonation Lyrique N° 14 (<i>Piano</i>)	EMR 14294	Prélude Sans Tonalité N° 13 (<i>Guitare</i>)
EMR 14538	Intonation Lyrique N° 15 (<i>Piano</i>)	EMR 14295	Prélude Sans Tonalité N° 14 (<i>Guitare</i>)
EMR 14299	Intonation Lyrique N° 2 (<i>Piano</i>)	EMR 14296	Prélude Sans Tonalité N° 15 (<i>Guitare</i>)
EMR 14300	Intonation Lyrique N° 3 (<i>Piano</i>)	EMR 14301	Prélude Sans Tonalité N° 16 (<i>Guitare</i>)
EMR 14527	Intonation Lyrique N° 4 (<i>Piano</i>)	EMR 14303	Prélude Sans Tonalité N° 17 (<i>Guitare</i>)
EMR 14528	Intonation Lyrique N° 5 (<i>Piano</i>)	EMR 14354	Prélude Sans Tonalité N° 18 (<i>Guitare</i>)
EMR 14529	Intonation Lyrique N° 6 (<i>Piano</i>)	EMR 14355	Prélude Sans Tonalité N° 19 (<i>Guitare</i>)
EMR 14530	Intonation Lyrique N° 7 (<i>Piano</i>)	EMR 14359	Prélude Sans Tonalité N° 20 (<i>Guitare</i>)
EMR 14531	Intonation Lyrique N° 8 (<i>Piano</i>)	EMR 14467	Prélude Sans Tonalité N° 21 (<i>Guitare</i>)
EMR 14532	Intonation Lyrique N° 9 (<i>Piano</i>)	EMR 14468	Prélude Sans Tonalité N° 22 (<i>Guitare</i>)
EMR 14518	Là-bas, sur la Mer... (<i>Violon & Guitare</i>)	EMR 14469	Prélude Sans Tonalité N° 23 (<i>Guitare</i>)
EMR 14599	Les Embarras De Paris (<i>Voix, Violoncelle & Piano</i>)	EMR 14470	Prélude Sans Tonalité N° 24 (<i>Guitare</i>)
EMR 14598	Magnificat (<i>Chœur & Orchestre</i>)	EMR 18144	Preludio Gitano (<i>Guitare</i>)
EMR 14617	Mécanisme (<i>Guitare</i>)	EMR 14357	Quetzalcoatl Concerto (<i>Guitare & Orchestre</i>)
EMR 14614	Myrdhin Walzer (<i>Ensemble à Vents</i>)	EMR 14293	Séance quotidienne de relaxation (<i>Texte</i>)
EMR 14304	Nocturne (<i>Accordéon</i>)	EMR 14612	Soleils Couchants (<i>Voix & Piano</i>)
EMR 14275	Nocturne N° 1 (<i>Guitare</i>)	EMR 18147	Sonata Appassionata (<i>Guitare</i>)
EMR 14284	Nocturne N° 10 (<i>Guitare</i>)	EMR 18005	Sonata Clàsica (<i>Guitare</i>)



EDITIONS MARC REIFT

Route du Golf 150 • CH-3963 Crans-Montana (Switzerland)

Tel. + 41 (0)27 483 12 00 • Fax + 41 (0)27 483 42 43 • E-Mail : info@reift.ch • www.reift.ch