

Guitare *Classique*

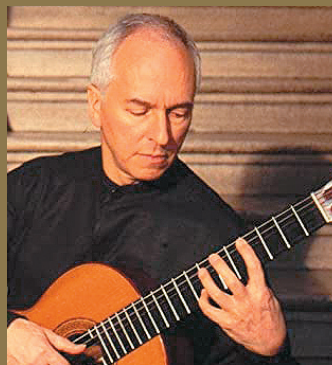
100

NUMÉRO

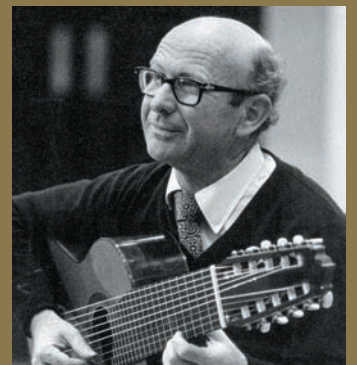
LES LÉGENDES DE LA GUITARE



Le duo Presti-Lagoya



John Williams



Narciso Yepes



Julian Bream



Alberto Ponce



Andrés Segovia



Roland Dyens

JOAQUÍN RODRIGO

L'homme du Concerto d'Aranjuez



DOSSIER

Rencontre chez Savarez avec Bernard Maillot



LUTHERIE

La restauration d'une guitare Daniel Friederich



GUITARES DE LÉGENDE

José Ramírez (1894) et Ignacio Fleta (1960)



+ DE 35 PAGES DE MUSIQUE EN SOLFÈGE ET TABLATURE

LZ Steve

GUITARRAS ARTESANAS



65 AÑOS

Modèle 65ème Anniversaire

LZDM LaZoneDuMusicien.com

CE NUMÉRO COMPORTE UN CD



100 NUMÉROS PLUS TARD

Pour paraphraser Georges Brassens dans *Les Copains d'abord*, « 100 numéros plus tard, coquin de sort, ils vivaient encore. »

Eh oui, *Guitare Classique* est là depuis 100 numéros !

100 numéros à essayer, chaque trimestre de vous transmettre notre passion pour notre instrument, l'honorer, certes mais aussi le vulgariser pour le mettre à la portée de tous.

À cheval sur deux siècles, *Guitare Classique*, qui a commencé avec Jean-Marie Raymond, à la fin du XX^e (avril 1999 pour être précis), a rebondi au début du XXI^e. En fusionnant avec *Guitarist Acoustic Classic* et en changeant d'éditeur, mais pas d'âme ni de ligne rédactionnelle. Les rencontres avec les plus grands guitaristes, la découverte d'instruments rares, les légendes de la guitare, les leçons pédagogiques pour vous permettre de progresser, tranquillement, à votre rythme ont toujours été, restent et resteront le credo de *Guitare Classique*.

Alors, bien sûr, pour fêter comme il se doit, avec fierté, ces 23 années d'existence, nous avons souhaité nous replonger dans ces grands moments qui ont fait l'histoire de *Guitare Classique*.

D'Alexandre Lagoya, décédé alors que le numéro 2 se mettait sous presse, à notre regretté Roland Dyens, sans oublier Julien Bream, John Williams, mais aussi Narciso Yepes, Andrés Segovia ou l'incontournable Joaquín Rodrigo, tous nous ont fait l'honneur de s'inviter dans les colonnes de *Guitare Classique*. Et nous n'avons pas oublié Savarez, Daniel Friederich, Ignacio Fleta, José Ramirez et tant d'autres qui, loin des feux de la rampe ont œuvré et oeuvrent encore pour que nos instruments soient plus beaux et sonnent encore mieux.

Ce bonheur que nous avons eu à nous replonger dans nos archives, nous sommes heureux de le partager avec vous aujourd'hui, au travers de ce numéro exceptionnel, qu'un jour peut-être, celles ou ceux qui nous auront succédé dans cette belle aventure, montreront comme un collecteur aux lecteurs des années... 2050, quand viendra l'heure du numéro 200.

Bonne lecture à toutes et à tous.
Toute l'équipe de *Guitare Classique*

POUR SOUTENIR GUITARE CLASSIQUE

Vous pouvez envoyer vos dons (versement libre) à l'ordre de
GUITARE CLASSIQUE - EDITIONS LA ROSACE
9, rue Francisco Ferrer - 93100-Montreuil

PROCHAINE PARUTION LE VENDREDI 26 AOÛT 2022

Gérant : Jean-Jacques Voisin
Directrice de la rédaction : Valérie Duchâteau (valerie.duchateau@editions-dv.com)
Rédacteur en chef : Florent Passamonti
Secrétaire de rédaction : Max Robin
Rédacteurs : Rafaël Andia, Sylvain Balestrieri, Geneviève Chanut, Valérie Duchâteau, Roxane Elfasci, Orestis Kalampalikis, Sébastien Llinarès, Bruno Mariat, Florent Passamonti, Marc Rouvé,
Norberto Torres Cortés, Jean-Jacques Voisin
Création et réalisation maquette : Guillaume Lajarige
Développement numérique : Cédric Breton Schreiner
Saisie musicale : Carole Lemarchand
Enregistrements audios et vidéos : Florent Passamonti
Photos couverture : © DR
Photographe : © Romain Bouet
Publicité : Sophie Folgoas - 06 62 32 75 01
"Guitare classique" est une publication trimestrielle éditée par la SARL La Rosace au capital de 1 000 euros.
RCS Bobigny : 83064379/00038.
Siège social : 9, rue Francisco Ferrer, 93100 Montreuil.
Tél. : 01 41 58 61 35 - fax : 01 43 63 67 75.
Ventes et réassorts (dépositaires uniquement) :
Mercuri Presse - 9 et 11, rue Léopold-Bellan, 75002 Paris. Numéro Vert : 0 800 34 84 20.
Abonnements : Abomarque (rosace@abomarque.fr)
La rédaction n'est pas responsable des textes, dessins et photographies qui n'engagent que la seule responsabilité de leurs auteurs. Les documents ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de leurs auteurs pour leur libre publication. © 2022 La Rosace.
Distribution : MLP.
Impression : ROTIMPRES - C/Pla de l'Estanty s/n 17181 Aiguaviva (Espagne)
Origine papier principal de la revue : Allemagne. Taux de fibre recyclé utilisé : 0%.
Certification des papiers : PEFC. Indicateurs environnementaux P TOT : 0,016 kg/t.
Commission paritaire n° 0621K78770.



Pour vous abonner, rendez-vous à la page 97



SUIVEZ-NOUS SUR FACEBOOK / GUITARE CLASSIQUE MAGAZINE

Votre code d'accès espace pédagogie

CLASSIQUE100SUMMER

► www.guitaristmag.fr/pedago

Leçons pédagogiques en ligne

► www.youtube.com/c/guitareclassiquemagazine

- P. 4 News
- P. 8 Ida Presti & Alexandre Lagoya, requiem pour un couple
- P. 18 Hommage à Henri Dorigny
- P. 22 John Williams ou l'éloge de la liberté
- P. 28 Le mystère Narciso Yepes
- P. 36 Julian Bream, portrait d'une légende
- P. 42 Joaquín Rodrigo, l'élégance espagnole
- P. 50 La leçon d'Alberto Ponce
- P. 58 Andrés Segovia, le guitariste du XX^e siècle
- P. 62 Ángel Iglesias, et les autres grands oubliés de l'époque Segovia
- P. 72 Il était une fois Roland Dyens
- P. 76 Interview Bernard Maillot, président de Savarez
- P. 78 Lutherie : restauration d'une guitare Daniel Friederich
- P. 82 Guitare de légende : José Ramírez (1894) et Ignacio Fleta (1960)
- P. 86 L'art du rasgueado, par Rafael Andia
- P. 92 Analyse musicale : Étude opus 48, n° 23 de Mauro Giuliani
- P. 98 Petites annonces

« Toute reproduction ou partie de reproduction des pages et des articles de ce numéro est strictement interdite, sauf autorisation préalable des éditions La Rosace ».

● **ERRATUM** *Guitare Classique* n° 99 : dans la rubrique Guitare de légende consacrée à Christian Aubin, il a été mentionné le nom du créateur de la revue « Guitare et Musique ». Son nom est Gilbert Imbar et non Gérard, comme écrit. Avec nos excuses.



● À découvrir : « Au fil de l'eau... », le nouveau disque du duo

Thémis composé d'**Alexandre Bernoud** et **Florence Creugny** consacré aux compositions de **Bernard Piris**.

● Le Conservatoire Royal de Bruxelles-École supérieure des Arts organise une session d'admission pour sa classe de guitare (professeur : Hugues Navez) le 24 août prochain. www.conservatoire.be

● Mardi 14 juin, l'**Ensemble Copla** (Clarisse et Arnaud Sans, Martin Vieilly, Giorgio Albiani, Léonard Chantepy, Hugo Brogniart) sera en concert à Paris dans le cadre du festival « Moments Lyriques du Marais ». www.ensembledeguitarescopla.com

● Le prochain festival et concours international de guitare de **Mottola** (Italie) se tiendra du 1^{er} au 10 juillet. www.mottolafestival.com



● Mardi 31 mai, **Liat Cohen** interprétera le *Concerto d'Aranjuez* au musée des Invalides dans la grande

cathédrale. Elle sera accompagnée par l'Orchestre de Paris Sciences et Lettres.

www.musee-armee.fr

● Le **Grand Estival de guitare 2022** se tiendra du 8 au 10 juillet, à Strasbourg. La programmation sera dévoilée d'ici peu. <https://tremolo-guitare.fr>

● La classe de guitare du **Conservatoire Royal de Bruxelles** (professeur : Hugues Navez) se produira en concert les dimanches 12

AUTOUR DE LA GUITARE CLASSIQUE

Mercredi 22 juin, à 20h30

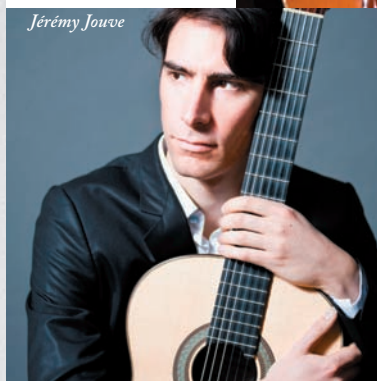
SALLE DU CONSERVATOIRE LEO DELIBES À CLICHY-LA-GARENNE

À l'initiative de Jean-Félix Lalanne, « Autour de la Guitare », à Clichy, le 22 juin prochain, sera dédié entièrement à la guitare classique. Aux côtés de Valérie Duchâteau et Jean-Félix Lalanne, les artistes invités pour cette soirée d'exception seront Thibaut Garcia, Thibault Cauvin, Emmanuel Rossfelder, Jérémy Jouve et la toute jeune Cassie Martin (Révélation Guitare Classique-Concours International Roland Dyens 2018). Les spectateurs pourront entendre chacun de ces grands artistes partager leur art en solo, en duo... Réservez cette soirée sans tarder pour profiter de cette réunion musicale inouïe.



Photos © DR

Jean-Félix Lalanne



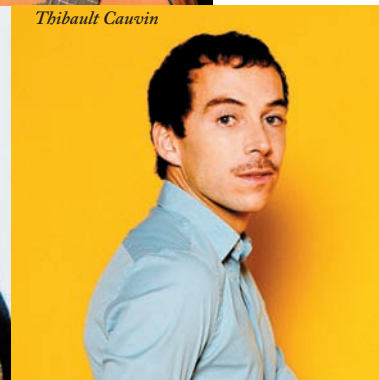
Jérémy Jouve



Cassie Martin



Thibaut Garcia



Thibault Cauvin



Emmanuel Rossfelder



Valérie Duchâteau

XXII^E FESTIVAL INTERNATIONAL DE GUITARE DE LAMBESC

Du 5 au 9 juillet, au Parc Bertoglio

Comme tous les ans et depuis sa création en l'an 2000, le festival international de guitare de Lambesc recevra les grands noms de la guitare. À l'initiative d'Annie et Charles Balduzzi de l'association Aguirra, et sous la direction artistique de Valérie Duchâteau, le festival accueillera cette année :

- **Mardi 5 juillet** : Duo Odelia (Marie Sans et Alice Letort, guitares romantiques) / Samuelito (guitare flamenca)
- **Mercredi 6 juillet** : ensemble Guitares & Co. sous la direction de Frédérick Maggio / Raphaëlla Smits
- **Judi 7 juillet** : Raphaëlla Smits / Thibault Cauvin
- **Vendredi 8 juillet** : « Les Guitares Improvisibles » (Valérie Duchâteau et Antoine Tatich) / Thibault Cauvin.
- **Samedi 9 juillet** : Concert final avec les artistes invités de cette édition : Duo Odelia, l'ensemble Guitares & Co., Raphaëlla Smits, Thibault Cauvin et les « Guitares Improvisibles ».

www.festivalguitare-lambesc.com / Renseignements au 06 09 58 4713 (SMS) ou par e-mail : contact@festivalguitare-lambesc.com



Samuelito



Duo Odelia

LES STAGES DE CET ÉTÉ

DATES	PROFESSEUR(S)	LIEUX	CONTACT
4 au 16 juillet	Benjamin Garson, Jonathan Lemarquand, Matteo Contaldi, Evan Vercoutre, Ceren Baran, Jean Bruno Dautaner	Colombes (92)	www.musique-colombes.net
6 au 13 juillet	Etienne Candela, Samu Gaubert	Saint Jean d'Arves (73)	www.musicavestys.com
11 au 23 juillet	Antoine Fougeray	Mende (48)	www.musique-lozere.com
16 au 30 juillet	Benoît Albert, Randall Avers, Serge di Mosole & Christophe Neuhauser, Jonathan Lemarquand, Yannick Lopes, Benjamin Valette	Flaine (74)	www.opus74-flaines.com
16 au 24 juillet	Raphaël Feuillâtre et Michel Grizard	Vajol (Espagne)	E-mail : michel.grizard@hotmail.fr
18 au 23 juillet	Sandrine Luigi, Antoine Tatich, Sylvestre Planchais, Pierre Chaze	Patrimonio (Corse)	www.festival-guitare-patrimonio.com
21 au 27 juillet	Hugues Navez	Bruxelles	Mail : info@huguesnavez.be
23 au 30 juillet	Cristina Azuma et Paulo Bellinati	Vallouise (Parc National des Écrins)	Mail : musique.phare@gmail.com
23 juillet au 6 août	Marco San Nicolas	Mende (48)	www.musique-lozere.com
31 juillet au 22 août	Judicaël Perroy	Tignes (73)	www.festivalmusicalp.com
1 ^{er} au 7 août	Tristan Manoukian, Rémi Jousseme	Nice (06)	www.academie-internationale-ete-nice.com
1 ^{er} au 7 août	Luc Vander Borgh, Catherine Struys	Dinant (Belgique)	www.internationalmusicacademy.com
8 au 14 août	Adrien Brogna, Boris Gacquere	Dinant (Belgique)	www.internationalmusicacademy.com
15 au 21 août	Magali Rischette, Michel Roland	Dinant (Belgique)	www.internationalmusicacademy.com
16 au 21 août	Luc Botta et Cassie Martin	Guitares sur Var	Mail : luc-botta@orange.fr



membre de la WFIMC/WFCIM

54^e CONCOURS INTERNATIONAL DE GUITARE
michele pittaluga



PRIX VILLE D'ALESSANDRIA | MÉDAILLE DU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE DES 1997

du 26 Septembre au 1er Octobre 2022

CONCOURS INTERNATIONAL POUR JEUNES TALENTS

6^e *pittaluga Junior*
1 Octobre 2022



date limite :
le 21 Août 2022

SPONSORSHIP



Règlement et inscription sur:

www.pittaluga.org

et 19 juin au Château du Karreveld, à Bruxelles.

E-mail : info@huguesnavez.be



● Le **nouvel album de Thomas Viloteau**, « Suites »,

vient de sortir. L'artiste y joue la *Suite Brasileira n° 5* de Sergio Assad (première mondiale) en plus de la *Suite opus 133* de Castelnuovo-Tedesco, des *Due Canzoni Lidie* de Nuccio D'Angelo et d'*Ophelia* de Philip Houghton.

www.thomasviloteau.com

● Musicora, « **Le Grand Rendez-Vous de la Musique et des Musiciens** », revient à la Seine Musicale du 28 au 30 octobre.

www.musicora.com

● Le guitariste brésilien **Carlos Barbosa-Lima** s'est éteint le 23 février dernier à l'âge de 77 ans. Il avait réalisé de nombreux arrangements et enregistré une cinquantaine de disques au cours de sa carrière. Alberto Ginastera lui avait dédié sa célèbre *Sonate op. 47*.

FESTIVAL INTERNATIONAL DE GUITARE EN BEARN (64)

Du 6 au 10 juillet

- **Mercredi 6 juillet** : Louison Petit / Thu Le
- **Judi 7 juillet** : Duo Cordes et âmes / récital d'Olivier Pelmoine
- **Vendredi 8 juillet** : Thibaut Garcia
- **Samedi 9 juillet** : Pierre Bibault / Marcin Dylla
- **Dimanche 10 juillet** : Gaëlle Solal

www.guitaresbearfestival.com

© DR



Olivier Pelmoine

FESTIVAL SIX CORDES AU FIL DE L'ALLIER

Du 19 au 22 juillet, à Chanteuges (43)

- **Mardi 19 juillet** : Trio Alborada (Etienne Candela, Jérôme Grzybek et Mathieu Dutriat) / Jérémie Jouve
- **Mercredi 20 juillet** : Philippe Guidat / Emmanuel Rossfelder
- **Judi 21 juillet** : Ota Trio / Justin Bonnefoy / Laura Rouy / Florian Desbaillet / Quatuor Éclisses
- **Vendredi 22 juillet** : création du *Bolero Concerto* de Francis Kleyjnans avec le Duo Thémis en solistes / Rosemary Quartet / Biréli Lagrène

Tout au long du festival, Francis Kleyjnans dirigera une masterclass dans le cadre de la création de son *Bolero Concerto* opus 345, pour deux solistes et orchestre de guitares. L'orchestre sera composé de guitaristes festivaliers qui désirent partager ce moment musical. Les partitions seront envoyées aux stagiaires dès leur inscription.

www.chanteugesfestival.com

© DR



Quatuor Éclisses

STAGE ET FESTIVAL GUITARE EN FRANCE

Du 9 au 16 juillet, au Château de Celon

Pour cette quinzième édition, le festival Guitare en France change de lieu et se déroulera pour la première fois à Celon, petite ville proche de Châteauroux. L'équipe d'enseignants sera composée d'Eleftheria Kotzia, Natalia Lipnitskaya et Benjamin Valette. Les stagiaires auront également la chance d'assister à un récital de Laura Rouy, « Révélation Guitare Classique 2021 et lauréate du concours Roland Dyens ».

- **Samedi 9 juillet** : Eleftheria Kotzia
- **Dimanche 10 juillet** : Natalia Lipnitskaya
- **Mardi 12 juillet** : Benjamin Valette
- **Mercredi 13 juillet** : Laura Rouy / Fête de la Guitare (concert « Jeunes talents », yoga avec Sylvie Guez, « L'histoire de mes Guitares » par Chris Wynne)
- **Vendredi 15 juillet** : concert des élèves

www.guitareenfrance.org



Natalia Lipnitskaya

FESTIVAL INTERNATIONAL DE GUITARE DE PUY-L'ÉVÊQUE (46)

Du 28 au 31 juillet

- **Judi 28 juillet** : Raphaël Feuillâtre / Alejandro Hurtado & David Dominguez
- **Vendredi 29 juillet** : Duo Odélia (Marie Sans & Alice Letort) / Duo Cyril Dupuy et Ludovit Kovak
- **Samedi 30 juillet** : Roberto Cano / Duo CARisMA (Magdalena Kaltcheva & Carlo Corrieri)
- **Dimanche 31 juillet** : Yamandu Costa

www.letempsdesguitares.com

© Leonardo Balilini



Duo CARisMA



Maximo Diego Pujol

CONCOURS « MICHELE PITTALUGA »

*Du 26 septembre au 1^{er} octobre,
à Alessandria (Italie)*

Peu de concours ont une longévité comme celle du « Pittaluga ». En effet, depuis sa première édition en 1968, le concours italien a accueilli plus de 1300 participants venus d'environ 90 pays, mais a également contribué au développement du répertoire pour guitare avec son concours de composition. Après deux éditions bouleversées par le COVID, les participants de cette année devront notamment interpréter une œuvre composée spécialement par Nikita Koshkin ainsi que le *Concierto de Aranjuez* et la *Fantasia para un Gentilhombre* de Joaquin Rodrigo s'ils ont la chance d'accéder à finale.

Le jury sera composé de Gian Paolo Bandini (Italie), Doron Salomon (Israël), Hugues Navez (Belgique), Guillem Perez-Quer (Espagne), Maximo Diego Pujol (Argentine), Micaela Pittaluga (Italie) et Nikita Koshkin (Russie). La dotation du concours inclut un enregistrement sur le label Naxos et près de 25 000 euros à se répartir entre les différents lauréats.

www.pittaluga.org



HOMMAGE

*Carel Harms
(1939-2022)*

Le guitariste et pédagogue néerlandais Carel Harms nous a quittés le 8 mai. Il fut le professeur assistant d'Alexandre Lagoya puis d'Olivier Chassain au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il enseigne également à l'Académie Internationale d'Été de Nice durant de nombreuses années.

'Guitare en France' 43ème Festival et Masterclass Du samedi 9 juillet - 16 juillet 2022



Au Château de Celon

Un lieu idyllique, idéal pour un stage intensif
en toute convivialité.



Stage intensif avec Professeurs :

ELEFThERIA KOTZIA www.eleftheria.info
NATALIA LIPNITSKAYA www.natalialipnitskaya.com
BENJAMIN VALETTE www.benjaminvalette.com

Concerts : Les Nuits de la Guitare 2022

Eleftheria Kotzia – Natalia Lipnitskaya
Laura Pouy – Concert Young Artists – Benjamin Valette
Concert des élèves du stage de Guitare en France



Avec le soutien de Savarez

Une rencontre autour de la guitare : enseignement individuel,
master-class, orchestre, musique d'ensemble, technique,
ateliers-conférences, lutherie.



Eleftheria Kotzia Natalia Lipnitskaya Laura Pouy Benjamin Valette

Les grands noms d'aujourd'hui
jouent les cordes SAVAREZ

Renseignements & Bulletin d'inscription en ligne sur www.guitareenfrance.org

Renseignements : el.kotzia@gmail.com

Page sur Facebook : Stage de Guitare/Guitar course - Château de Celon

PAR JEAN-JACQUES VOISIN
PHOTOS : © FAMILLE PRESTI



IDA PRESTI & ALEXANDRE LAGOYA

Requiem pour un couple

« *Je n'ai pas eu d'enfance* », avait coutume de dire Ida Presti. Elle aurait pu ajouter que sa vie était placée sous le signe de la mort et que, depuis son père, condamné à mort par la médecine après avoir été touché par une balle qui lui traversa le dos pendant la Première Guerre mondiale, jusqu'à sa mère, Grazia, à qui sa famille reprocha sans cesse d'avoir survécu le jour de sa naissance là où sa sœur jumelle mourut, son destin semblait tout tracé pour l'amener vers une fin tragique.

La mort de son jeune frère, Pepino, à l'âge de sept ans, continua cette longue litanie qui fit dire à son père, comme une funeste prédiction, « *À quarante ans, tu ne joueras plus de guitare* ». Ida Presti n'avait pas eu d'enfance, elle n'aura pas le loisir de vieillir non plus. La plus grande guitariste de tous les temps, celle qui saura autant étonner le monde du classique que tirer des larmes d'émotion à l'illustre Django Reinhardt, vivra en fait à peine 43 ans, entre le 31 mai 1924 où elle naquit à Suresnes et le 24 avril 1967 où elle s'éteignit à l'hôpital de Rochester (état de New York) dans les bras d'Alexandre Lagoya, victime d'un accident médical pendant une opération. Seize ans de cette courte vie seront consacrés à l'amour qu'elle porta à Alexandre Lagoya, avec qui elle forma le plus grand duo de guitares de tous les temps.



La rencontre

Né en Égypte, à Alexandrie, au milieu des parfums des jasmins, de l'odeur de la mer à laquelle se mélangeaient les effluves du désert, Alexandros Hadjioannou, qui devint plus tard Alexandre Lagoya, connut une enfance joyeuse et insouciante jusqu'à ce que son frère soit emporté par une infection intestinale, à l'âge de sept ans. Un signe du destin qui le rapprochera d'Ida Presti ? Si le luth qui accompagnait les mariages arabes, puis la mandoline, furent ses premiers contacts avec les instruments à cordes pincées, le vrai coup de foudre eut lieu vers l'âge de huit ans quand, en visite chez un oncle, il découvre une guitare cachée derrière une armoire. Contrairement à Ida Presti, qui trouva chez son père un véritable mentor qui consacra sa vie à la réussite de la carrière de sa fille,

la passion d'Alexandre Lagoya pour la guitare ne recueille que peu d'écho auprès de sa famille. La vie guitaristique étant pratiquement inexistante dans les années quarante à Alexandrie, il travaille au travers de méthodes (Sor, Aguado, Carulli, Carcassi) qu'il a pu se procurer. S'il donne son premier concert à l'âge de treize ans, il sait déjà que son avenir est en Europe, et après avoir donné plus de trois cents représentations qui lui permettent de payer son voyage, il débarque à Marseille le 14 septembre 1950 avec le secret espoir de rencontrer à Paris celle dont tout le monde parle, Ida Presti. Après des mois de vaches maigres où une boîte de sardines constitue souvent le seul repas de la journée, il se décide enfin à pousser la porte de l'appartement d'André Verdier, rue Saint-Louis en l'Île, là où se réunissent les membres de l'Association des Amis de la guitare, dont une certaine Ida Presti ne rate aucun des rendez-vous.

Joindre les talents

En ce soir d'été 1951, lorsqu'Ida Presti, comme à l'accoutumée, se saisit de sa guitare, il ressent immédiatement une passion intense pour cette jeune femme. Lorsqu'arrive son tour de jouer, bien qu'il soit encore sous le coup de l'émotion, il arrive néanmoins à prendre sa guitare et à interpréter une partie de son répertoire. Curieuse, attentive puis enchantée, Ida Presti apprécie la technique, le son et la musicalité de ce nouveau venu. Dès qu'il part, elle laisse libre cours à son enthousiasme : « *C'est le plus grand guitariste que j'aie jamais entendu. Retenez son nom, car il est formidable* ». Ils ne savent pas encore que, ce soir-là, ils commencent à écrire les premières pages d'une formidable histoire d'amour et de musique que seule la mort viendra mettre en échec.

À cette époque, si Alexandre Lagoya est quasiment inconnu, Ida Presti est déjà une immense star. Depuis quinze ans, elle se produit dans toutes les plus grandes salles, a fait une apparition au cinéma dans « Le Petit Chose » et joue deux fois par semaine à la TSF. On la compare à l'immense Andrés Segovia ; elle est l'amie de Django Reinhardt, du luthier Julian Ramirez, du danseur Serge Lifar, du flûtiste Jean-Pierre Rampal, de la danseuse espagnol « La Joselito » ou encore de la cantatrice Lily Pons. Si cette notoriété et cette reconnaissance lui assurent enfin de pouvoir vivre correctement de sa musique au travers des nombreux concerts qu'elle donne, ces séparations incessantes deviennent

vite insupportables à Ida Presti, emportée par son amour pour Alexandre Lagoya.

Quelques mois après leur première rencontre, ils emménagent ensemble et l'idée de joindre leurs deux talents commence à faire son chemin. S'ils donnent leur premier récital en 1952, au Club du Plein Vent, ils continuent encore leur carrière solo chacun de leur côté. Ida Presti court le monde entier, Alexandre Lagoya assoie sa notoriété en écumant les cabarets parisiens, où il côtoie les futures stars de la variété française, Georges Brassens, Claude Nougaro ou encore Hugues Aufray. Il faudra une interminable tournée en Indonésie qui la tient éloignée de sa maison pendant près de trois mois pour qu'elle décide de mettre un terme à sa carrière de soliste afin de se consacrer à son duo avec son mari. Elle donne son dernier concert solo en 1955, à la salle Gaveau. La petite Lili, née d'un premier mariage et adoptée par Alexandre Lagoya, vient d'avoir un petit frère, Sylvain, et le couple décide de donner la priorité à la vie de famille.



Alexandre Lagoya débarque à Marseille le 14 septembre 1950 avec le secret espoir de rencontrer à Paris celle dont tout le monde parle, Ida Presti.

Qui de nous deux ?

Cette guitare qui depuis leur rencontre est devenue leur trait d'union va leur permettre de ne plus se quitter pendant plus de dix ans. Il leur faut alors se constituer au plus vite un répertoire, car il existe peu d'œuvres écrites pour deux guitares si l'on excepte les quelques duos composés par Sor, Giuliani ou Carulli. Le couple se partage donc les tâches : Ida

Presti composera mais, dans l'immédiat, ce sont les transcriptions faites par Alexandre Lagoya qui feront l'essentiel du répertoire. Il faut alors à Alexandre Lagoya ingurgiter des centaines de partitions : *La Chaconne* de Haendel, les *Suites anglaises et françaises* de Bach, des *Sonates* de Scarlatti mais aussi *La Vie Brève* ou *La danse du Feu* de Manuel de Falla constituent bientôt le répertoire du célèbre duo. Ce n'est que bien plus tard que des compositeurs s'intéresseront à eux et leur signeront des œuvres devenues incontournables dans le répertoire de la guitare. Rodrigo et sa *Tonadilla*, Jolivet et sa *Sérénade*, la *Toccata et Tarentelle* de Pierre Petit ou encore les *Préludes et fugues* des « *Guitares bien tempérées* » de Castelnuovo-Tedesco enrichiront ainsi les prestations du duo.

Sur le plan technique, la répartition des deux guitares se fait plutôt à l'instinct. Ida, elle-même, sent que certaines parties

qu'elle maîtrise pourtant parfaitement passent mieux au travers d'un homme. Et pourtant, aujourd'hui encore, il est presque impossible à quiconque de savoir qui d'elle ou de lui joue telle ou telle partie.

En route pour les États-Unis

Le succès ne va pas tarder et les propositions de concert affluent. Ils obtiennent une émission hebdomadaire sur la guitare à la radio dont Ida, elle-même, choisit le titre, « *Des notes sur la guitare* ». Si les concerts s'enchaînent et la vie devient plus confortable, le couple va une nouvelle fois être rattrapé par la mort. Grazia, la mère d'Ida Presti, décède à l'âge de 57 ans d'une leucémie alors qu'Ida est en tournée. Arrivée le lendemain à l'Hôtel Dieu, c'est au travers de son instrument qu'elle rendra un ultime hommage à sa mère en composant une œuvre pour deux guitares, *Berceuse à ma mère*.

Leur programme démentiel ne leur laisse guère le temps de souffler et même s'ils essaient d'être séparés le moins possible de leurs enfants (Elizabeth a maintenant treize ans et Sylvain quatre), ils doivent partir de plus en plus loin et de plus en plus longtemps. De Bornéo en Asie au Canada, où ils jouent devant une tribu d'Indiens, les tournées se suivent à un rythme effréné.

L'année 1960 sera pour eux et pour tous les guitaristes une année charnière puisque, conscients du rôle pédagogique qu'ils jouent auprès des jeunes, ils rejoignent l'Académie Internationale d'Été de Nice où, pendant trois semaines, ils dispensent des cours à des étudiants, de plus en plus nombreux au fil des années.

Leur première tournée aux États-Unis se déroule en 1961. Phoenix, en Arizona, puis New-York réservent au duo « un accueil à la Segovia ». En 1962, l'école Presti-Lagoya a déjà conquis le Canada et les États-Unis.

L'année suivante, Ida Presti, qui vient de fêter ses quarante ans, contracte un virus de retour de Tunisie. Son bras gauche est bloqué et la terrible prédiction de son père – « *À quarante ans, tu ne joueras plus de guitare* » – lui revient aussitôt à l'esprit. Là où

les médecins se montrent impuissants, c'est un magnétiseur qui repousse à plus tard la funeste prévision.

L'année de la consécration sera 1964, avec des tournées incandescentes, passionnantes certes, mais aussi toujours accompagnées par le déchirement de quitter leurs deux enfants. Si Lili approche de son vingtième anniversaire, Sylvain n'a que onze ans et les longues lettres que lui envoient ses parents ne remplacent pas la

chaleur de la présence. Une fois de plus, ce sont les États-Unis qui les demandent. Columbia, où à l'heure de la ségrégation raciale, ils jouent devant un public uniquement composé de Noirs. Nashville et Kansas City les accueillent ensuite avant qu'ils ne croisent la route de Segovia, presque trente ans après qu'Ida Presti lui a été présentée.

Si les retours dans la propriété de Soisy sont autant de moments de bonheur dans ce havre de paix, ils ne sont malheureusement que des intermèdes de courte durée. Déjà l'Afrique australe les appelle, avec une première étape dans la toute jeune et nouvelle République d'Afrique du Sud. Du Cap à Lusaka (en Zambie), en passant par Johannesburg ou Bulawayo (en Rhodésie), ce magnifique voyage est en fait une plongée dans l'enfer du racisme et de la ségrégation, qui bouleverse les deux musiciens.

Nouvel envol pour les États-Unis en 1965, pour la plus longue tournée qu'ils aient jamais eu à faire dans ce pays. Concerts, réceptions, festivités, vins d'honneur s'enchaînent, et le couple revient épuisé de ce voyage où il a aussi fallu jongler avec le décalage horaire. L'Amérique du Sud, l'Italie, la Belgique complètent encore cette année de folie, qui se termine dans la joie avec la naissance de la fille d'Elizabeth, une petite Isabelle.



En 1951, si Alexandre Lagoya est quasiment inconnu, Ida Presti est déjà une immense star. Depuis quinze ans, elle se produit dans toutes les plus grandes salles, a fait une apparition au cinéma dans « Le Petit Chose » et joue deux fois par semaine à la TSF. On la compare à l'immense Andrés Segovia.

L'année 1967

Après une année 1966 aussi épuisante que les précédentes, 1967 s'annonce particulièrement active avec son lot de concerts. Leur duo a maintenant quinze ans et leur répertoire est désormais riche de dizaines d'œuvres. Grâce à eux, la guitare prospère dans le monde entier et leur enseignement se voit reconnu. Leur dis-

cographie est riche d'une quinzaine de 33 tours et les plus grands, d'Einstein à de Gaulle, leur ont rendu hommage. On ne compte plus les compositeurs qui leur ont dédié des œuvres et l'avenir du duo n'a jamais été aussi prometteur.

C'est dans cette euphorie qu'ils donnent, le 5 mars 1967, un concert à la Salle Gaveau... sans savoir que ce sera leur dernière apparition en France. Il ne leur reste que quelques jours avant de s'envoler une nouvelle fois vers les États-Unis. Ils sont tellement doux ces rares instants volés à la gloire que, cette fois-ci, partir ne dit vraiment rien à Ida Presti. Le tour du monde, elle l'a déjà fait plusieurs fois, l'attrait des États-Unis a disparu et elle se lasse de ces transferts aériens, de ces interminables couloirs, de ces nuits trop courtes et de ces sollicitations trop nombreuses. Et sans arrêt en tête cette funeste prémonition paternelle : « *À quarante ans, tu ne joueras plus de guitare* ».

Mais le respect de la parole donnée aux organisateurs l'emporte sur cette sourde angoisse qui la tenaille. Le 13 avril 1967, ils embarquent ; le rythme effréné des concerts reprend. New York, Pittsburg, Lancaster, Washington, Charleston, les dates se succèdent jusqu'au 23 avril et ce concert avec l'orchestre symphonique de Saint-Louis. Et c'est un premier malaise. Ida Presti est prise de vomissements. Le médecin qui l'examine lui fait passer une radio et l'autorise néanmoins à poursuivre la tournée. Un concert est prévu à Rochester le lendemain, non loin de New York, et le transfert doit se faire par avion. Le vol est à peine commencé qu'Ida Presti est à nouveau prise de malaise. Les secours, alertés par le personnel de bord, prennent immédiatement la guitariste en charge. Si les premiers examens ne donnent toujours rien, le médecin décide de pratiquer une bronchoscopie. Et c'est l'accident ! L'endoscope heurte une minuscule tumeur, ce qui provoque une hémorragie pulmonaire fatale. Tous les efforts de réanimation seront vains. À 8000 kilomètres de chez elle, le 24 avril 1967, Ida Presti s'éteint dans la nuit.

Alexandre Lagoya s'effondre de chagrin lorsque les médecins lui apprennent l'horrible nouvelle. Il lui faut des heures avant de réagir et de penser à appeler ses enfants qui, entre-temps, ont appris la nouvelle par la radio. Après d'interminables formalités pour rapatrier le corps, les obsèques réunissent une famille terrassée par la douleur. Le duo Presti-Lagoya n'est plus. Il faudra des mois à Alexandre Lagoya pour remonter la pente et rebondir vers une extraordinaire carrière de soliste...

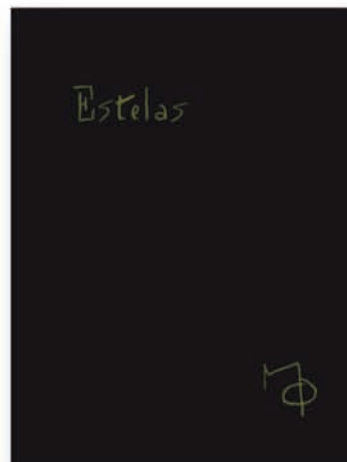
Ida aura sans arrêt en tête cette funeste prémonition paternelle : « À quarante ans, tu ne joueras plus de guitare ».

30^{ème} anniversaire de la mort de MAURICE OHANA

NOUVEAUTÉ

« On découvrira avec émotion ces sept miniatures où se manifeste l'immense talent avec lequel le compositeur aura fait de la guitare une fidèle confidente tout au long de sa vie. »

Jean Horreaux



ESTELAS

Pour guitare seule.

Durée totale : 4 mn 30 s

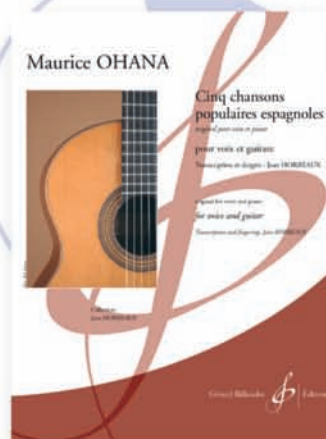
8,46 € TTC*

ISMN 979-0-043-10262-5

À l'occasion d'une soirée qui réunit Ohana et le guitariste Abel Carlevaro en 1974, jaillissent les esquisses de ce qui deviendra quelques années plus tard, Estelas (Stèles). Cet ensemble de sept courtes pièces est joué en concert par le guitariste entre 1977 et 1980. Ohana, qui entre-temps avait décidé de ne plus écrire que pour la guitare à 10 cordes, réutilise une partie de ce matériau sous une forme plus développée qui donnera naissance à Cadran lunaire en 1981.

C'est au guitariste Jean Horreaux, Directeur de collection chez Billaudot, que nous devons près de 50 ans plus tard, la publication de cet inédit de Maurice Ohana dans sa forme originelle, entièrement révisé et doigté par ses soins.

À REDÉCOUVRIR



CINQ CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES

Pour voix et guitare.

Durée totale : 6 mn 15 s

19,44 € TTC*

ISMNM 979-0-043-09475-3



TIENTO

Pour guitare seule.

7,30 € TTC*

ISMN 979-043-01132-3

au cœur de la musique
Éditions Billaudot depuis 1896
at the heart of music





Adagio

Extrait du Concerto pour hautbois en Ré mineur

Alessandro Marcello [1673-1747]



Par Valérie Duchâteau
www.valerieduchateau.com

Adaptation de Valérie Duchâteau d'après une transcription d'Alexandre Lagoya

⑥ = Ré

Guitare 1

G.1

Measures 1-4: Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 2, 5, 1, 2, 1, 4, 2. Tablature: T (3), A (4), B (5-5-5-5-5-5 | 5-5-5-5-5-5 | 0-0-0-0-0-0 | 0-0-0-0-0-0 | 5-8-8-7-7-10-8).

Measures 5-8: Treble clef. Fingerings: 5, 1, 1, 4, 2, 1, 3, 4, 1, 4, 1, 3, 1. Tablature: T, A, B (8 | 3-7-7-10-8-10 | 7-8-7-7 | 1-3-5-3-5-7-8-7-8 | 5-7-5).

Measures 9-10: Treble clef. Fingerings: 4, 3, 0, 1, 3, 1, 3, 4, 4, 1, 1, 3, 4, 1, 4, 3, 4, 4, 2. Tablature: T, A, B (5 | 7-6-0-2-4-2-4-5-7 | 4-5-7-7-5-8-7-7-8-10-8).

Measures 11-14: Treble clef. Fingerings: 2, 1, 4, 2, 3, 1, 4, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 4. Tablature: T, A, B (8-7-8-10-8 | 8-8-7-8-10-10-8 | 7-7-7-5-7-8-7-5-7).

13

2 1 4

1 4 3

1 3 4 1 3 4 -3-

⑤ ④ ⑤ ④ ⑤ 2⁴ 1

T
A
B 5 4 5 7 5 5 8 7 5 7 8 5 7 8 5 7 8 5 7 5 4

3-

15

3 1 4

1 4

1 4 1 2 4

4 2 0 3 2

1 3 4 0 1 2 4 1 4

⑤ ⑥ ④ ⑤ ⑤

T
A
B 9 7 7 9 7 9 10 9 10 10 8 12 10 8 6 9 6 7 9 7 6 9 7 0 3 2 2 4 6 0 2 3 5 2 5

18

4 1 4 1

4 1 4

2 2 1 1

⑤ ④ ⑤ 3

T
A
B 5 3 8 7 8 10 8 7 8 5 7 7 3 7 5 3 1 3 5

21

2 1 4 2

⑤ ④ ⑤ ⑤

T
A
B 3 2 5 3 2 5 3 2 3 5 2 3 5 2 0 2 0 3 5 5 3 3 1 1 0 0 1 1 0 0 5 5 3 5 8 7 5

23

⑤ ⑤ ⑤ ④ ⑤

T
A
B 7 3 8 5 7 8 5 8 6 5 7 8 7 5 8

26

T
A
B 6 8 7 8 10 7 8 6 6 5 8 6 5 8 5 7 8 7 5 8 8 10 7 10 8 10 7

29

T
A
B 8 8 10 7 4 5 5 0 2 3 5 3 2 3 5 0 1 0 0 5 3 5 0 1 3 4

32

T
A
B 5 7 8 7 6 7 7 8 7 5 4 5

35

T
A
B 5 0 0 0 0 0 0 2 2 2 2 2 2

38

T
A
B 3 3 3 3 3 3 3 8 5 6 5 6 3 5 3 3 0 0 0 0

BIII

⑥ = Ré

Guitare 2

G.2

⑤

A7 Dm Gm

7 7 7 7 7

C F B \flat Edim

A Dm B \flat Edim Am F \sharp dim Gm

A Dm C Gm F

A5 FM7 Gm FM7 Dm C

22

BIII

Dm C Dm B \flat C7 E \flat

26

BI

BIII

F7 E \flat sus2 A Gm A

30

BII

Gm A Dm Gm Am7 Dm E

34

BV

Dm A Dm Am D

38

BIII

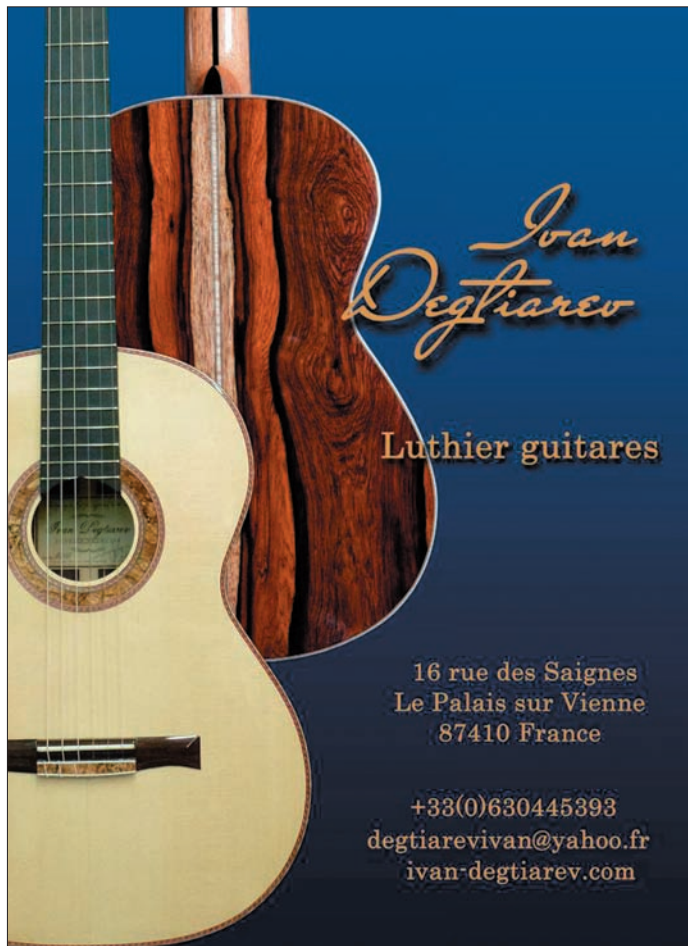
1/2 BII

BI

BIII

BV

C sus2 Gm A B \flat Gm A Dm



Ivan Degliarev

Luthier guitares

16 rue des Saignes
Le Palais sur Vienne
87410 France

+33(0)630445393
degliarevivan@yahoo.fr
ivan-degliarev.com





LAMOUREUX
luthier

Guitares classiques
lamoureux-luthier.com
lamoureux.luthier@gmail.com



Origine
COCAREZE

adagio

assurance



Vous le protégez...
**et si vous
l'assuriez ?**

Garantissez votre instrument pour tous les accidents,
le vol et les dégradations en Europe ou dans le Monde entier.

adagioassurance.com



HENRI DORIGNY

1939-2022

*« C'est grâce au duo Presti-Lagoya
que chaque petit recoin de France possède
une classe de guitare aujourd'hui ».*

Dans son numéro Un, paru en 2006, notre confrère *Guitarist Acoustic* avait rencontré le regretté Henri Dorigny qui nous a quittés en février dernier, à l'âge de 83 ans. Son nom est indissociable de sa femme Ako Ito. Ces brillants disciples du duo Presti-Lagoya avaient su perpétuer leur enseignement tout en conservant cette tradition du duo de guitares. L'occasion de nous replonger dans les balbutiements d'une époque dorée à travers les mots d'Henri Dorigny.

Henri, vous avez été professeur au conservatoire de Nice dès le début des années 1960, et ce, pendant plus de 40 ans. Comment cette classe a-t-elle été créée à une époque où l'enseignement de la guitare en conservatoire était quasi inexistant ?

J'ai fait mon service militaire dans les années 1960, et je m'échappais pendant les trois semaines que durait le stage d'été de Nice où enseignaient Alexandre Lagoya et Ida Presti. Comme il n'y avait pas de classe de guitare à Nice, ce sont eux-mêmes qui ont intercédé en ma faveur auprès de l'illustre Pierre Cochereau pour qu'une classe soit créée. J'ai été nommé en 1963 et j'ai gardé ce poste jusqu'en 2003.

Comment était le paysage guitaristique de l'époque ?

Il n'y avait pratiquement rien et l'on trouvait, par exemple, à Saint-Raphaël, un accordéoniste transformé en professeur de guitare. Ce sont vraiment eux qui, par leur charisme et leur rayonnement, ont imposé l'enseignement de la guitare en France.

Parlez-nous de l'Académie Internationale de Nice.

C'était un immense succès puisque certaines années, on a compté jusqu'à 80 élèves de toutes nationalités. Des Américains, des Anglais, des Italiens... C'est aussi à cette époque que la guitare s'est ouverte aux femmes. À partir de ce jour, pour moi, la guitare est devenue le duo, et je faisais mes premières expériences en enregistrant une première guitare sur laquelle je jouais. C'est donc tout naturellement que, lorsque j'ai connu Ako, nous nous sommes tournés vers le duo. Nous avons commencé à jouer de plus en plus de pièces de Presti-Lagoya puisque Lagoya m'avait confié ses premiers arrangements.

Comment se passait l'enseignement auprès d'eux au sein de cette Académie d'été ?

Au début, ils enseignaient ensemble puis, avec l'augmentation du nombre d'élèves, ils se sont partagés le matin et l'après-midi. Ce qui m'a marqué à l'époque, c'est que Ida pouvait déchiffrer tout et immédiatement. Ensuite, pour chacun des élèves, elle préparait des exercices individuels qu'elle jouait elle-même pour leur en montrer l'essentiel. Ce qui était extraordinaire aussi, c'était leur générosité par rapport aux élèves.

Ce qui frappe encore les auditeurs aujourd'hui, c'est la difficulté à déterminer qui jouait quoi dans le duo. Avez-vous un « truc » qui permette enfin de percer ce mystère ?

Il fallait être maniaque comme moi pour pouvoir déterminer qui jouait. Si sur disque, c'est pratiquement impossible, quand ils étaient sur scène, en fermant les yeux, j'arrivais à faire le distinguo. C'était infime, mais Ida Presti avait un son extrêmement rond par rapport à celui de Lagoya. Je reconnais pourtant qu'il est extrêmement dur de déterminer qui est qui, vu la symbiose parfaite qui existait dans le duo.

Ce qui caractérise encore aujourd'hui les élèves de Presti-Lagoya, c'est ce son unique. Comment ont-ils pu le transmettre à leurs élèves ?

Ce qui les caractérisait tous les deux, même s'ils avaient une position légèrement différente de la main, c'était leur manière d'attaquer à droite. Il faut dire qu'un débutant à plutôt tendance à jouer à gauche. D'ailleurs, à l'époque, ils étaient les seuls à jouer à droite. Ida Presti disparue, ce que nous avons constaté, c'est que Lagoya était intransigeant sur la position et qu'une forme de résistance s'est instaurée. Le plus bel exemple est celui d'Alberto Ponce qui, systématiquement, obligeait ses élèves à jouer à gauche alors que, ce qui est important, c'est que ça sonne bien. On se moque de savoir si l'élève joue à droite ou à gauche.

Que reste-t-il aujourd'hui de l'influence du duo ?

Malheureusement, il ne reste pas grand-chose de cette influence, car au conservatoire, on enseigne surtout la guitare solo. C'est vrai que la mode du duo est un peu passée, remplacée peu à peu par celle des trios, et mêmes des quatuors, qui sont devenus à la mode. Je crois que leur plus grande empreinte sera d'avoir démocratisé la guitare et de l'avoir imposée dans tous les conservatoires. C'est grâce à eux si, aujourd'hui, chaque petit recoin de France possède une classe de guitare. Ce qui restera aussi, c'est leur extrême générosité même s'il y avait cette barrière entre les grands maîtres et leurs élèves, barrière qui n'existe plus aujourd'hui.

Quels sont les grands titres qui, à votre avis, ont marqué l'histoire du duo ?

Les suites de Bach, les pièces de Beethoven pour mandoline et clavecin et toute la musique espagnole, sans oublier la *Sérénade* d'André Jolivet alors qu'à cette époque, en 1963, personne ne jouait des pièces aussi contemporaines et modernes. Il y aussi, bien sûr, l'inoubliable *Tonadilla* de Rodrigo.

Interview publiée en 2006 dans Guitarist Acoustic hors-série n° 1.



Auld Lang Syne

Traditionnel écossais



Par Valérie Duchâteau

www.valerieduchateau.com

Transcription de Henri Dorigny

Écrite au XVII^e siècle, *Auld Lang Syne* est une chanson écossaise traditionnelle dont l'air a subi quelques mutations au fil des années. C'est à la fin du XVIII^e siècle que le poète écossais Robert Burns fixe la version telle que nous la connaissons aujourd'hui. C'est sur ce même air que furent apposées les paroles de la chanson *Ce n'est qu'un au revoir*. La présente transcription a été réalisée par Henri Dorigny.

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef staff and three guitar string lines (T, A, B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Chord symbols (G, D/F#, C) are indicated above the staff. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The final system is marked with 'I.' and '2.' indicating first and second endings.



guitares & luths

www.anselmus.ch



guitares-et-luthiers.fr

— 06 30 73 15 90 —

Neuf et occasion

LUTHERIE LARSON

Guitares Classiques de Concert
6 - 7 & 8 cordes



Le Beausset

0494985367 - 0621347289

www.guitares-larson.com

Gaëlle Roffler

Luthière

ATELIER ROFFLER



Création originale

classique & flamenco

Etude Concert Grand concert

Restauration - Réparation - Réglage

Atelier Roffler

565 chemin de broutière
84130 Le Pontet

09 83 81 79 48

06 11 75 50 59

<http://atelier.roffler.guit.free.fr>

atelier.roffler.guit@free.fr

[06 81 83 43 83 - richardferet.wixsite.com](http://06.81.83.43.83-richardferet.wixsite.com)

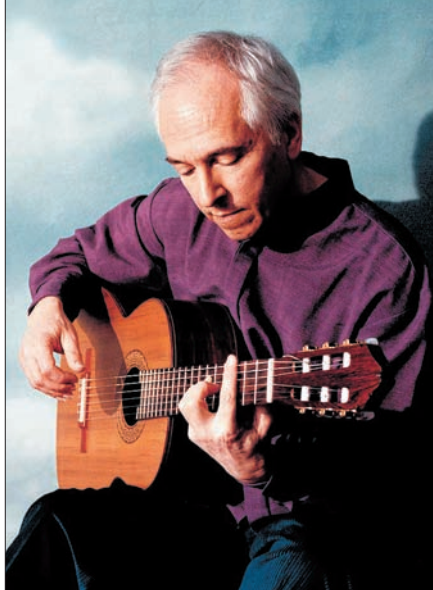
Un parcours singulier

A seize ans cuisinier, à trente charpentier,
à cinquante cinq luthier.

La qualité exceptionnelle de ses premières guitares séduit
B. M. guitariste, concertiste professionnel. Ensemble ils
mettent au point sa guitare de concert.



Des guitares d'exception



JOHN WILLIAMS

Éloge de la liberté

Avec plus de 150 disques enregistrés entre 1958 et 2019, le guitariste australien s'inscrit parmi les artistes les plus prolifiques de sa génération. Dans cette interview à bâtons rompus, il revient sur sa carrière exceptionnelle et partage sa vision de la guitare aujourd'hui. John Williams ou l'art de cultiver les chemins de traverse.

Vos nombreux duos, avec Julian Bream bien sûr mais aussi Paco Peña ou John Etheridge, semblent montrer que cette formule est idéale pour vous.

À mon sens, la guitare solo peut être magnifique mais elle induit certaines limites musicales. Quant au trio ou au quatuor de guitares, ce sont des formations très délicates à bien faire sonner. Deux est le chiffre parfait à condition de choisir deux personnalités complémentaires, aussi bien dans le style de jeu que dans les instruments utilisés. En duo, il faut absolument éviter toute forme de compétition. Avec Julian, même si nous jouions tous deux le même type de guitare, nous avions des façons très différentes de travailler. Moi je suis plutôt instinctif alors que Julian était très méticuleux. Il voulait travailler précisément le phrasé de tel ou tel passage alors que je lui disais : « Jouons ! ». Dans tous les cas, le contraste est toujours un élément intéressant sur le plan musical.

La dimension rythmique est rarement abordée dans l'enseignement de la guitare classique. Elle est pourtant essentielle lorsqu'on joue à plusieurs.

Hélas oui, et je dirai même que ce manque n'est pas limité à la seule guitare classique mais qu'il touche aussi les pianistes, les

violinistes... Et pourtant, le rythme a joué un rôle très important à l'époque baroque. De nombreuses pièces étaient dansées. Cette

tradition qui était à l'origine populaire – je pense à la Gigue, au 6/8 – s'est peu à peu effacée au profit d'une musique plus complexe et l'harmonie a fini par imposer sa suprématie comme la forme la plus évoluée de la musique savante européenne. D'autre part, de nombreux interprètes ont usé et abusé du rubato, et la notion de pulsation s'est peu à peu diluée. Si on ajoute à cela qu'à la différence des musiciens d'orchestre, les guitaristes classiques jouent essentiellement seuls et sont le plus souvent obnubilés par la mécanique

digitale, on comprend mieux leurs faiblesses rythmiques.

L'autre point étonnant, c'est la quasi absence de guitaristes classiques improvisant avec une technique de main droite classique...

Vous avez raison. Même dans un contexte très ouvert – comme celui du duo que je formais avec John Etheridge –, je n'improvisais pas. Je parlais parfois d'une grille d'accords et je faisais des variations en utilisant différentes formules d'arpèges, mais je ne me lançais pas dans des solos. Après réflexion, je pense que la technique classique est très mal adaptée à l'improvisation, car notre formation nous amène à penser notre doigté à l'avance

« À la différence des musiciens d'orchestre, les guitaristes classiques jouent essentiellement seuls et sont le plus souvent obnubilés par la mécanique digitale, on comprend mieux leurs faiblesses rythmiques. »

pour optimiser les déplacements main gauche et l'alternance des doigts de la main droite. Cette approche rigoureuse permet d'atteindre une grande fluidité dans le jeu. Il me paraît très difficile de retrouver ce « naturel » en improvisant puisque, par définition, on ne sait pas à l'avance vers quoi va nous mener l'inspiration du moment. Il y a également une difficulté rythmique pour retrouver l'effet rythmique du swing tout en ayant une main droite « classique ».

La solution ne serait-elle pas d'élargir le répertoire abordé lors de l'étude de l'instrument ?

Certainement, ce serait déjà un premier pas. Connaissez-vous la musique irlandaise ? Il y a dans ce répertoire d'excellentes pièces à travailler. Ce sont souvent des solos de violon en 6/8 qui représentent une préparation idéale pour le travail de la main droite.

« La guitare est encore un instrument jeune qui a la chance de concilier musique savante et musique populaire. »



Vous avez été un grand promoteur de la musique d'Amérique du Sud, avec Barrios et Lauro. Vous vous êtes intéressé aussi à la musique d'Europe de l'Est et orientale, et puis, plus récemment, l'Afrique a été votre principale source d'inspiration. Comment expliquez-vous cette curiosité insatiable ?

Comme je l'ai dit, la musique classique européenne a évolué vers une complexité harmonique croissante, et je reconnais que je suis peu attiré par toute une partie de la musique d'aujourd'hui. Dans les années 60, je travaillais énormément ce nouveau réper-

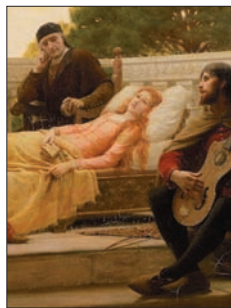
LA GUITARE SMALLMAN

Tout comme le nom de Bouchet restera associé à Ida Presti ou celui de Fleta à Andrés Segovia, celui de Greg Smallman est indissociablement lié à John Williams. Les deux Australiens se sont rencontrés dans les années 70. Le jeune luthier se demande alors comment fabriquer un instrument plus performant que la Fleta du maître, qui l'encourage dans ses recherches. Greg s'éloigne de la fabrication espagnole en optant pour un dos bombé (en palissandre de Rio), bien plus épais et lourd que sur une guitare classique traditionnelle. Mais la grande nouveauté vient essentiellement de la table en red cedar, qui est extrêmement fine et dont le barrage est assuré par un croillon de carbone et de bois de balsa, avec pour résultat une résonance accrue et une puissance supérieure. Nombreux sont les guitaristes de la jeune génération qui ont choisi de jouer sur les guitares de Greg Smallman.

toire, qui représentait souvent un énorme défi technique. Il y avait une grande excitation intellectuelle à déchiffrer, et mettre en place des écritures très complexes, et à trouver des nouvelles techniques de jeu. Mais ensuite, le résultat musical était rarement à la hauteur de l'effort fourni. Dans les musiques extra-européennes, je retrouve de la fraîcheur mélodique, des rythmes différents, des structures plus simples. Néanmoins, parfois l'écriture peut être aussi très complexe ; je pense à l'œuvre de Takemitsu, que j'apprécie particulièrement. Il y a quelques années – grâce à ma rencontre avec le regretté Francis Bebey, guitariste, chanteur camerounais – je me suis plongé dans la musique africaine, notamment du Mali et du Sénégal. J'aime cette manière de développer et construire un morceau à partir de petites cellules rythmiques et mélodiques. Je dois dire qu'explorer ces musiques m'apportent beaucoup de plaisir. Bien sûr, j'aime encore jouer du répertoire classique, mais je pense qu'aujourd'hui on ne peut pas se cantonner à ça. La guitare est encore un instrument jeune qui a la chance de concilier musique savante et musique populaire. C'est son côté universel. Aux guitaristes d'exploiter toutes les facettes de leur instrument !

UNE DISCOGRAPHIE EXCEPTIONNELLE

John Williams a connu l'explosion du microsillon 33-tours puis du CD dans les années 80. Des années fastes pour l'industrie du disque, qui n'hésitait pas à produire plusieurs albums par an pour ses artistes phares. Grâce à son talent exceptionnel, John Williams a rejoint la prestigieuse maison CBS (qui deviendra plus tard Sony Classical) dès l'année 1964. Il s'agit bien d'un âge d'or pour le disque et la guitare classique, alors en pleine redécouverte (Segovia, Yepes, Presti-Lagoya...) et John Williams recevait, en 1971, un award pour le millionième disque vendu sous son nom en moins de dix ans de carrière ! Quel que soit le talent des jeunes solistes d'aujourd'hui, ce type de carrière discographique fait désormais partie de l'histoire, quel que soit l'instrument d'ailleurs. Effondrement des ventes du support CD et fond de catalogue pléthorique (et souvent qualitatif) en sont les principales raisons. Même John Williams, qui publiait jusqu'à cinq disques par an sous son nom, a considérablement ralenti sa production depuis le milieu des années 90. Une situation qui ne l'inquiète pas, même si ses royalties ont fondu de 70 %, comme il nous l'a indiqué avec le sourire : « C'est une crise de l'industrie du disque mais pas de la musique. Avec Internet, les musiciens disposent de nouvelles opportunités pour se faire entendre et connaître, c'est formidable. »



El testament d'Amelia

Mélo die populaire catalane



Par Gabriel Bianco
www.gabrielbianco.com

Sixième corde en Ré

Musical score for guitar, showing the sixth string in D (Ré). The score is divided into four systems, each with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various chords and fingerings, with some measures marked with circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating specific techniques or fingerings. The score is annotated with 'VII', 'V', 'dolce', and 'rall. poco'.

System 1: Measures 1-4. Chords: Dm, B \flat /D, Dm. Fingering: 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5. Markings: VII, ②, ③, ④, ⑤, p.

System 2: Measures 5-8. Chords: Gm7/D, C7, F, A7. Fingering: 3, 6, 6, 5, 6, 3, 5, 4, 3, 7, 5, 7, 8, 7, 7. Markings: V, ⑤, arm., 7, arm., 7.

System 3: Measures 9-12. Chords: Dm, F \sharp dim7, C \sharp dim7, Dm. Fingering: 5, 6, 3, 5, 5, 4, 6, 3, 3, 2, 6, 7, 0, 6, 7, 0. Markings: dolce, ①, ②, ④, ⑤, ②.

System 4: Measures 13-16. Chords: B \flat , A, Dm, Dm. Fingering: 3, 6, 6, 5, 6, 8, 8, 6, 6, 3, 3, 2, 2, 3, 0, 2, 3, 0. Markings: rall. poco, ②, ③, ④, ⑤.

El canto con armonicos octavados

Musical score for guitar, measures 17-20. The system includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and fingerings. Chords are Dm arm., F#dim7 arm., and C#dim7 arm. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the treble staff and 0-5 on the bass staff.

Musical score for guitar, measures 21-24. The system includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and fingerings. Chords are Bb7 arm., A arm., Dm arm., and Dm. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the treble staff and 0-3 on the bass staff.

Musical score for guitar, measures 25-28. The system includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and fingerings. Chords are Dm, Bb/D, Dm, and Dm. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the treble staff and 0-10 on the bass staff. A Roman numeral VII is placed above the system.

Musical score for guitar, measures 29-32. The system includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and fingerings. Chords are Gm7/D, C7, F, and A7. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the treble staff and 0-8 on the bass staff. A Roman numeral V is placed above the system.

Musical score for guitar, measures 33-36. The system includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and fingerings. Chords are Dm, F#dim7, C#dim7, and Dm. The word *dolce* is written above the treble staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the treble staff and 0-7 on the bass staff.

37

rall. poco

B \flat A7 Dm Dm

T 3 6 6 5 6 8 8 6 6 3 3 2 3 0 3 0 0

A 1 3 3 0 7 6 3 2 0 2 0 0

B 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

41

El canto con armonicos octavados

Dm arm. F \sharp dim7 arm. C \sharp dim7 arm. Dm arm.

T 5 1 3 5 4 6 3 2 1 3 2 0 3 2 0

A 0 2 0 3 4 0 1 2 0 0 2 0

B 0 0 0 3 4 1 2 0 0 0 0 0 0 0 0

45

B \flat 7 arm. A arm. Dm arm. Dm

T 3 1 0 1 4 3 1 4 0 0 0 0 0 0 0

A 1 1 0 1 3 2 1 3 2 3 0 0 2 3 0

B 1 0 0 0 0 2 1 0 0 0 0 0 0 0 0

49

Dm A dim C \sharp dim7 Dm

T 4 2 4 3 2 4 3 2 1 0 3 4 3

A 7 3 3 5 7 7 8 8 5 6 5 6 5

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

V III

53

B \flat 7 A m7 Dm Dm

rall. *f*

T 4 1 1 1 3 5 3 0 5 3 0 12 12 12

A 3 3 2 3 5 6 3 0 3 0 0 12 12 12

B 0 0 3 3 0 0 8 5 3 0 0 12 12 12

**Guitare 10 cordes
José RAMIREZ année 1969**



**Instrument d'exception, historique
Bon état, très beau son**

**Prix de vente : 11500 Euros
Tel: 06 82 02 62 35**

Visible à la guitarreria (Paris 8ème)

Philippe Bosset
Paris


Made in France

Cordes pour guitare classique



Distribution en France:
SAICO B.P. 50586 - 68008 COLMAR Cedex
Email: contact@philippebosset.com



LA GUITARRERIA

Le salon des guitaristes depuis 1982

5, Rue d'Edimbourg 75008 Paris
01 45 22 54 72 laguitarreriedeparis@gmail.com

Suivez-nous sur  

PAR RAFAEL ANDIA
 PHOTO OUVERTURE : © CLIVE BARDA / DG
 PHOTOS : DR



Le mystère NARCISO YEPES

Narciso Yepes (1927-1997) passe, à juste titre, pour un des artisans de la rédemption de la guitare au XX^e siècle, mais cette carrière fulgurante masque une personnalité des plus énigmatiques et secrètes.

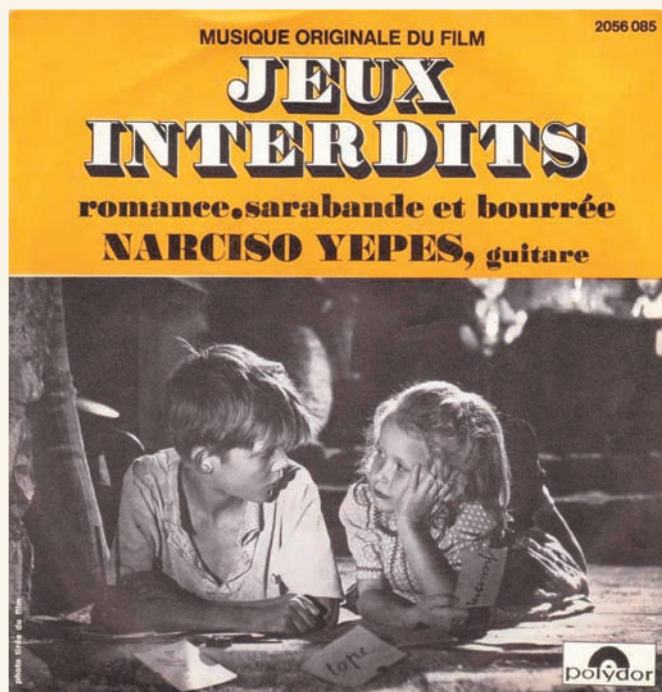
Oui ! On peut le dire, la vie de Narciso Yepes est entourée de mystère. Il naît en 1927 dans une famille où rien ne prédisposait à sa fulgurante carrière. Il grandit dans la province espagnole reculée de Murcia, où il va à l'école au bourg à dos d'âne. Comme s'étonnait un familier : « Il dut parvenir à la musique en partant du néant, en partant du zéro absolu ».

Le mystère Yepes, c'est avant tout l'énergie extrême, le courage, l'abnégation pour tout ce qui touche à la guitare. D'après certains, sa foi est aussi un ressort essentiel : « L'art est le sourire de Dieu » dira-t-il. Il est chétif, souffre de rien moins que cinq pathologies des yeux, il ne voit ni de près ni de loin. Il ne peut rester au soleil plus d'une minute à cause d'un problème de pigmentation de la peau. Malgré tous ces handicaps (ou peut-être grâce à eux), il réussit à devenir le guitariste le plus créatif de sa génération, volontaire et révolutionnaire.

C'est lui-même qui crée le mystère et même la mys-

tification quand il aborde la question des *Jeux Interdits*. En 1982, deux journalistes l'interrogent à la Radio Nationale d'Espagne sur la fameuse *Romance*. Il commence par refuser de se livrer, par pudeur, dit-il : « C'est un mystère que je garde dans mon intimité ». Puis il finit par révéler toute l'histoire. Il affirme catégoriquement qu'il composa la *Romance* le jour de son septième anniversaire, en cachette, pour l'offrir à sa mère, que les guitaristes

s'en sont emparés à son insu, puis qu'il s'en est complètement désintéressé pendant toute sa jeunesse. Plus tard, le moment venu, quand il doit réunir la musique pour le film, la fraîcheur des enfants et la tragédie de la guerre lui font retrouver les sensations de sa propre enfance, il utilise alors sa mélodie tout en abandonnant sa paternité avec insouciance. L'histoire n'est-elle pas un peu trop belle ? Et pourquoi attendre 48 longues années pour révéler ce « mystère » ? À Paris, quand il visionne le film pour y adapter sa musique, il le voit, dit-il sans rire, 32 fois de suite ! N'est-ce pas beaucoup tout de même ?



Pochette de la musique du film "Jeux Interdits"

Le guitariste

Personne ne peut nier que la caractéristique de Narciso Yepes a été un sens aigu de sa responsabilité face à la guitare. Le point de départ de cette préoccupation presque obsessionnelle fut certainement sa rencontre avec un de ses professeurs, Vicente Asencio. L'anecdote est bien connue : le compositeur lui joue une gamme rapide au piano. Le jeune guitariste lui assure qu'on ne peut jouer ainsi un tel trait à la guitare. La réponse est cinglante, Asencio claqué le couvercle du piano : « *Alors change d'instrument ?* ». Brutal, non ? Tout instrument n'a-t-il pas ses limites ? C'est là que l'extrême volonté de Yepes se révèle : il rentre chez lui, étudie sans relâche, invente de nouveaux procédés techniques et revient au bout de quinze jours avec « la » gamme à la même vitesse. Il a 18 ans : « *Jamais je n'ai reculé devant l'effort quand cet effort a un sens.* »

Rendre possible ce qui est impossible et faire progresser la guitare, voilà désormais le but du jeune homme. Patiemment, scientifiquement, avec toute l'obstination d'un Liszt remettant en question sa technique du piano après avoir entendu Paganini jouer du violon. Au détriment d'autres valeurs diront certains ? Peut-être. Nous en reparlerons.

Et il ne se contente pas des gammes, il passe au crible tous les éléments du langage musical où régnait avant lui un certain flou : trilles éblouissants, arpèges cristallins, détachés précis, chants limpides, polyphonies lumineuses... « *Que le guitariste ne soit jamais pris en défaut, ni en qualité de son, ni en quantité, ni en vitesse* », déclara-t-il. Discours fort, volontaire, dans un monde où on entend plus souvent le « *oui, ce que je fais n'est pas tout à fait bien, mais c'est la guitare qui est comme ça !* »

Les performances physiques et mentales de Yepes sont inégalables, hors normes. C'est un de ses plus grands mystères. Il doigte et mémorise les partitions, même les plus contemporaines, les plus abscones, sans toucher à son instrument, à la simple lecture, le plus souvent dans l'avion ; et quand il passe à la guitare, il joue l'œuvre directement par cœur, au tempo et avec les doigtés définitifs. L'homme aux 125 récitals par an entretient toujours cinq ou six programmes dans les doigts plus deux ou trois concertos. Il est capable de

changer de programme de façon impromptue, quasiment au moment d'entrer en scène.

La technique Yepes

On en a en parlé comme d'une révolution. Voici quelques-unes de ses idées :

« Le mystère Yepes, c'est avant tout l'énergie extrême, le courage, l'abnégation pour tout ce qui touche à la guitare. »

- La position de l'instrument qui repose presque horizontalement sur les cuisses, et l'implantation du pli du coude sur l'angle de l'éclisse. Cela donne plus de son en permettant un bras plus stable donc une attaque plus puissante (*voir photo*).

- L'utilisation systématique des doigts « annulaire, majeur et index » dans toutes sortes de circonstances, en parti-

culier les gammes rapides et les trilles.

- Les déplacements de la main gauche sans bruits.

- Utilisation du pouce de la main gauche sur la plaque de touches.

- Les vibratos transversaux.

- Ornaments sur deux ou trois cordes.

- Trilles à combinaison de doigts de la main gauche.

- La préparation des doigts de la main droite sur les cordes à jouer pour assurer stabilité, vitesse et précision.

- Une notation originale et quasi scientifique des doigtés, notamment pour la main droite, avec des signes pour le buté et le pincé.

On voit la nouveauté de Yepes par rapport à la technique en usage au milieu du siècle, représentée classiquement par l'*Escuela Razonada* de Pujol. Beaucoup de la guitare actuelle est redevable des avancées de Yepes. Il va jusqu'à affirmer : « *Dans la guitare moderne, il y a deux écoles très différentes et très répandues : celle d'Andrés Segovia et celle que j'ai développée.* »

La guitare à 10 cordes

Son désir de perfectionner la guitare et l'ouïe fine de ce quasi non-voyant l'orientent

vers la construction de la guitare à dix cordes. Il avait remarqué le manque d'harmoniques de soutien pour toute une série de notes, surtout les bémols, et il fait ajouter par le luthier madrilène José Ramirez III quatre basses (Do, Si bémol, La bémol et Sol bémol) pour combler ce vide. Ainsi l'instrument sera « parfait ».



La musique contemporaine

Les possibilités offertes par la guitare avec quatre cordes supplémentaires ouvrent naturellement la voie à deux directions : d'une part les transcriptions en général et la musique ancienne pour luth en particulier, et d'autre part la musique contemporaine.

On doit à Yepes ce répertoire encore peu fréquenté dans les années 50 à 70. C'est surtout le nom de Maurice Ohana qui vient à l'esprit. En 1964, c'est ensemble qu'ils portent sur les fonts baptismaux la guitare à dix cordes, c'est dire l'intérêt qu'il porte au travail et aux idées de Yepes. Il lui fait adapter son *Tiento* pour cette guitare ; il remanie complètement son *Concerto (Trois Graphiques)* et écrit directement les *Synchronies* pour guitare à dix cordes (elles seront renommées par la suite *Si le jour paraît...*). Yepes donne les premières auditions de ces deux chefs-d'œuvre mais, curieusement, il ne portera au disque que le *Concerto*. Il crée aussi beaucoup d'autres œuvres importantes (voir encadré). Certaines auront du mal à s'imposer dans les mœurs guitaristiques, d'autres seront de grands succès : Joaquín Rodrigo, Antonio Ruiz-Pipó, Vicente Asencio, Leo Brouwer.

Sa philosophie face aux compositeurs non-guitaristes qui écrivent pour lui est simple et elle répond sans doute à un écrit de Julian Bream, publié en 1957, « How To Write For The Guitar ». Son fils, le chef d'orchestre Ignacio Yepes, nous rapporte ses propos : « *Par pitié, n'achetez pas une guitare pour voir s'il est possible de jouer ce que vous venez d'écrire, n'essayez pas d'écrire pour la guitare, parce que vous allez limiter complètement votre imagination, votre propre capacité de création. Écrivez pour piano, écrivez pour ce que vous voulez, pour orgue, pour orchestre ; je m'occuperai de le rendre possible à la guitare.* » On pourrait dire, en parodiant une célèbre entreprise américaine de pompes funèbres, « *Écrivez et je ferai le reste !* »

Que le fait d'écrire trop « pour la guitare » nous ait privé de beaucoup de chefs-d'œuvre, ou en tous cas de grandes œuvres, ce n'est malheureusement que trop vrai. Beaucoup des pièces que nous ont léguées les grands noms de la musique n'atteignent pas la qualité du reste de leur production et nous laissent presque toutes sur notre faim par leur manque de dimension ou d'audace. On pense à Poulenc, à Milhaud, à Roussel, à Falla, etc. Même les pièces pour guitare de Turina, qui se veulent plus longues et plus ambitieuses dans

un projet global qui passe pour un des plus réussis, souffrent d'une certaine timidité d'idées si on les compare à sa « capacité de création » dans sa musique pour piano ou sa musique de chambre. Il faudra attendre les années 1960-70 avec Ohana, Henze, Britten, Jolivet et d'autres pour sortir de cette impasse.

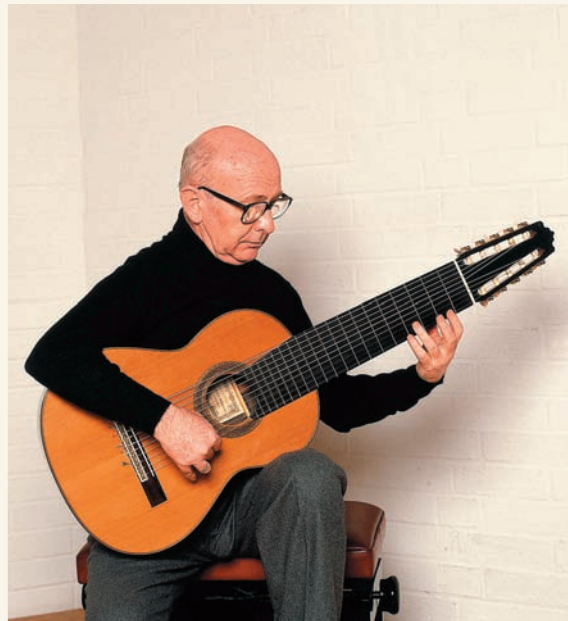
Mais la théorie de Yepes va un peu trop loin. Après tout, « écrire pour piano, orgue ou orchestre » et adapter derechef l'œuvre à la guitare est la définition exacte du processus bien connu de... la transcription. Ces œuvres nouvelles du XX^e siècle, si importantes dans l'histoire de la guitare, seraient donc peu ou prou des transcriptions ? La confusion est à son comble à propos de la célèbre *Canción y Danza n°1* de Antonio Ruiz-Pipó, un des emblèmes du répertoire. Ignacio Yepes nous révèle qu'elle est « originale » pour piano, et que l'arrangement pour guitare par son père (il parle plutôt de « re-création ») était si bon que l'auteur l'a publiée par la suite comme « originale » pour guitare.

Alors, c'est quoi une transcription finalement ? Mystère...

Et cette réécriture poussée trop loin peut donner lieu à certaines dérives. On critique pas mal aujourd'hui les révisions publiées par Segovia, celles de Julian Bream ou d'autres. Et on exhume les manuscrits des compositeurs, talismans révélateurs de la vérité absolue. Un cas intéressant est la transposition par Yepes de la *Canción* de la *Canción y Danza n°2*, toujours de Ruiz-Pipó, éditée un ton plus bas que le manuscrit original en La. Ça ne sonne pas pareil car c'est plus grave et surtout l'enchaînement de tonalités avec la danse qui, elle, reste dans le ton original de Sol, affadit l'audacieuse construction initiale, hérésie qui d'habitude aurait suffi à hérissier le poil de tout compositeur normalement constitué. Mais je prends note que l'auteur, reniant son idée première, affirmait qu'il était d'accord ! Alors, où est la prétendue vérité enfermée dans les manuscrits ? Mystère... D'ailleurs la boutade de Yepes a ses limites. Pour preuve le même Ruiz-Pipó, pianiste et compositeur yepessien

par excellence, qui ne suivait pas vraiment ses préceptes : il s'était dessiné une représentation du manche de la guitare grandeur nature qu'il gardait à portée de main quand il écrivait pour elle.

Toujours un peu discret sinon secret, Yepes a relativement peu publié. Mais il n'en reste pas moins vrai que rien que pour son travail sur la musique contemporaine, Yepes a été un modèle pour



« Dans la lignée des guitaristes de la péninsule, Narciso Yepes tient une place bien à lui, par la haute dignité de son style, mieux encore que la virtuosité éblouissante de son jeu. »

(José Bruyer, critique musical belge)

toute notre génération ; et c'est particulièrement injuste et réducteur de ne voir en lui que l'auteur des *Jeux interdits* et l'interprète fascinant du *Concierto de Aranjuez*, comme le veulent les médias.

L'interprète et le style

Ici, il faut bien le dire, les avis sont contrastés. Si certains ont trouvé que son style était d'une « haute dignité », bien conforme à l'image du personnage, d'autres, tout en louant sa rigueur, ont pu trouver un manque de souplesse caractéristique dans son jeu. Un jeu pur comme du diamant, mais qui peut manquer de « félinité ». Tout est lumière, peu est laissé à l'ombre ; tout est affirmé au lieu d'être suggéré. Cela est sensible, surtout dans le répertoire qui va de Sor à Turina. Du moins est-ce l'opinion assez généralement admise dans la jeune génération.

Encore faudrait-il distinguer entre les enregistrements de ses débuts, moins connus, où Yepes se montre davantage dans la ligne traditionnelle des guitaristes espagnols issus du romantisme avec un toucher plus « tarréguien », et le style de la maturité, quand il est sous contrat chez Deutsche Grammophon, où son jeu devient plus ascétique, plus dépouillé. Sa recherche exaspérée de la perfection l'a conduit, semble-t-il, à s'éloigner de son atavisme, à sous-estimer cette dimension fondamentale des guitaristes espagnols, classiques et populaires, qui peut faire oublier les imperfections et les insuffisances et qui justifie notre dévotion à cet instrument : la *gracia*.

En caricaturant, on peut dire que Yepes veut jouer du piano, avec lequel il a toujours voulu inconsciemment rivaliser : « (...) J'apporte une technique qui, appelez-la guitare ou piano, peu importe, est de la musique. » Et avec cette mécanique, cette force et cette lisibilité parfaites, il y arrive mieux que personne avec son génie absolument unique.

QUELQUES-UNES DES PIÈCES DU RÉPERTOIRE MODERNE DE NARCISO YEPES (ŒUVRES CRÉÉES OU ÉDITÉES PAR YEPES)

- Vicente Asencio : *Suite de Homenajes, Collectici íntim* (1970)
- Leo Brouwer : *Tarantos*
- Miguel Ángel Cherubito : *Suite popular Argentina*
- Cristobal Halffter : *Codex 1* (1963)
- Bruno Maderna : *Y después* (1971)
- Estanislao Marco : *Guajira*
- Federico Mompou : *Canço i dansa n.º 13*
- Xavier Montsalvatge : *Metamorfosis de Concierto* (1980), *Fantasia para guitarra y arpa* (1983)
- Maurice Ohana : *Tiento* (1955), *Concerto "Trois Graphiques"* (1950-7), *Si le jour paraît...* (1963)
- Joaquin Rodrigo : *En los trigales* (1939)
- Antonio Ruiz-Pipó : *Canciones y Danzas, Cinco Movimientos* (1965), *"Tablas" Concerto* (1968-69/72)

Schott Guitar Classics

Grandioses transcriptions pour guitare
Idéal pour les cours et concerts -
Egalement disponible en version numérique



Peter Ansorge,
Bruno Szordikowski
Miniatures romantiques
45 Pièces pour guitare
Difficulté: moyenne
ISBN 978-3-7957-1930-2
ED 23212

Schumann for Guitar
24 transcriptions
pour guitare
Difficulté: facile à moyenne
ISBN 978-3-7957-1286-0
ED 22882

Martin Hegel
Dowland for Guitar
24 transcriptions
pour guitare
Difficulté: facile à moyenne
ISBN 978-3-7957-1196-2
ED 22743

Bach for Guitar
27 Transcriptions pour guitare
Difficulté: facile à moyenne
ISBN 978-3-7957-0838-2
ED 21601

Mozart for Guitar
32 Transcriptions pour guitare
Difficulté: facile à moyenne
ISBN 978-3-7957-4856-2
ED 21856

Händel for Guitar
33 Transcriptions
pour Guitare
Difficulté: facile à moyenne
ISBN 978-3-7957-4465-6
ED 22319

Sor for Guitar
35 Œuvres originales faciles
pour guitare
Difficulté: facile à moyenne
ISBN 978-3-7957-0915-0
ED 22349

Tárrega for Guitar
40 Œuvres originales et
arrangements faciles
Difficulté: facile à moyenne
ISBN 978-3-7957-4857-9
ED 21857

Notre coup de cœur :

Martin Hegel
Best of Guitar Classics
50 pièces célèbres pour guitare
Difficulté: moyenne
ISBN 978-3-7957-4972-9
ED 22060



Retrouvez toutes les éditions
(en format papier ou numérique) sur
www.schott-music.com



Menuet

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)



www.guitaristmag.fr/pedago

Leçons pédagogiques en ligne

www.youtube.com/c/guitareclassiquemagazine



Par Valérie Duchâteau
www.valerieduchateau.com

Dans la musique du film, Narciso Yepes interprète ce Menuet

⑥ = Ré

Musical notation for measures 1-3. Includes treble clef, 3/4 time signature, and guitar tablature. Chords: Dm, A, Dm.

Musical notation for measures 4-6. Includes treble clef and guitar tablature. Chords: Gm, Dm.

Musical notation for measures 7-9. Includes treble clef and guitar tablature. Chords: A, Dm, A, Dm, A, Dm.

Musical notation for measures 10-12. Includes treble clef and guitar tablature. Chords: A, D, Gm, E7.

14 $\frac{1}{2}$ BII

4 4 3 3 1 0

①

③

$\frac{1}{2}$ BIX

A

Dm

Am

18 $\frac{1}{2}$ BX

BIII

BII

$\frac{1}{2}$ BII

Dm

D

Gm

E7

A

23

4 4 3 3 1 0

①

③

$\frac{1}{2}$ BIX

$\frac{1}{2}$ BX

Dm

Am

Dm

22^{ème} Festival International de Guitare à **LAMBESC** du 5 au 9 juillet

Guitares and Co
direction Frédéric MAGGIO

Raphaella SMITS

SAMUELITO

Duo ODELIA
Marie SANS, Alice LETORT

"les Guitares Improvisables"
Valérie DUCHATEAU, Antoine TATICH

Thibault CAUVIN

Direction Artistique
Valérie DUCHATEAU

AGUIRA www.festivalguitare-lambesc.com SAVAREZ La Guitarrerria Guitare Classique HENRY LEMOINE



Pequeño estudio (Étude, opus 38, n° 6)

Napoléon Coste [1805-1883]



www.guitaristmag.fr/pedago

Leçons pédagogiques en ligne

www.youtube.com/c/guitareclassiquemagazine



Par Valérie Duchâteau
www.valerieduchateau.com

Dans la musique du film, Narciso Yepes interprète un extrait de cette étude.

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef staff and a bass staff containing guitar tablature. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-4). Chord diagrams are provided for several chords: A, E, 1/2BV, BVII, VII, and IX. The tablature shows fret numbers on strings T, A, and B.

Le salon des Luthiers



GUITARES PRADEL
Luthier

24, rue de l'Annonciade
69001 Lyon

f o



BattistonGuitar
battistonguitar.com



SIMON BURGUN
guitares classiques
et romantiques à
Strasbourg

burgun-guitares.fr

Atelier Cornelia Traudt Maître Luthier
Création-Réparation-Restoration-Service-Réglage
www.traudt-guitars.com Tél.: 0049-(0)6387-993258



PHILIPPE DONNAT
LUTHIER

GUITARES CLASSIQUES
ETUDE ET CONCERT
GUITARE JAZZ NYLON

06 51 08 18 22
45 bis, rue Malmaison
93170 Bagnolet

www.guitares-donnat.fr phil.donnat@yahoo.fr



«L'atelier de l'onde»
Renaud GALABERT
Luthier
Guitares classiques

103 allée des enganes
Quartier Malignouvert
84320 ENTRAIGUES-SUR-LA-SORGUE
tel. 04 90 01 30 72
www.guitares-galabert.com



Jerémie Geffroy
Luthier
Guitare classique de concert

Tel: 06 12 07 24 30
Mail: contact@jeremie-geffroy.com
Site: www.jeremie-geffroy.com

Chemin du lavoir
56730 Saint Gildas de Rhuys



Pascal Quinson
Luthier

Guitare classique de concert.
Montauban (82000) France.
pascal-quinson@wanadoo.fr
06.70.36.55.33



JULIAN BREAM

Portrait d'une légende

Julian Bream fait partie de ces rares artistes qui, avant même leur mort, étaient déjà entrés dans la légende. En effet, comme Francisco Tárrega ou Andrés Segovia, il a su infléchir le cours de l'histoire de la guitare en l'enrichissant de sa démarche et de sa personnalité.

Rendre hommage à l'artiste, à l'homme

On ne retient souvent d'un artiste que ses œuvres, et c'est sans doute déjà beaucoup. Pourtant, un artiste ne se réduit pas à cela, encore moins à ses dates de vie et de mort apprises par cœur ou à une biographie énumérant une série d'événements factuels sans saveur. Pour rendre hommage à Julian Bream, il faudrait réussir à saisir toute l'humanité qu'il a mise dans son œuvre : ses doutes, ses amours, ses contradictions, ses rêves, et s'efforcer de comprendre l'homme qui fait l'artiste, jusqu'à ce que nous saisissons tout le mérite d'une telle épopée humaine.

Mais la tâche est sans doute plus aisée pour Bream que pour Fernando Sor par exemple, parce que nous avons la chance de disposer pour le premier d'une grande quantité de photos, de vidéos, de témoignages, de disques et de reportages, qui sont autant de supports précieux et vivants pour appréhender la réalité du personnage. Il est nécessaire pour cela de réquisitionner tous nos sens : lire ses interviews, écouter ses enregistrements, mais aussi voir. Voir Julian Bream donner ses concerts, le voir répondre aux questions des journalistes, donner des masterclasses, et même le voir dans les simples choses du quotidien, comme se promener dans la campagne anglaise ou conduire sa voiture.

Il existe deux supports merveilleusement touchants, et qui permettent le mieux cette plongée dans l'univers de Julian Bream :

l'ouvrage *A Life on the Road* dirigé par Tony Palmer, publié en 1982, et le film *My Life in Music*, réalisé en 2003 par Paul Balmer. Dans *A Life on the Road*, le journaliste Tony Palmer accompagne pendant plusieurs semaines la vie d'un Julian Bream alors en pleine effervescence artistique. Comme le titre l'indique,

« Julian Bream avait, lui, une triple casquette : celle d'un guitariste classique, d'un joueur de jazz et celle d'un luthiste virtuose. »

l'artiste est sans arrêt sur la route pour ses tournées de concerts à travers l'Europe et les États-Unis. L'ouvrage nous raconte l'intimité de cette vie, depuis la retranscription des dialogues entre le guitariste et les directeurs de salle jusqu'au choix de ses tenues vestimentaires avant un concert. Quant au documentaire *My*

Life in Music, il a été réalisé à la toute fin de sa carrière musicale, et joue donc le rôle d'un mémoire : Julian Bream, âgé de 70 ans, revient sur sa jeunesse, son évolution, ses réussites comme ses aspirations déçues, avec le recul et la sagesse de la vieillesse.

Un guitariste du passé ?

Julian Bream a vécu quatre-vingt-sept ans. Sa carrière musicale a duré cinquante ans : depuis son premier vrai concert en 1951 au Wigmore Hall de Londres jusqu'à ce qu'il annonce officiellement son retrait de la scène musicale en 2002. Bream a été en cela le guitariste de la seconde moitié du XX^e siècle. Depuis, vingt ans se sont écoulés et il peut sembler que c'est peu, mais au regard de la rapidité avec laquelle le monde se transforme, y compris le monde musical, souvent pourtant décrié pour son

conservatisme, c'est énorme. Le monde du XXI^e siècle, et a fortiori celui du troisième millénaire, est déjà un tout autre univers. Julian Bream a d'autant plus ce statut de légende qu'il semble appartenir à un monde révolu, à un passé presque lointain, et incarne une manière de penser la musique et d'aborder la guitare complètement différente de celle qui domine aujourd'hui.

Le timbre et les couleurs, signature de Julian Bream

La première chose qui distingue complètement Julian Bream des nouvelles générations de guitaristes, c'est le son. Aujourd'hui, nous sommes essentiellement préoccupés par deux choses : la pureté et la projection, comme si nous cherchions de plus en plus à retrouver avec nos guitares le son lisse et rassurant du piano. On peut dire à l'inverse que Julian Bream assumait totalement la guitare et son timbre : il ne cherchait pas en jouant à camoufler les aspérités de l'instrument, mais prenait plaisir au contraire à les exacerber. Dans son jeu, Bream n'était ni timide ni prudent, et on le réalise en entendant avec quel aplomb étaient utilisées les riches couleurs de la guitare : quand il timbre près du chevalet, il ne le fait pas à moitié, et quand il cherche à donner une profondeur à la guitare, il arrive à trouver sur la touche des sonorités inouïes. C'est l'une des raisons pour lesquelles les enregistrements de Julian Bream sont si vivants : la guitare est tour à tour lyrique, criarde, agressive, ironique, profonde. Le son est en fait loin d'être toujours beau, mais il est toujours au plus près de la vérité musicale. Cet engagement total de Bream dans le son fait entièrement partie de son identité artistique. Il est de ces rares guitaristes dont on peut, avec un peu d'expérience d'écoute, reconnaître le son et le jeu entre mille autres.



Un apprentissage atypique, sans véritable maître

Pour se construire une carrière artistique, les instrumentistes classiques n'échappent que très rarement aux deux passages obligés : de longues années d'études dans les conservatoires auprès des plus grands professionnels, et des concours nationaux et internationaux en parallèle pour se faire connaître. Ce qui a fait la force et la liberté de Julian Bream, c'est probablement d'avoir échappé à cela, à ces parcours dans lesquels il est parfois difficile de se

construire une véritable identité et d'échapper à une compétitivité parfois néfaste au déploiement des sensibilités individuelles.

Julian Bream a d'abord été initié à l'instrument par son père, qui jouait de la guitare avec un groupe d'amis, tous musiciens amateurs. Bream décrit son père comme un artiste, qui savait dessiner, jouer du piano, de la guitare, du banjo... et surtout était très sensible à la belle musique. C'est souvent en cherchant dans l'enfance des artistes que l'on trouve les racines profondes de leur passion : ainsi, pour Julian Bream, l'écoute des enregistrements de Django Reinhardt et d'Andrés Segovia – deux mondes pourtant bien différents, le jazz manouche et le classique – le détermineront à consacrer sa vie à la guitare.

Son père et lui découvriront dans le journal l'existence d'une petite association de guitaristes, la Philharmonic Society of Guitarists, où des amateurs se réunissent de temps en temps pour faire vivre la guitare classique alors quasiment absente de la culture anglaise. Boris Perott, un vieux guitariste russe au style démodé, qui dirige le club, donnera quelques leçons de guitare à Julian. À 16 ans, celui-ci passe une audition pour entrer à la prestigieuse école de musique de Londres : le Royal College of Music. Il joue un peu de guitare, de piano et improvise à la demande du jury. Le directeur accepte de laisser sa chance au jeune musicien prometteur et annule même pour lui les frais d'inscriptions, que Bream n'aurait alors pas pu assumer. Il n'y a cependant pas de cours de guitare dans les écoles de musique anglaise à cette époque, et Bream étudie donc pendant trois ans le piano, le violoncelle, l'harmonie et la composition.

Loin de remettre en cause sa vocation, cette situation le conforte au contraire dans son désir d'œuvrer pour la reconnaissance de la guitare en Angleterre et ailleurs. En parallèle de ses études, il continue donc d'apprendre seul la guitare, grâce à des méthodes offertes par son père, à l'observation des mains de Segovia lorsque celui vient à Londres jouer le concerto de Tedesco après la Seconde Guerre Mondiale, et à des partitions dénichées dans la bibliothèque de la Philharmonic Society. En 1951, alors qu'il n'a que 18 ans, Julian Bream se sent prêt à organiser son premier vrai concert dans la grande salle londonienne du Wigmore Hall. Il passe plusieurs semaines à faire la promotion de son propre récital, notamment auprès de ses camarades musiciens, et le défi est relevé, puisque la salle ce jour-là sera comble.

Une guitare pas si classique

Julian Bream est également un musicien hors du commun pour avoir réussi à faire tomber les frontières entre les différents styles. On reproche souvent au monde musical occidental d'être excessivement cloisonné : les univers des « classiques », des « baroques » ou des « jazz » se jouxtent mais ne se mélangent pas. Chacun suit sa propre formation dans les conservatoires et plus tard, les lieux de représentation et les publics auxquels chacun de ces univers s'adresse resteront étrangers les uns aux autres. Julian Bream avait, lui, une triple casquette : celle d'un guitariste classique, d'un joueur de jazz, et celle d'un luthiste virtuose.

Le jazz a en effet été la porte d'entrée de Julian Bream dans la musique : son enfance a été bercée par l'inventivité mélodique et la sensibilité artistique des enregistrements de Django Reinhardt, pour qui il aura toujours une grande admiration. Stéphane Grappelli, l'un des grands violonistes du XX^e siècle, qui a accompagné Django durant la majeure partie de sa carrière musicale, invitera d'ailleurs Julian Bream à jouer avec lui sur scène lors d'un concert au Royal Albert Hall, à Londres, en 1978. Tous deux rendront hommage au fondateur du jazz manouche en interprétant en duo l'une de ses compositions, *Nuages*.

Le jazz, c'est aussi ce qui a sauvé Julian Bream lors de sa dure expérience du service militaire, qui était obligatoire dans beaucoup de pays européens alors. Que venait faire ce jeune artiste imprégné de musique et de poésie dans ce monde de rigueur et d'insensibilité ? Bream raconte qu'au cours d'une séance d'entraînement, la baïonnette d'un de ses camarades faillit lui sectionner les doigts lors d'une chute et que, traumatisé, il se mit sur le terrain à pleurer à chaudes larmes tout en se faisant le serment de ne plus jamais reprendre un tel risque, surtout pour la cause politique qui lui était, de son propre aveu, tout à fait indifférente. Ce serment fut tenu, car il réussit très vite à trouver une alternative et à se faire engager comme guitariste de jazz dans un groupe militaire dédié à la danse des officiers, le Royal Artillery Band. On peut trouver ainsi dans les archives, des photos de Julian Bream, l'air joyeux et comblé, malgré l'uniforme militaire, avec dans les mains une magnifique guitare électro-acoustique Epiphone prêtée par l'armée.



« Bien que reconnaissant tous les mérites de Segovia, Bream reprochait à ce dernier de n'être pas allé jusqu'au bout de sa quête de recherche de modernité. »

Le jazz fut donc pour Bream un élément important de sa construction artistique et, sans être un improvisateur de génie, il ne prenait pas moins de plaisir à organiser de temps à autre des bœufs avec ses amis. Ces jam sessions ont d'ailleurs considérablement influencé son jeu de guitariste classique, en lui permettant d'équilibrer toujours la rigueur imposée par l'interprétation avec la spontanéité et la liberté offerte par le jazz.

Une vie avec deux passions : le luth et la guitare

Julian Bream a été considéré, en revanche, comme l'un des plus grands luthistes de son temps et a œuvré avec beaucoup d'engagement à la renaissance du luth, cet instrument qui après son âge d'or au XVI^e siècle, était quasiment tombé dans l'oubli. Sa

passion pour le luth remonte à une découverte fortuite dans les années 1950 : alors qu'il explorait la bibliothèque du British Museum à l'affût de partitions de guitare pour accompagner des émissions de radios à la BBC, Bream tombe sur d'anciens manuscrits de musique pour luth de la Renaissance. Il est immédiatement séduit par l'extraordinaire vitalité de cette musique et là encore, loin de désespérer de l'absence de professeurs et d'instruments de musique ancienne dans cette Angleterre du XX^e siècle, Julian Bream passe des mois à transcrire les tablatures du luth sur portées usuelles et apprend tout seul la technique de l'instrument après avoir sollicité son ami Thomas Goff, facteur de clavecin, pour qu'il lui fabrique un luth. Peu lui importent les critiques de certains puristes qui jugent son jeu de luthiste trop « guitaristique » : Julian Bream garde sa ferveur et son instinct musical intacts, et ne se prive pas de jouer avec les ongles et d'utiliser les couleurs de l'instrument à sa manière, c'est-à-dire sans concessions.

Dès le milieu des années 50, toute sa carrière sur scène comme en studio se partagera quasiment à part égale entre le luth et la guitare. L'une des plus grandes fiertés de son parcours fut le succès de son ensemble de musique baroque, le Julian Bream Consort, composé de six instruments : le luth de Julian Bream accompagné d'un violon, d'une viole de gambe, d'une flûte, d'une cithare, et d'une bandore – l'équivalent d'un luth au registre plus grave. Avec son

ensemble, Julian Bream organisera plusieurs tournées en Angleterre et en Europe et enregistrera le magnifique disque « Evening of Elizabethan Music » (1962), qui comprend des œuvres de John Dowland, Thomas Morley, John Johnson et autres grands musiciens de cette foisonnante époque élisabéthaine.

Sa passion pour la musique ancienne s'exprimera également à travers son duo avec le claveciniste George Malcolm et son étroite collaboration avec le chanteur Peter Pears, avec qui il enregistrera une dizaine de disques, constituant ainsi une immense anthologie des chansons de la Renaissance anglaise. L'une des consécration de Julian Bream en tant que luthiste fut d'enregistrer en 1974 les concertos de Vivaldi, Kohaut et Haendel, avec le prestigieux Monteverdi Orchestra dirigé par l'un des chefs d'orchestre les plus renommés de la musique ancienne : John Eliot Gardiner.

Un engagement pour la musique contemporaine

Enfin, l'immense mérite de Julian Bream, qui fait de lui l'un des guitaristes les plus illustres de notre communauté, c'est l'énergie qu'il a déployée pour élargir le répertoire de la guitare classique. On le compare souvent pour cette raison à Segovia, qui avait depuis les années 1920 incité des compositeurs comme Torroba, Turina, Rodrigo, Villa-Lobos, Tedesco, Ponce ou Tansman à écrire pour l'instrument. Cette démarche était nécessaire pour sortir la guitare de l'ombre et lui permettre d'acquérir sa place dans les grandes salles de concert et dans les conservatoires.

Bream, qui avait beaucoup souffert de cette méconnaissance de l'instrument durant sa jeunesse, avait plus que n'importe qui conscience de cette nécessité. Bien que reconnaissant tous les mérites de Segovia, il reprochait à ce dernier de n'être pas allé jusqu'au bout de sa quête de recherche de modernité. Segovia n'avait par exemple jamais joué la pièce *Segovia* que lui avait dédiée Albert Roussel, ou encore les *Quatre pièces brèves* du compositeur suisse Franck Martin, alors qu'il s'agissait, selon Bream, des deux meilleures pièces jamais écrites pour lui. La grande majorité des pièces jouées par Segovia étaient magnifiques, certes, mais en retard par rapport à leur temps, comme si le répertoire de la guitare n'était pas capable de suivre les grandes transformations de l'histoire de la

musique et notamment les bouleversements du langage qu'avaient amenés, au début du XX^e siècle, des œuvres comme *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky ou l'atonalité explorée par Schoenberg.

L'album « 20th Century Guitar », enregistré par Julian Bream en 1967, se situe ainsi dans un tout autre registre que le « sage » répertoire ségovien : on y trouve des œuvres résolument atonales, comme *El polifemo de oro* de Brindle, de la musique sérielle comme *Drei Tentos*, écrite par Henze, ou encore l'audacieux *Nocturnal* composé par Benjamin Britten en hommage à la subtile personnalité de Julian Bream. Il semble que peu de compositeurs anglais du second XX^e siècle aient échappé aux sollicitations de Bream : Benjamin Britten, Lennox Berkeley, William Walton, Malcolm Arnold, Richard Rodney Bennett, Michael Tippett, Peter Maxwell Davies... lui ont tous écrit des pièces. Et le prosélytisme de Julian Bream ne s'est pas cantonné aux frontières britanniques, puisque des grands, comme Brouwer ou Takemitsu, lui ont également dédié des œuvres.

Bream ne négligeait pas pour autant la musique classique et romantique ni le répertoire espagnol. Il mettait simplement un point d'honneur à amener lors de chacun de ses récitals la nuance de fraîcheur et de vitalité apportée par les créations contemporaines. Sa prolifique discographie reflète d'ailleurs bien son éclectisme musical, ainsi que son aisance à naviguer d'un style comme d'un siècle à l'autre.

Julian Bream avait une force de caractère incroyable, qui lui permettait d'être à tout moment sur tous les fronts. Il était le plus souvent son propre imprésario lors de ses tournées : c'est lui qui établissait les étapes de ses voyages, sélectionnait les salles de concert, supervisait jusqu'à l'éclairage, négociait ses enveloppes, élaborait son programme, et se conduisait de concert en concert. Malgré toutes les rencontres de sa carrière, malgré ses deux mariages, Bream se décrivait comme un éternel solitaire et regrettait parfois cette vie sur la route qui l'éloignait de l'apaisement et du calme de la campagne anglaise. Toute sa vie, il a cherché à concilier ces deux aspirations contradictoires en lui et, si sa musique a touché tellement de gens, c'est aussi parce qu'elle était le reflet d'une âme passionnée en quête permanente de vérité et de spiritualité.





Mrs Vaux's Jig

John Dowland (1563-1626)



www.guitaristmag.fr/pedago

Leçons pédagogiques en ligne

www.youtube.com/c/guitareclassiquemagazine



Par Valérie Duchâteau
www.valerieduchateau.com

Capodastre : IIIème case

1/2BV

16

III

T 3 1 0 3 1 0 3 0 1 3 0 3 1 0 3 1 5 7 8 5 3 5 1 0 3 0
 A 3 3 0 0 3 1 3 1 7 3 6 7 7 1
 B 3 3 0 3 3 8 3 3 3

20

VII

T 0 1 3 0 1 3 0 5 7 8 0 1 1 0 5 0 5 4 0 0 2 3 2 2 0 3 2 2 0 1 0
 A 0 1 3 0 3 0 3 5 7 5 4 1 1 3 0 5 1 2 0
 B 3 2 3 7 7 5 3 0 2 3 2 2 0 1 0

24

BII BI

T 5 2 2 0 1 3 5 0 1 3 0 1 3 0 1 1 0 3 0 2 0 1 0 1 0 2 2 0 0 0
 A 2 2 3 1 2 3 1 2 2 2 2 1 1 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2
 B 0

28

T 3 1 0 3 1 3 0 5 7 8 0 1 3 0 1 3 3 0 2 3 0 2 3 0 5 4 5 7 0 5 4 0 0
 A 0 2 0 0 3 5 4 1 3 0 1 3 0 0 2 3 0 2 3
 B 3 2 3 7 7 5 3 0 2 3 0 2 3 0

31

T 5 0 3 2 0 3 2 0 3 1 0 0 0 2 0 2 0 3 2 0 2 4 0 0
 A 0 3 2 0 3 2 0 3 1 0 0 0 2 0 2 0 3 2 0 2 4 0 0
 B 0 3 2 0 3 2 0 3 1 0 0 0 2 0 2 0 3 2 0 2 4 0 0

PAR GENEVIÈVE CHANUT
PHOTOS : © FONDATION VICTORIA
ET JOAQUÍN-RODRIGO



JOAQUÍN RODRIGO

L'élégance espagnole

« *La musique est mon illusion, mon enchantement et ma joie. Je suis un amoureux de la musique [...], j'aime mon univers personnel. Il est habité par la musique, ma femme, mon foyer, la mer et les bons amis.* » Ainsi parlait Joaquín Rodrigo. Les conférences, correspondances et divers écrits du maestro nous transmettent l'image d'une personnalité attachante, d'un musicien curieux, cultivé, déterminé, doué d'un optimisme communicatif, qui se passionnait pour la littérature, la poésie, la philosophie, mais aussi le football et la boxe ! Finalement, pour tout sauf la politique...

Enfance, naissance d'une vocation

Cadet d'une famille de dix enfants, Joaquín Rodrigo naît le 22 novembre 1901 à Sagonte, dans la province de Valence, en Espagne. C'est le jour de la Sainte-Cécile, patronne des musiciens. Il a 4 ans lorsqu'une épidémie de diphtérie s'abat sur la région, faisant beaucoup de victimes, surtout parmi les enfants. Le petit Joaquín en réchappe, mais perd l'usage de ses yeux. En intériorisant son monde visuel, il est probable qu'il capitalise une réserve d'émotions qui s'exprimeront musicalement. Quoiqu'il en soit, cette terrible épreuve, loin de l'abattre, va développer chez lui une force de vie peu commune qui le poussera toujours à se battre et à trouver les appuis nécessaires pour aller au bout de ses rêves.

Ses parents émigrent à Valence et l'inscrivent à l'école pour aveugles ; il y étudie le violon, le piano, et assiste à son premier concert, un récital de la claveciniste Wanda Landowska [*l'une des personnalités les plus importantes de la renaissance du clavecin au début du XX^e siècle*] ! Cordes pincées, musique ancienne... Clin d'œil du destin ?

À 16 ans, déjà excellent pianiste, Joaquín décide de se consacrer plus sérieusement à la musique. Il prend des cours d'écriture avec l'éminent pédagogue Francisco Antich Carbonell et se lie d'amitié

avec Eduardo López-Chávarri, compositeur et professeur d'esthétique au Conservatoire, qui l'incitera à composer pour la guitare.

Sarabande lointaine

Pour Rodrigo, la guitare est « *l'unique survivante de la riche et anarchique faune instrumentale du Moyen-Âge. En elle convergent la tradition ancienne et le toque flamenco, la guitare mauresque et la guitare latine, l'élégance de Luis Milan et la vitalité populaire.* » En 1926, Joaquín Rodrigo écrit sa première pièce pour guitare, *Sarabande lointaine*, dédiée à la vihuela de Luys Milán. Cette évocation poétique, hautement inspirée, témoigne déjà de l'intérêt du jeune Joaquín pour la Renaissance espagnole. Il aimera

« *L'instrument de mes rêves aurait une âme de guitare, une queue de piano et des ailes de harpe.* »

(Joaquín Rodrigo)

toujours associer la simplicité des lignes de cette musique avec ses propres harmonies, altérées et génératrices de dissonances « piquantes ». Cet effet, habilement utilisé, constituera en partie sa marque de fabrique. La *Sarabande lointaine* trouve tout de suite un fervent admirateur en la personne du guitariste Emilio Pujol, qui propose de l'éditer chez Max Eschig. Malheureusement, la version pour guitare ne sera imprimée qu'en 1934, après la version pour piano, qui sera suivie elle-même d'une version pour orchestre.

Viva Paris !

Au début du siècle, Paris, foyer actif des mouvements d'avant-garde, est un passage obligé pour les jeunes créateurs. Le séjour de personnalités mythiques comme Stravinsky, Hindemith, Ravel, Debussy, Dukas, Mompou, Falla, Turina et bien d'autres occasionne une vie artistique bouillonnante, un fantastique foisonnement culturel au sein duquel musiques françaises et espagnoles vont s'enrichir mutuellement.

Contre la volonté de son père, Joaquín embarque pour la capitale française, sans argent mais avec un enthousiasme fracassant : « *Viva Paris, viva Paris, viva Paris !* », écrit-il alors à López-Chávarri. Un ancien ouvrier de son père, Rafael Ibáñez, l'accompagne. Cet homme fidèle, dévoué et discret le suit comme son ombre, il résout tous les problèmes liés à sa cécité, lui fait la lecture, copie sa musique, etc. En l'espace de quelques mois, Joaquín, assoiffé de nouveautés, assiste à tous les concerts qu'il lui est possible d'entendre.

Il rêve de travailler avec Maurice Ravel, mais celui-ci ne prend pas d'élèves. Il s'inscrit finalement dans la classe de Paul Dukas à l'École normale de musique. Avec ce grand maître, il apprend la rigueur, la concision et parfait sa technique d'orchestration. Il s'initie également à l'analyse des œuvres baroques et à la critique musicale. Soudain, la chance se présente. L'État français accorde à Manuel de Falla l'Ordre national de la Légion d'honneur. Un concert de musique espagnole est organisé pour l'événement ; Joaquín est sollicité pour interpréter au piano deux de ses œuvres devant un parterre prestigieux. Cette soirée marque véritablement le point de départ de sa carrière de créateur.

Tendre Victoria

On ne peut parler de Joaquín Rodrigo sans évoquer sa femme Victoria Kamhi, excellente pianiste, qui sera à ses côtés pendant près de soixante ans. Elle vient d'Istanbul, lui de Sagonte ; elle est juive, lui catholique. Ils se rencontrent. Joaquín l'invite dans un salon de thé russe luxueux, ce qui lui vaudra, ainsi qu'à Rafael, quelques semaines de restriction alimentaire. Malgré leur entente très profonde, le chemin est difficile, les familles s'opposant à leur union. La cécité de Joaquín fait peur aux parents de Victoria, peut-être à Victoria elle-même...

La collaboration de Victoria Kamhi contribuera grandement à l'épanouissement artistique de Joaquín Rodrigo.



Narciso Yepes et Joaquín Rodrigo

Envers et contre tout, ils se marient en 1933 et partent vivre en Espagne. Un an après, faute de ressources financières, ils se séparent. Une fois de plus, Falla intervient heureusement dans leur vie en favorisant l'obtention pour Joaquín de la bourse de la fondation du comte de Carthagène. « *Il fait partie avec Cabezón et Salinas de cette triade de musiciens aveugles qui ennoblissent la musique espagnole* », écrira-t-il au président de l'Académie de San Fernando. Après plusieurs mois de séparation, les deux jeunes mariés se retrouvent enfin et reviennent à Paris.

La collaboration de Victoria contribuera grandement à l'épanouissement artistique de Joaquín Rodrigo. En effet, chez un musicien non voyant, le processus compositionnel est compliqué : « *J'écris sur ma machine Braille. C'est assez rapide, comme sur du papier [...] C'est la traduction en notation courante qui prend du temps et consomme de l'énergie car je dois tout dicter à un copiste [...] Ensuite, nous corrigeons la musique au piano, ma femme et moi.* » Par ailleurs, malgré une nature joyeuse et un bon sens de l'humour, il arrivait à Joaquín de sombrer dans des états dépressifs jusqu'à douter de sa propre vocation musicale. La tendre sollicitude de sa femme lui est là encore d'un grand secours.

Années de lutte et premières conférences

En 1935, la crise économique s'aggrave, préparant la Seconde Guerre mondiale. Le couple vit difficilement et se déplace beaucoup, jusque dans l'Allemagne nazie. Un an plus tard, l'Espagne est à feu et à sang. Le poète Federico García Lorca est fusillé. Joaquín donne sa première conférence à la Sorbonne, « La

vihuela et les vihuelistes du XVI^e siècle ». Pour l'illustration sonore, il fait appel à Emilio Pujol, qui jouera sur la copie d'une vihuela récemment découverte au musée Jacquemart-André. On imagine avec quelle émotion ! Pour Rodrigo, c'est l'amorce d'une deuxième carrière, celle d'historien et de critique musical. En 1938, il compose sa très ibérique deuxième pièce pour guitare, *En los trigales*, modèle de clarté et d'efficacité guitaristique.

Au printemps 1939, les nouvelles d'Espagne sont meilleures, la guerre prend fin après avoir ravagé le pays pendant trois ans. Un peu plus tard, Joaquín reçoit une lettre lui proposant le poste



À droite, Joaquín Rodrigo entouré d'Eduardo Sainz de la Maza et d'Andrés Segovia.

de conseiller musical de la Radio nationale d'Espagne. Falla est encore intervenu. En 1939, ils peuvent enfin s'installer à Madrid. Un grand bonheur les attend dans cette ville tant désirée : la naissance le 27 janvier 1941 de leur fille

Cecilia, qui sera pour ses parents une source de joies renouvelées et un soutien irremplaçable jusqu'à la fin de leurs jours.

Le Concerto d'Aranjuez

Victoria raconte : « En août 1939, un repas bien arrosé réunissait le marquis de Bolarque, grand amateur de musique, Sáinz de la Maza et Rodrigo. « Pourquoi n'écris-tu pas un concerto pour guitare et orchestre ?, demanda Bolarque, Regino te le jouerait plus d'une fois. – Certainement, approuva Regino enthousiasmé, je le créerais à Madrid avec Jesús Arámbarri, qui viendrait diriger l'orchestre. – Hombre, c'est chose faite, déclara Joaquín euphorique, car il avait écumé quelques verres de bon vin. Je te ferai le concerto et je te le dédierai. » »

Le *Concerto d'Aranjuez* tire son nom du fameux site royal, non loin de Madrid. Bien qu'il n'y ait aucune volonté descriptive dans ce concerto, il est clair que son auteur l'inscrit dans une époque précise, celle de la fin du XVIII^e siècle, des cours de Charles IV et Ferdinand VII d'Espagne, où l'aristocratie se mêlait au populaire. À l'instar de beaucoup de ses œuvres, celle-ci est une synthèse de classicisme et d'hispanisme. L'opposition du premier mouvement, très ibérique, avec le troisième, qui est une danse de cour, illustre bien cette démarche. Le deuxième mouvement, d'une intense effusion lyrique, fut composé dans des circonstances dramatiques par le froid et la faim, dans un minuscule appartement du quartier latin, alors que Victoria était à l'hôpital, anéantie par la douleur de perdre son enfant.

En écrivant son concerto, Rodrigo a voulu prouver que la guitare pouvait s'élever au rang d'instrument symphonique au même titre que le violon ou le piano.

C'est la première fois dans son histoire que la guitare s'oppose à tout un orchestre. En écrivant son concerto, Rodrigo a voulu prouver que l'instrument national, enraciné dans l'âme espagnole, pouvait s'élever au rang d'instrument

symphonique au même titre que le violon ou le piano. Sa préoccupation tient bien au volume sonore : il compensera cette faiblesse en cultivant les contrastes et la transparence de l'orchestre. Victoria relate avec humour : « Quelques jours avant la première, Regino et Joaquín partirent pour Barcelone. En pleine nuit, Regino, qui voyageait avec Joaquín dans le même compartiment de wagon-lit, le réveilla avec ces mots : « Je suis obsédé par une idée qui m'empêche de dormir. Et si demain, à la répétition, on n'entendait pas la guitare ? » Après cette question, ni l'un ni l'autre ne purent fermer l'œil de la nuit. » Leurs craintes étaient vaines. La création par Regino Sáinz de la Maza, sous la baguette de César Mendoza-Lasalle à Barcelone, remporta un énorme succès. À Madrid, le compositeur fut porté en triomphe dans les rues !

En 1950, Narciso Yepes reprend le flambeau en interprétant le *Concerto d'Aranjuez* à Paris au théâtre des Champs-Élysées, avec l'Orchestre national d'Espagne, dirigé par Ataúlfo Argenta. Ce fut l'occasion pour ce grand guitariste de révéler tout un monde de possibilités techniques nouvelles, fondées sur une intelligence instrumentale encore inégalée. Il imprima à l'œuvre une dimension internationale.

La notoriété occasionne des revers, ce que Rodrigo appelait des « barbarismes ». Le thème envoûtant du deuxième mouvement fut l'objet, comme on le sait, d'arrangements divers, notamment de Miles Davis et de Richard Anthony. Les anecdotes foisonnent : « Un jour, dans une boîte, un chanteur interprétait « Aranjuez mon amour ». Un client dit à son ami : « Tu

te rends compte, la chanson est tellement belle qu'on en a fait tout un concerto ! ». » Il semblerait que les maisons d'édition n'aient généralement pas demandé la permission avant de publier ces versions. Finalement, le couple Rodrigo préféra « laisser faire » plutôt que se lancer dans les complications interminables de procès d'auteurs, d'autant que ces initiatives ne faisaient que contribuer encore à la diffusion de l'œuvre.

Voyages, honneurs et nouvelles créations pour guitare

Les voyages se succèdent : Argentine, Porto Rico, Venezuela, Amérique du Nord, Japon... On comble Rodrigo de distinctions honorifiques, il est membre de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando, chevalier de la Légion d'honneur, docteur honoris causa de diverses universités. En 1951, Andrés Segovia, dédicataire des *Trois Pièces espagnoles*, mais peut-être dépité de ne pas être celui du prestigieux concerto, demande à Rodrigo de lui en composer un. Le compositeur se décide pour une suite sur des thèmes de Gaspar Sanz, *Fantaisie pour un gentilhomme*, titre qui s'applique aussi à l'éminent guitariste. Segovia crée l'œuvre à San Francisco en 1958. Le succès est retentissant.

En 1961, Robert Jean Vidal insiste auprès de Joaquín Rodrigo pour qu'il présente une œuvre au concours de guitare (volet « composition ») qu'il organise régulièrement à l'ORTF. Victoria se souvient alors d'un « hommage à Falla » que Joaquín a composé des années auparavant. Ils retrouvent le manuscrit, un brouillon au crayon bourré de fautes, le relisent et le corrigent en toute hâte avant de l'expédier à l'ORTF, où celui-ci arrive quelques heures avant le délai limite. *Invocation et Danse*, chef-d'œuvre d'inspiration, obtient le premier prix et figure maintenant au répertoire de presque tous les concertistes. Coup sur coup, en 1965 et en 1967, paraissent le *Concerto madrigal*, commande du duo Presti-Lagoya et le *Concerto andalou*, créé au Texas par Celedonio Romero et ses fils, dénommés « The Royal Family of Guitar ». En 1983, la *Tonadilla* pour deux guitares est programmée dans le cadre des Rencontres internationales de la guitare, organisées par Robert J. Vidal. Ces pages seront les dernières écrites pour notre instrument.

« Mon verre est petit mais je bois dans mon verre »

Joaquín Rodrigo ne fut jamais un révolutionnaire, de ceux qui savourent les ruptures, les audaces musicales et les nouveaux systèmes d'écriture. Il resta réfractaire à toutes les modes. Pour lui, la sincérité avec soi-même, la vérité conduisaient forcément à l'originalité, puisque chaque être est unique et irremplaçable. On a souvent attribué au langage de Rodrigo l'épithète « néo-classique ». Lui, préférait le terme « neo-casticismo ». Le « castizo » étant une espèce de « titi » madrilène, haut en couleur, mélange de verve et d'allure, personnage typique des quartiers anciens de Madrid. Rodrigo parlait du principe que, ne pouvant se référer à un « classicisme » pratiquement inexistant en Espagne, il était plus authentique de puiser son inspiration dans la tradition. Il souhaitait aussi se démarquer de « l'andalouisme », très répandu alors. Sa préférence allait plutôt au Falla castillan des *Tréteaux de maître Pierre* qu'au Falla andalou de *l'Amour Sorcier*.

Joaquín Rodrigo composait de manière impulsive. Un petit choc émotionnel, la beauté d'un paysage ou une lecture faisait surgir l'inspiration. Dès ce moment, il ne vivait que pour l'idée musicale, ne dormait plus et accomplissait en un mois le travail d'un trimestre. Sinon, disait-il, « ne rien faire me va merveilleusement bien ! » Pourtant, un jour de 1982, son activité créatrice prit fin. Victoria se souvient : « Un matin, Joaquín eut un vertige et s'éroula, m'entraînant dans sa chute. Des jours pénibles suivirent, que je voudrais oublier. » Joaquín Rodrigo s'éteint en 1999, deux ans après le décès de Victoria.

On peut regretter pour ce compositeur étonnant que le triomphe de ses pièces pour guitare ait laissé au second plan tout un pan de son œuvre. S'il est impossible, ici, de rendre compte de l'ensemble de son travail, saluons

au moins son importance et sa variété : onze concertos dont le *Concerto héroïque* pour piano et orchestre, le *Concerto d'été* pour violon, de nombreuses œuvres vocales ou orchestrales (notamment *Cinq Pièces enfantines*, *Per la flor del lliri blau*, *El hijo fingido*), des pièces pour piano, des musiques de scène dont un ballet, *Pavana real*, sur un argument de Victoria Kamhi, et des musiques de film.



Pepe Romero et Joaquín Rodrigo



Canarios

Gaspar Sanz (1640-1710)



www.guitaristmag.fr/pedago

Leçons pédagogiques en ligne

www.youtube.com/c/guitareclassiquemagazine



Par Valérie Duchâteau
www.valerieduchateau.com

Allegro

⑥ = Rê

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score includes first and second endings, dynamic markings such as *p* (piano), and various guitar techniques like triplets and slurs. Chord diagrams are provided for the bass staff, including D, G, A, A/C#, G/B, and A/F#. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings. The piece concludes with a final chord and a fermata.

19

D D A D G A

24

D A D G A

30

D D D A7 D A7

36

D D G A7 D G A

41

D D A/C# E A D G A

47

51

55

1ère fois 8va avec $\frac{2}{3}$

59

63



DECouvrez LES SECRETS DE LA GUITARE CLASSIQUE

84 PAGES DE CONSEILS PAR LES PLUS GRANDS GUITARISTES

BON DE COMMANDE À DÉCOUPER ET À RETOURNER

ACCOMPAGNÉ DE VOTRE RÉGLEMENT À **GUITARE CLASSIQUE**
9, rue Francisco Ferrer, 93100 MONTREUIL

NOM :

PRÉNOM :

ADRESSE :

VILLE : CODE POSTAL :

Désire recevoir exemplaire(s) des « **Secrets de la Guitare Classique** » au prix de 12,50 € (frais de port compris pour la France métropolitaine - + 2 € pour DOM-TOM et Europe).

Total de ma commande euros. (frais de port compris)

Yuri Soroka
Guitares Classiques de Concert

<http://soroka-luthier.fr>
☎ 06 82 25 04 60



La leçon d'ALBERTO PONCE

Pédagogue infatigable, musicien amoureux du son, principal porte-parole de la grande école incarnée par Francisco Tárrega et Emilio Pujol, Alberto Ponce (1935-2019) était aussi discret dans les médias que rare en enregistrement et en concert. Il n'avait ni l'envie de se mettre en avant, ni l'utilité de cultiver sa présence médiatique. Et pourtant, il a influencé plusieurs générations de guitaristes à travers le monde.

L'esprit

Son message passait exclusivement par la voie la plus sûre, et la plus qualitative : la relation humaine, le tête-à-tête, « l'entre quatre-z-yeux ». Même le micro semblait relativement impuissant à rendre la qualité de son jeu, l'art de sa sonorité. Il possédait non seulement le charisme nécessaire pour être écouté, mais il savait s'adresser à chacun sans filtre, honnêtement, en assumant ses avis et sans avoir peur de déplaire. Il défendait simplement ses opinions musicales, qu'il considérait comme beaucoup plus grandes que lui. Et ce fonctionnement lui donnait un mélange d'autorité et d'humilité qui a rendu sa parole si influente. Pour beaucoup de guitaristes, il a été un phare, un véritable repère, capable de remettre n'importe quel musicien dans le droit chemin au premier coup d'œil, de le ramener à l'essentiel.

Alberto Ponce ne parlait pas seulement pour lui-même, il faisait vivre tout un esprit artistique, il resuscitait plusieurs générations de musiciens qui formaient sa famille musicale. Il les faisait parler, à travers lui. Il portait en quelque sorte la responsabilité de cette éthique artistique qu'il avait héritée directement d'Emilio Pujol, dont il fut le principal disciple.

Le style

L'écoute des quelques enregistrements, malheureusement trop rares, qu'il nous a laissés est une leçon précieuse. Tout d'abord, il y a un fait troublant : l'intensité de sa musicalité est la même

dans les œuvres légères – comme, par exemple, les *Chansons mexicaines* de Manuel Maria Ponce, ou la *Maja de Goya* d'Enrique Granados, ou encore *La Canço del Lladre* de Miguel Llobet – que dans des pièces plus profondes et plus complexes de Maurice Ohana, ou encore celles du répertoire de vihuela du siècle d'or espagnol. Comment est-ce possible ? La réponse tient en un mot : le style !

Alberto Ponce fait partie des grands interprètes qui ont un tel style qu'ils sont capables de trouver du sens à chaque note. Chaque note est non seulement liée à l'ensemble de la partition, mais ces notes semblent également liées à l'ensemble de la musique contenue dans l'interprète. L'âme de l'interprète se rajoute à celle du compositeur en un dialogue fructueux et mystérieux.

Ponce est un instinctif, un sensuel, il ne va pas s'encombrer de grands discours sur la forme d'une musique, ni prendre en compte dans son jeu telle où telle trouvaille musicologique récente. Il écartera d'un revers de la main tout ce qui

pourrait alourdir son jeu, entraver sa quête de l'instant musical parfait. Mais il a compris que la musique ne se joue pas le temps d'une partition. Elle se joue au présent, chaque jour, tout le temps. C'est toute la musique qui doit être présente dans chaque note. Et chaque phrase musicale a pour lui un sens métaphorique, un déroulement narratif. Interpréter, c'est se raconter soi-même autant que la partition. Et il invite ses auditeurs et ses élèves à faire de même !

« Pour beaucoup de guitaristes, il a été un phare, un véritable repère, capable de remettre n'importe quel musicien dans le droit chemin au premier coup d'œil, de le ramener à l'essentiel. »

Dans ces conditions, suivre méticuleusement le texte d'une partition s'avère être une véritable gageure. C'est toute sa personne que l'on joue, en plus de la partition. On met sa peau en jeu sur chaque crescendo, sur chaque articulation, sur chaque nuance. Comme Maria Callas, comme Vladimir Horowitz, Alberto Ponce jouait aussi ce qu'il y a écrit entre les notes, il regardait aussi ce qui se passe derrière la partition. Et malgré la prise en compte de tous les détails inscrits sur le texte, il y a dans son jeu une souplesse, un rubato, une manière d'être en mesure tout en donnant un sentiment de spontanéité à sa musique, qui rappelle un peu la manière de jouer du légendaire pianiste Alfred Cortot. C'est d'ailleurs ce dernier qui a permis à Ponce d'ouvrir sa classe à l'École Normale Supérieure de Musique de Paris. C'est aussi Cortot qui déclarait avoir libéré les pianistes de la tyrannie des deux mains jouées ensemble ! Et ce léger décalage entre les deux mains du pianiste, entre le pouce et les autres doigts de la main droite pour les guitaristes, était beaucoup et magnifiquement utilisé par Alberto Ponce. Avec ce subtil rubato, ces libertés inspirées, c'est un peu comme si la musique se rêvait, plus qu'elle ne se jouait...

© Gilles Costina



« *La véritable quête d'Alberto Ponce, le sens de la musique, l'identité de l'interprète, c'est le son.* »

L'enseignement

La classe de l'École Normale est rapidement devenue une des classes de guitare parmi les plus réputées. Les guitaristes du monde entier venaient suivre les cours du maestro Ponce. Et à l'heure du marketing grossier et systématique, il est étonnant de penser que cette réputation grandissante fut entièrement formée par le contact direct et le bouche-à-oreille. Pas de lien Facebook sponsorisé, pas de vidéo publicitaire YouTube, jamais de déclaration teintée d'autosatisfaction dans la presse, et il avait pourtant une renommée mondiale.

Son programme pédagogique : l'authenticité, l'intransigeance et l'idéalisme musical. Les étudiants le suivaient après l'avoir écouté jouer. Pour Alberto Ponce, on ne fait pas de la musique pour plaisanter ni pour se satisfaire. Dans son livre *Labyrinthe d'un guitariste* publié aux éditions l'Harmattan, Rafael Andia raconte comment lors d'un stage d'été, Ponce avait donné une leçon magistrale en jouant une seule note ! Une note qui avait suscité l'exclamation de tout l'auditoire. « *Alberto Ponce n'était pas un professeur ; il était un exemple et un catalyseur, il suffisait de l'écouter et le voir pour en avoir la meilleure leçon (...)* ». C'est une approche où le professeur tente de révéler l'élève à lui-même. L'inverse, en somme, des méthodes pédagogiques systématiques que l'on cherche à plaquer à tout prix sur chacun.

Le son

La véritable quête d'Alberto Ponce, le sens de la musique, l'identité de l'interprète, c'est le son. Il possédait un toucher de velours, fait d'un mélange unique de rondeur et de clarté. L'héritier de l'école Tárrega-Pujol accordait une importance extrême à la qualité de l'attaque. Une attaque faite en partie avec la pulpe du doigt, ce qui donnait une texture très legato et très douce. Mais Alberto Ponce avait su réinterpréter cette technique en ajoutant à la pulpe un petit bout d'ongle. Cela donnait plus de netteté à l'attaque tout en gardant la noblesse recherchée. Ponce privilégiait le toucher en buté, avec lequel il arrivait à donner à la fois de la présence à ses *pianissimos* et de la délicatesse à ses *fortissimos* ! Il a développé ainsi une palette de couleurs incroyable et inédite grâce au raffinement de sa main droite. Cette trouvaille a ouvert de nouvelles possibilités et a donné de la liberté à ses élèves. De Roland Dyens à Rafael Andia, de Jean-Marc Zvellenreuther à Carles Trepast, tous ont su s'approprier cette

démarche et ouvrir la guitare à de nouveaux espaces poétiques et sonores.

Dans une époque qui a une fâcheuse tendance à se réfugier dans l'illusion rassurante et pourtant dangereuse de la standardisation, où l'on cultive plus la forme que le fond, et où le fait de faire des choses a complètement pris le pas sur le fait d'être et d'incarner ces choses, il est peut-être important pour nous tous de faire vivre la leçon d'art et de vie que nous lègue Alberto Ponce. Cette leçon pourrait se résumer en une phrase : la quête éperdue de la beauté sonore et musicale comme seul plan de carrière.

DÉCOUVRIR L'ART D'ALBERTO PONCE

LES DISQUES

- « La guitare au XX^e siècle » (Arion)
- « Rodrigo, Falla, Garcia : chansons espagnoles » (Arion)
- « Charms de la guitare » (Arion)
- « L'art de la guitare, volume 1 » (Arion)

UN LIVRE

Labyrinthes d'un guitariste, de Rafael Andia (l'Harmattan)

À LA RADIO

Deux émissions « Guitares, guitare » ont été consacrées à Alberto Ponce [diffusées le 31 août et le 7 septembre 2019]. Disponibles en podcast sur le site de France Musique.



Gigue

Extrait de la Suite pour violoncelle BWV 1009
Jean-Sébastien Bach (1685-1750)



www.guitaristmag.fr/pedago

Leçons pédagogiques en ligne

www.youtube.com/c/guitareclassiquemagazine



Par Valérie Duchâteau

www.valerieduchateau.com

Musical score for guitar, including treble and bass staves with tablature and fingering. The score is divided into four systems, each with a Roman numeral (VII, IV, IV, II) indicating the measure number. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

System 1 (Measures 1-5): Labeled VII. Treble clef. Bass clef with tablature. Fingering: 4, 1, 3, 1, 2, 0, 1, 3, 4, 0, 4, 2, 0, 4, 1, 4, 1, 4, 3, 4.

System 2 (Measures 6-10): Labeled IV. Treble clef. Bass clef with tablature. Fingering: 1, 2, 3, 1, 0, 1, 0, 1, 2, 4, 4, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3.

System 3 (Measures 11-15): Labeled IV. Treble clef. Bass clef with tablature. Fingering: 2, 1, 0, 1, 2, 1, 4, 2, 4, 2, 4, 4, 1, 1, 0, 1, 2, 0.

System 4 (Measures 16-20): Labeled II. Treble clef. Bass clef with tablature. Fingering: 1, 0, 1, 0, 1, 2, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 1, 1, 0, 2, 7.

21 *m i*

T 0 0 0 0 0 0 0 0
A 7 6 4 6 4 6 7 6 4 6 4 7
B

25 *a m i i*

T 0 0 0 0 0 0 0 0
A 7 6 4 6 4 6 7 6 4 6 4 5 0
B 0 0 0 0 0 0 0 0

29 *a m*

T 4 0 5 0 7 0 5 0 7 9 0 7 0 9 0 10 0 0 7
A 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

33 VII IX

T 10 7 8 7 10 8 7 11 12 11 12
A 9 9 9 9 9 9 9 11 9 11
B 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

37 VII IX

T 10 7 8 7 10 8 7 11 12 11 12
A 9 9 9 9 9 9 9 11 9 11
B 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

41

T
A
B

45

T
A
B

49

T
A
B

54

T
A
B

58

T
A
B

62

T 3 0 2 | 5 3 2 0 | 2 | 2 | 3 3 0

A 2 | 2 | 0 0 2 4 0 | 2 0 | 3 3 0

B 2 | 4 | 0 | 0 | 2

67

T 3 1 2 | 7 9 10 | 0 10 | 7 7 10 9 7 | 9 7 5 7 4 6

A 1 | 0 | 10 | 7 | 9 6 7 4

B 1 | 9 | 9 | 7 | 4

72

T 2 2 4 2 4 2 | 5 | 5 2 4 0 | 0 5 4 4 5 0

A 2 | 4 | 2 4

B 2 | 4 | 2 4

77

T 2 3 0 2 3 0 | 2 0 7 | 10 9 7 0 5 2 | 3 2 0 2 2 | 0 0

A 2 | 0 | 7 6 7 | 10 9 7 0 5 2 | 2 2 2 2 | 0 1

B 4 | 0 | 7 | 0 2 | 4 0 2 2 | 0 0

82

T 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 4 0 5 0 | 4 2 2 2

A 7 6 4 | 6 4 6 | 7 6 4 | 6 4 0 5 0 | 4 4

B 0 | 0 | 0 | 0 | 0

87

T 4 2 5 2 2 2 | 4 5 0 5 2 5 | 4 5 2 5 0 5 | 4 0 2 0 4 0 | 5 0 4 0 2 0

A

B 0 | 0 | 0 | 0 | 0

92

T 4 0 7 0 10 0 | 0 | 3 0 1 0 | 3 1 0 | 4 5

A

B 0 | 7 0 | 2 2 2 | 2 2 2 | 2 2

97

T 4 5 | 3 0 1 0 | 3 1 0 | 4 5 4

A

B 2 2 | 2 2 2 | 2 2 2 | 2 2

101

T 4 5 3 2 4 | 2 2 5 2 | 4 3 2 4 | 2 0 5 2 3 0

A

B 2 | 0 | 0 | 4

105

T 2 3 4 3 2 0 | 0 | 2 1 4 2 0 | 4 2 2 1 | 2 2 0

A

B 0 | 4 | 4 0 4 | 5 4 2 0 | 0

► Guitare, guitares

sur France Musique

par Sébastien Llinares



► **Chaque samedi**

de 12h30 à 13h

À réécouter et podcaster
sur francemusique.fr

 **Vous
allez
la do ré !**

+ 8 webradios sur francemusique.fr





ANDRÉS SEGOVIA

Le guitariste du XX^e siècle

Le 4 avril 1987, Andrés Segovia est en tournée aux États-Unis. Le soir, à huit heures, il interprète Frescobaldi, Sor, Tárrega et Turina. Puis Bach, Haydn, Tchaïkovski et Ponce, pour terminer, au Miami Beach Theatre. Ce sera son dernier concert. Fatigué et malade, il retourne chez lui à Madrid où il meurt le 3 juin, à l'âge de 94 ans. C'était tout de même inouï de voir ainsi un homme presque centenaire en tournée internationale !

Déjà, en 1935, le guitariste argentin Domingo Prat lui dédiait quatre longues pages dans son fameux et très recherché *Dictionnaire des Guitaristes*, en le présentant comme le sommet de la guitare classique à l'époque. Il nous parle de l'assurance de Segovia en concert, qui sait que son art et sa personnalité ont une force qui lui permet de maîtriser la psychologie du grand public. Il avait déjà vu cette force morale et sa constante sérénité fasciner « la masse », un mot très à la mode au début du XX^e siècle. Le cas Segovia tient en effet presque du surnaturel. Après avoir parcouru sa vie et mesuré ses apports à la guitare et à la musique, on a presque l'impression d'avoir rencontré le « surhomme » de Nietzsche.

Celui-ci apparaît d'abord comme une force de la nature, ainsi qu'il était fréquent d'en trouver en Espagne pendant la première moitié du siècle dernier. C'est ensuite un destin construit sans défaillance, avec une vocation pratiquement religieuse. Segovia déclara qu'il s'était fixé comme objectif « le devoir de suivre l'exemple de Saint François Tárrega, qui a vécu et souffert pour son instrument aimé, sans attendre en retour ni bénéfice, ni gloire ». Segovia s'est livré à cette règle monastique sévère en lui jurant amour et révérence. Son attitude vitale a été celle du chevalier

partant en croisade pour sa donzelle, la guitare, ou celle du « conquistador » en quête d'un public et d'une reconnaissance internationale pour sa fidèle compagne.

C'était aussi un habile entrepreneur qui a su gérer son talent et sa carrière au pas des grandes transformations économiques

et culturelles qui ont accompagné le XX^e siècle. Ce n'est pas un hasard s'il signe son premier contrat pour les États-Unis en 1928 et déclare : « L'artiste qui a la chance d'être accepté par la critique et le public d'Amérique du Nord peut être sûr que la fortune lui sourit ».

C'était enfin une personnalité aristocratique avec des clairs-obscurs, détestée et adorée en même temps, mais qui ne laissait pas indifférente, et qui a regardé toute sa vie la médiocrité comme son ennemi principal. Le temps semble modérer les passions et aujourd'hui, on commence à connaître avec plus de rigueur les différents aspects, brillants ou moins flatteurs, d'un homme qui s'est construit sa propre légende. Malgré tout, on ne peut pas douter de son apport à la guitare classique et à la musique, à tel point que l'on peut affirmer en toute franchise que Segovia est « le » guitariste du XX^e siècle. 1893-1987 : 94 ans, dont 78 de carrière professionnelle, ça laisse du temps pour faire beaucoup de choses...

« J'ai choisi la guitare, parce qu'elle m'a choisi, c'est-à-dire que nous avons fait tous les deux la moitié du chemin. »
Andrés Segovia



Andrés Segovia & Miguel Llobet

Le concertiste international

Segovia est né le 21 février 1893 à Linares, ville andalouse de la province de Jaen, célèbre pour ses mines et son chant flamenco, la *taranta*. Son enfance est assez obscure car deux ans après, il sera sous la tutelle de ses oncles à Villacarrillo, un autre village de cette province. Il semblerait, selon une rumeur des milieux andalous de la guitare, être le fils du « tocaor » (accompagnateur de flamenco) Paco de Lucena et d'une danseuse de flamenco. Sa première guitare a d'ailleurs appartenu à Paco de Lucena. On ne sait pas trop pourquoi ses parents abandonnent un enfant de deux ans. L'intéressé se révèle d'ailleurs très laconique à ce sujet dans son autobiographie. Ses premiers cours de musique, à six ans, sont des leçons de violon, avec un professeur qui le pince et le fait pleurer ! Puis il déménage à Grenade, ville andalouse qui confirme sa vocation artistique. Attiré par le piano, le violoncelle et le violon, il choisit finalement la guitare flamenca. Mais ses préoccupations musicales (et surtout sociales) sont déjà élevées, et il se forme en autodidacte pour pouvoir déchiffrer des partitions d'Arcas, de Sor, de Tárrega et de Giuliani, qu'il achète et étudie seul. Selon ce qu'il raconte lui-même dans ses mémoires, et bien que cet aspect soit encore mis entre parenthèses actuellement, il semblerait qu'il ait volontairement voulu ignorer toute une génération de guitaristes espagnols postérieure à Sor et Aguado et antérieure à Tárrega, de manière à se présenter publi-

« On peut définir la guitare en quelques mots, en disant qu'elle a des courbes et qu'elle est très féminine. C'est pour cela qu'elle se donne au plus fort. »

Andrés Segovia

quement comme le grand rénovateur de la guitare. C'est de cette époque que date son premier concert, en 1909, au Centre Artistique de Grenade. À la mort de ses oncles, on le retrouve à Cordoue chez sa mère, et de nouveau il se montre très avare en informations. C'est dans cette ville et au contact d'une famille de deux sœurs pianistes qu'il prend conscience de la pauvreté des méthodes de guitare de l'époque, et qu'il élabore toujours tout seul sa technique, en suivant comme modèle celle du piano. On le retrouve à Madrid en 1912, où il offre un concert et fréquente les intellectuels de l'époque, comme le philosophe Ortega y Gasset, le poète Juan Ramon Jimenez, les écrivains Unamuno ou Baroja. C'est à Valencia qu'il rencontre Miguel Llobet, avant de se rendre avec lui à Barcelone, où il donne plusieurs concerts. 1919 est la date de sa première tournée internationale en Amérique du Sud. Dès lors, il ne cesse de donner des concerts dans le monde entier, établissant sa résidence à Genève, New York, Montevideo ou Madrid.

L'œuvre de Segovia

On peut la diviser en quatre champs. C'est d'abord l'interprète d'un ample répertoire qui aborde cinq siècles de musique, des vihuelistes espagnols du XVI^e siècle comme Milán, Narváez, Valderrábano ou Mudarra, aux œuvres contemporaines que lui dédie de nombreux compositeurs de son vivant. Outre sa quête profonde d'un répertoire moderne, ce sont justement ses qualités techniques, son expression et sa sonorité, qui ont fait que des auteurs aussi célèbres que Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, Heitor Villa-Lobos, Manuel Ponce, Alexandre Tansman, Castelnuovo-Tedesco et Joaquín Rodrigo entre

INTERNATIONAL ARTISTS SERIES
presents
In the Miami Beach Theatre of the Performing Arts
April 4th, 8 PM, 1987

Andrés Segovia

GUITAR

Aria con Variazioni*	FRESCOBALDI (1583-1643)
Andante and Minuet	SOR (1778-1839)
Prelude-Little Study-Minuet- Slow Mazurka-Gavotte-Capricho	TARREGA (1852-1909)
Fandanguillo	TURINA (1882-1949)
INTERMISSION	
Fuge*	J.S. BACH (1685-1750)
Allegretto*	HAYDN (1732-1809)
Mazurka*	TCHAIKOVSKY (1840-1893)
Cancion and Allegretto	PONCE (1882-1948)

* Transcribed by Segovia
Exclusive Management:
ICM Artists, Ltd.
40 West 57th Street
New York, NY 10019
Lee Lamont, President
A Member of the JOSEPHSON Talent Agency Group

Guitar Ramirez
RCA, Decca/MCA Records

NO PHOTOGRAPHS OR TAPE RECORDINGS PERMITTED DURING THIS PROGRAM. INTERNATIONAL ARTISTS SERIES PROGRAM is published by Robert Owens. For more information and advertising rates call 643-9821.

Programme du récital d'Andrés Segovia au Miami Beach Theatre, le 4 avril 1987

autres, lui ont dédié des œuvres aussi importantes que le *Fandangillo*, la *Suite castellana*, les *Douze études* et le *Concerto pour guitare et orchestre*, le *Concierto del sur*, la *Suite in modo Polonico*, le *Concerto en Ré* ou la *Fantasia para un gentilhombre*. Sa notoriété en tant qu'interprète exceptionnel lui fera enregistrer ce répertoire dans plus de 85 disques, entre 1927 et 1977.

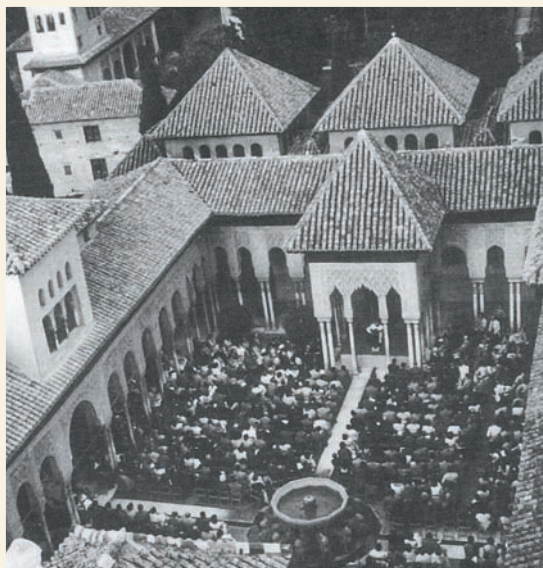
Il y a ensuite le professeur qui a formé en Italie, à Sienne, et en Espagne, à Saint-Jacques de Compostelle, la plupart des grands concertistes de la deuxième moitié du XX^e siècle. Citons entre autres Julian Bream, Eduardo Fernández, Alirio Díaz, Oscar Ghiglia, Christopher Parkening, José Tomás, John Williams, Eliot Fisk, Michael Lorimer, etc.

Il faut ensuite parler de celui qui a transcrit et publié depuis 1926, chez Schott, non seulement les auteurs qui lui dédiaient leurs œuvres, mais aussi des pièces de Bach, comme la fameuse *Chaconne*, qu'il interpréta en 1935 à Paris (l'un de ses grands succès), de Couperin, Frescobaldi, Gluck, Haendel, Haydn, Mozart, Brahms, Schubert, Schumann, Chopin, Franck, Albéniz, etc.

Saluons enfin le compositeur, peut-être l'aspect le moins cultivé par Segovia, puisque qu'il se résume à quelques études et préludes, et à la transcription de 23 chansons de différents pays.

Le Marquis de Salobreña

Segovia est sûrement le guitariste qui a reçu le plus de prix et de distinctions (la liste exhaustive remplit plusieurs pages de sa biographie). Docteur "Honoris Causa" de 14 universités (entre autres, celles d'Oxford, de Grenade, de Cadix, de New York, de Maryland, de Floride, de Madrid, etc.), Grande Croix d'Alfonse X "Le Sage", d'Isabelle la Catholique, de la République italienne, de la République française, du Soleil Naissant au Japon etc., membre de 13 académies internationales, Fils Préféré d'Andalousie, Fils Illustre de Jaen et Fils Adoptif de Grenade. Il a également reçu 21 médailles en or de différentes villes et organismes officiels, 4 clés en or de villes américaines (Cincinnati, Santa Barbara, Cleveland et Los Angeles), 2 Lions d'or de Venise et New York, 8 Prix internationaux (entre autres un



Andrés Segovia à Grenade en 1958



Andrés Segovia et Alexandre Tansman

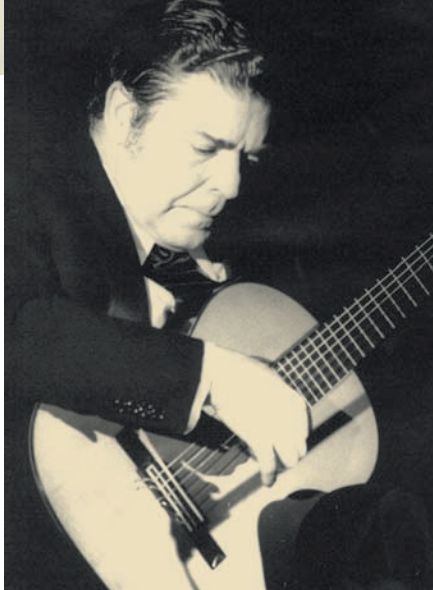
Grammy en 1986), etc. Mais le titre qui reflète peut-être le plus sa personnalité profondément aristocrate, et qui a marqué sa vie, est celui de Marquis de Salobreña, que le roi d'Espagne Juan Carlos I lui concéda le 24 juin 1981. Sans aucun doute, Segovia était très friand de ce type de reconnaissances, une façon de plus de renier ses origines populaires. Malgré l'aspect pompeux de tous ces titres, force est de reconnaître que grâce à lui, la guitare classique a conquis mondialement les publics et les salles les plus exigeantes. Avec lui, les demi-teintes furent impossibles : on l'a admiré ou on l'a détesté. Heureusement, le temps est le meilleur juge de l'Histoire, et chaque jour on connaît un peu mieux cette personnalité exceptionnelle et complexe.

Verbatim

Nous terminerons en rappelant quelques-unes des plus belles définitions que Segovia a donné de la guitare :

- « *J'ai choisi la guitare, parce qu'elle m'a choisi, c'est-à-dire que nous avons fait tous les deux la moitié du chemin.* »
- « *Antonio Machado, le grand poète, a compris parfaitement la nature de la guitare : dans le réservoir de la guitare, il reste toujours beaucoup plus d'eau que celle qu'on en sort.* »
- « *La guitare est un instrument réellement polyphonique. C'est un orchestre vu avec des jumelles à l'envers.* »
- « *On peut définir la guitare en quelques mots, en disant qu'elle a des courbes et qu'elle est très féminine. C'est pour cela qu'elle se donne au plus fort.* »
- « *L'amour pour la guitare est l'un des phénomènes les plus surprenants de la vie musicale contemporaine.* »
- « *Toutes les qualités de la guitare dorment en elle. J'ai apporté la sensibilité, la technique et la vocation pour faire surgir ces qualités.* »
- « *La guitare a un sein très ample et profond, la preuve en est qu'elle peut admettre en même temps la guitare classique et la guitare populaire.* »

Photos tirées du livre *Nombres Proprios de la Guitarra. Andrés Segovia*, F.P.M. Gran Teatro/Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba (Espagne), 2004.

*Angel Iglesias en concert en 1975*

ÁNGEL IGLESIAS,

et les autres grands oubliés de l'époque Segovia

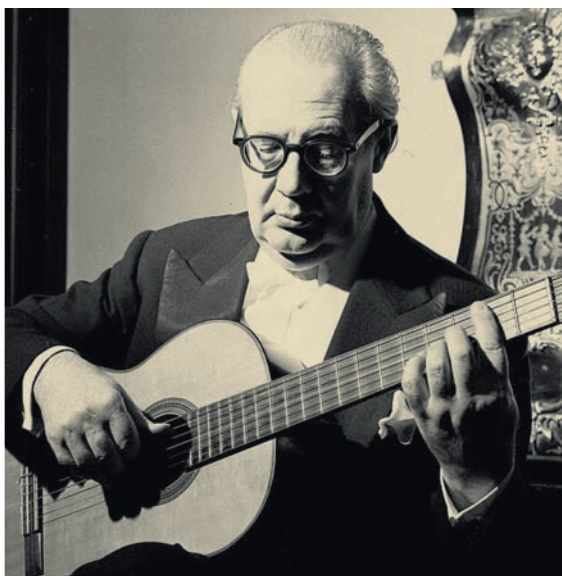
Nous avons déjà loué le guitariste Ángel Iglesias (1917-1977). De sa technique fabuleuse et de sa connaissance étonnante des deux styles, classique et flamenco. De sa manière de faire chanter la guitare, romantique et glamour, très datée. Le disque édité par Primavera Records au Danemark en 1997 nous avait déjà fourni son portrait sonore. Et l'on s'étonnait que sa figure ait disparu si totalement de notre mémoire. Le livre de Jacinto Sánchez et Fernando Bermejo – « Vida y obra de Ángel Iglesias » – nous fournit peut-être une explication ; c'est un de ses mérites, surtout si nous savons bien lire entre les lignes.

D'Iglesias le grand oublié...

Tiempos revueltos, temps troublés, c'est bien le mot qui convient à l'époque d'Iglesias, une époque où la guerre commence en 1936 avec le soulèvement militaire de Franco, se prolonge avec le conflit mondial qui se termine en 1945. Qui se termine ? Oui, sauf en Espagne, où on continue à être fusillé, emprisonné, réprimé pendant de très longues années.

Dans l'introduction du livre, on lit une phrase qui éclaire la situation d'Ángel Iglesias à travers celle de son professeur Quintín Esquembre, tout aussi oublié que lui : « ...il est probable que sa relation avec l'Administration républicaine (avant la Guerre Civile, Quintín Esquembre appartenait à l'Orchestre municipal de Madrid et, partant, était fon-

tionnaire du gouvernement) fit que le nom d'Esquembre, comme il en a été aussi de celui de son élève Ángel Iglesias, tombèrent également dans le plus grand oubli ».

*Andrés Segovia*

Les purges franquistes atteignirent effectivement aussi les artistes après la victoire militaire des insurgés. Il y eut dans ces terribles années d'après-guerre des noms qu'il valait mieux ne pas prononcer en Espagne. Federico García Lorca bien sûr, et tous les autres...

Le livre est curieusement relativement flou dès qu'il s'agit des opinions d'Ángel Iglesias à une époque où il était pourtant difficile, voire impossible, de ne pas choisir. Sa vie est un véritable roman. Très tôt, les tournées avec sa compagne, Nati Morales, une danseuse flamenco, le conduisent

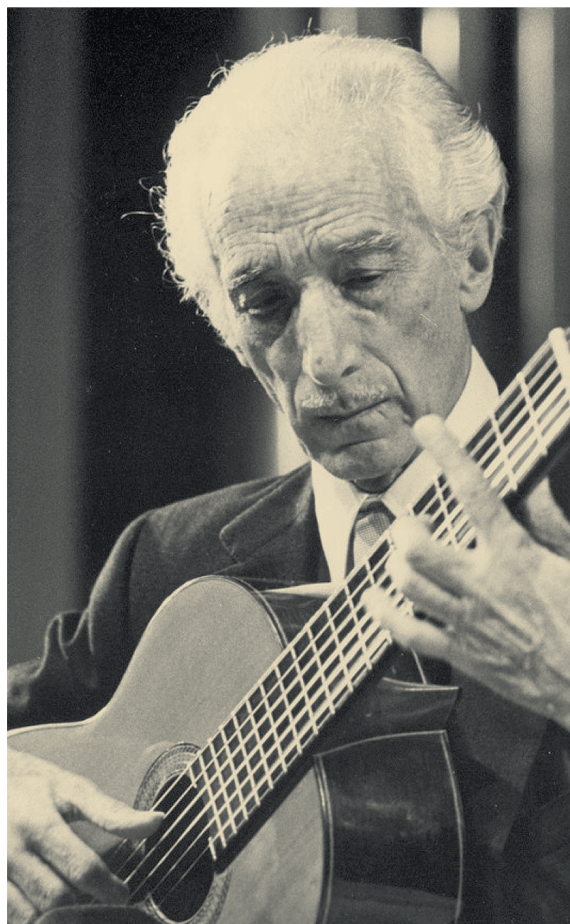
à l'étranger. Et là, commencent ses tribulations. La Guerre Civile le trouve en Allemagne, où apparemment il est en sûreté. Mais bientôt il est appelé par le gouvernement (franquiste ? probablement, mais le texte sur ce point n'est pas clair), mobilisé pour aller à la guerre. Il refuse et devient donc insoumis. La police allemande, celle de 1938, celle qui ne plaisante pas, est avertie et le recherche. Le fait que la police allemande coopère, montre à mon avis que les ordres viennent du gouvernement fasciste espagnol et non pas de l'autre camp. Il fuit à Bruxelles avec un faux passeport roumain. Quand il obtient un vrai passeport blanc délivré par l'Organisation des Nations, il part vers l'Australie et l'Amérique. Bientôt, il devra changer son nom, Ferrera, pour celui de sa mère, Iglesias, qu'il adoptera dorénavant car son frère Alfonso est condamné à mort en Espagne, et il ne veut pas ajouter avec son vrai patronyme aux malheurs de sa famille.

Mais l'histoire le rattrape. Il est en Europe Centrale quand éclate la Deuxième Guerre Mondiale et se trouve pris au piège une deuxième fois dans le camp nazi où va désormais se dérouler sa carrière artistique pendant les années suivantes. Il est même sollicité pour jouer en Allemagne en 1941 devant Hitler, qui vient le féliciter en personne. Peu après, il est en Turquie et est approché par les services secrets allemands dans le but d'espionner pour leur compte : la mobilité de sa profession de musicien en font un agent de choix. Il refuse, arguant de sa trop grande émotivité, due à sa sensibilité d'artiste, impropre, et même dangereuse d'après lui, pour ce "métier". Il est alors averti que les services secrets britanniques, croyant qu'il est devenu espion pour l'Allemagne, envisagent de l'assassiner. Il doit fuir à nouveau, toujours avec sa compagne.

À la fin de la Guerre Mondiale, il est cette fois à Zürich et il peut rentrer en Espagne tranquillement, du moins le croit-il. Ils prennent le train de Madrid, plein d'Espagnols qui rentrent comme eux. Quand le train arrive à Chambéry, des résistants, des maquisards et certainement aussi des exilés républicains – qui eux, ne peuvent ni ne veulent retourner dans cette Espagne-là – s'en prennent violemment aux voyageurs. Ils les traitent de fascistes et de traîtres. Ils veulent même tuer Ángel Iglesias et tondre sa femme Nati. Ils parviennent à reprendre leur route mais on leur a pris tous leurs bagages. Quand ils arrivent à Madrid après douze ans d'absence, l'ex-insoumis au régime de

Franco est paradoxalement reçu par la presse comme une star. Mais la fin de l'histoire est encore plus confuse : quelque temps après son arrivée, au cours d'un concert dans la capitale, il est pris à partie par la Phalange, cette organisation révolutionnaire d'extrême droite, un des piliers du franquisme. Que lui reproche exactement cette cabale ? N'est-il pas revenu en Espagne par train spécial et « parrainé » par l'Ambassade d'Espagne ? Le gouvernement de Franco ne s'est-il pas montré complaisant en allant jusqu'à le dédommager des pertes subies à Chambéry ?

Non, la vie n'est pas rose en Espagne pour Ángel Iglesias. En effet, la scène guitaristique est dominée par ceux qui sont fidèles au nouveau régime. Et en premier lieu Regino Sainz de la Maza. À lui tous les honneurs : après la chaire de guitare au Conservatoire de Madrid (obtenue pourtant du temps de la République), l'entrée à la Real Academia, l'Académie Royale des Beaux-Arts. Car Sainz de la Maza, contrairement à son frère Eduardo, et en dépit de l'exécution de son ami intime Garcia Lorca en 1936, avait nettement choisi son camp : il doit même échapper par trois fois au peloton d'exécution des milices républicaines, et dès 1938 on le voit donner des concerts pour les soldats nationalistes. Plus tard, ce sera devant Franco lui-même qu'il montrera ses talents.



Regino Sainz de la Maza

Un cas connu est celui du célèbre Sabicas, républicain exilé en 1937, qui resta à New York pendant 30 ans avant de revenir en Espagne. Malgré son talent et le succès énorme de sa carrière, il fut longtemps quasiment ignoré en Espagne. Il était supplanté dans l'esprit des aficionados par Niño Ricardo qui était la figure emblématique de la guitare flamenca, comme Regino Sainz de la Maza pour la guitare classique. Car l'air était irrespirable aussi pour tous les artistes et créateurs en raison de l'isolement total de l'Espagne, du manque d'échanges, pendant ces années de plomb de la dictature.

Un exemple typique de l'ambiance délétère qui régna pendant des décennies, fut celui de Daniel Fortea. Nous lisons dans sa biographie : *"À partir des années quarante, les apparitions du fils distingué de Benlloch [Fortea, NDLR] sont rares ou, pour le moins, n'ont pas la même résonance que jadis. Il y eut un malentendu, de caractère politique, et le Maître s'est vu impliqué de telle manière qu'il fut arrêté et emprisonné injustement"*. En effet, à l'occasion d'un concert privé de Fortea chez lui, il y eut ce que la police appela « une réunion clandestine ». Fortea avait-il des activités

politiques ? Nous ne le savons pas. Ce qui est visible, c'est la répression qu'il subit et l'oubli dans lequel il tomba après la guerre, lui, le créateur de la célèbre *Biblioteca Fortea* pour guitare, lui qui avait été admiré jadis par la reine d'Espagne, qui l'appelait familièrement « Forteíta » !

Iglesias et Nati Morales décident de voyager à nouveau. Londres, la Scandinavie... Cependant, au retour de ce voyage, Nati, mère d'un enfant, décide d'abandonner la scène. L'événement est d'importance pour Ángel, parce que sa carrière est principalement basée sur son activité de flamenquiste. Sa préférence va comme il le dit "à la vie et l'ambiance des théâtres". C'est pourquoi, quand on lui propose le poste de professeur au Conservatoire de Rome ou même le poste laissé vacant par Segovia à Genève, il refuse.

Alors, malgré ses engagements dans les prestigieuses troupes de ballet de Teresa et Luisillo ou de Imperio Argentina, sa carrière commence à décliner inexorablement et montre à quel point elle est basée sur sa relation avec sa compagne, et donc avec la danse flamenca. En 1955, il divorce et se fixe à Barcelone, où il vit maintenant de leçons et où il publiera ses œuvres. Malade, il choisit de vivre à Céret, en France, pour son climat. C'est là qu'il rencontre Yves Duchâteau, qui l'aidera pendant ses dernières années. Et c'est là que la fille de ce dernier, une certaine Valérie, 9 ans, prit ses premières leçons auprès d'Ángel Iglesias.

... À la star Segovia

Mais l'analyse précédente, pour exacte qu'elle soit, est peut-être un peu courte. Après tout, beaucoup d'autres guitaristes de grand talent ont été tout aussi oubliés et n'ont pas eu à connaître les vicissitudes évoquées plus haut. Leur liste serait longue. La plupart sont restés connus des seuls érudits, enfouis dans quelques livres improbables.

Et pourquoi, à l'inverse, un Andrés Segovia, qui lui aussi doit fuir de Barcelone au début de la Guerre Civile, est-il passé à l'histoire ? On ne peut pas éluder ces questions. Il a été souvent dit que le succès de Segovia était dû à son immense talent d'interprète et à son personnage charismatique. Ceci n'est vrai qu'en partie. Des hommes comme Llobet ou Barrios et beaucoup d'autres, comme Iglesias lui-même, possédaient autant, sinon plus, ces mêmes qualités. Ce que nous connaissons de leur vie et de leurs enregistrements suffit à le prouver. Alors, pourquoi ?

Plus qu'aucun autre, le jeune Andrés Segovia comprend rapidement que l'avenir de la guitare passe désormais par l'intérêt

qu'elle suscitera chez les grands musiciens, par le répertoire dont ceux-ci seront capables de la doter.

Le binôme interprète-compositeur – c'est une nouveauté – existe déjà depuis quelques années pour le piano : Viñés/Debussy, Viñés/Ravel, Marguerite Long/Fauré ou Blanche Selva/Isaac Albéniz. L'ère du guitariste-compositeur comme celle du pianiste-compositeur (à l'exception d'un Rachmaninov ou d'un Bartok) est donc révolue, les deux fonctions seront désormais séparées.

Segovia veut être et sera le Ricardo Viñés de la guitare. Il sait que le public a changé ; il ne se contente plus des tours de force, du tape-à-l'œil ou des œuvres-prétexte-pour-démonstration-des-possibilités-de-la-guitare, dont le public bourgeois du XIX^e siècle s'était régalé. Qui voulait encore, à l'heure de l'Impressionnisme et du Modernisme, des "Thèmes à Varier" avec l'éternelle variation pour la main gauche seule, pendant que le guitariste lève ostensiblement la main droite d'un air triomphant ? Ah ! Llobet !

Vous avez dit kitsch ?

Bien plus, le public mélomane, qui a accepté Debussy, Ravel et bientôt Stravinsky, exige même maintenant de toute nouvelle musique qu'elle soit représentative d'un courant artistique ou d'une École, qu'elle soit le témoin d'une évolution de l'esthétique, en un mot qu'elle ait un sens historique. Alors, Andrés Segovia franchit le pas que les guitaristes n'avaient jamais réalisé : il se tourne donc vers les musiciens qui l'entourent dans le milieu cos-

mopolite du Paris de l'entre-deux-guerres, Villa-Lobos, Tansman, Roussel, Milhaud, Migot et beaucoup d'autres. Il les sollicite, les paye (pas toujours !), crée et édite leurs œuvres. Il y gagne, outre un répertoire, toute une série d'amitiés précieuses dans l'establishment musical et un parrainage puissant dans les bureaux de concerts de la rue La Boétie, où il voisinera désormais avec des gens comme Cortot et Menuhin. Comme Segovia l'écrira plus tard, ces compositeurs (ses compositeurs devrait-on dire), seront « la gloire de la guitare ».

En réalité, Segovia bénéficie d'une circonstance exceptionnelle de l'histoire de la guitare. Tout était prêt pour qu'il puisse entrer en scène. Comme on a pu lire dans *Il Frónimo* : "Le phénomène Segovia s'est greffé sur une vaste activité guitaristique populaire avant 1920". Depuis quelque temps, on sent le désir chez nombre de musiciens d'écrire pour la guitare. Elle est d'une cer-



Andrés Segovia

taine manière « dans l'air » pour les élites artistiques et intellectuelles, même si elle est encore sous forme de rêve, de fantasme. Fantasme très bien exprimé par Jean Cocteau, qui aurait voulu entendre les guitares dans les tableaux de Picasso. Et ce ne sont pas les sanglots longs des violons qui viennent à l'esprit d'un Debussy, mais bien la référence à notre instrument, sublimé, dans une lettre où il dit par exemple : « *Je suis triste comme une guitare* ».

Mais quelle guitare entendait Debussy ? Debussy connaissait et admirait Miguel Llobet. Mais la guitare de Llobet, comme celle de tous les guitaristes classiques avec leurs *Romances* ou leurs *Valses* ne lui apportait pas ce dont il rêvait, et c'est peut-être ça qui explique qu'il n'ait rien écrit pour lui. La guitare de Debussy était la guitare populaire espagnole, celle qu'il avait découverte au même titre que le Gamelan à l'Exposition Universelle de Paris, au stand de l'Espagne, bien des années auparavant. En même temps, il la devine dans le piano d'Albéniz. Bien sûr, des musiques « écrites », « savantes » comme les *Fandangos* d'Antonio Cano ou de Dionisio Aguado, la *Soleà* de Julian Arcas, la *Petenera* de Juan Parga ou même l'authentique guitare flamenca n'intéressaient pas les créateurs par leurs qualités intrinsèques – notamment sur le plan de la composition – assez pauvres. Mais pour la première fois, dans l'apport de la guitare espagnole au monde musical, une oreille attentive pouvait déceler de nouveaux timbres, de nouvelles échelles modales et de nouvelles émotions harmoniques et rythmiques, aussi prometteuses de futures fécondations que les musiques primitives le sont, ou l'ont été, pour nos compositeurs d'avant-garde de la fin du XX^e siècle. Ces musiciens seront sensibles à l'univers très particulier de la guitare espagnole (et aussi du *cante*), qui alimentait de sa marginalité séculaire leur désir de rompre avec un



Daniel Fortea



Miguel Llobet

passé romantique et tonal qui s'essouffait. Pour la première fois, la guitare espagnole s'inscrivait dans la modernité, et paradoxalement, par son archaïsme même.

Il fallait quelqu'un pour recueillir les fruits de cette situation inédite qui cristallisera au moment de l'*Hommage* de Manuel de Falla. Ce sera le rôle historique de Segovia de saisir cette opportunité, cette occasion unique. Même si les résultats concrets qu'il obtint furent discutables, mais ceci est un autre débat !

Segovia jouera peu de musique de guitaristes (exception faite de quelques œuvres à succès de Tárrega et de Sor) et surtout pas la sienne. Il se donnera en entier aux autres, aux compositeurs vivants, renonçant ainsi au « moi » du créateur, mais en vivant d'une certaine manière son métier d'interprète comme une re-création de la musique livrée par le compositeur et considérée comme un matériau brut.

Pendant ce temps, les autres guitaristes restèrent davantage en marge du monde musical international, car ils consacraient une partie non négligeable de leur activité et de leur énergie à la composition et à la promotion de leurs propres compositions, comme les guitaristes l'avaient toujours fait jusqu'alors. Et quelles compositions ? Grosso modo dans le style qui triomphait, mais un siècle avant !

C'est aussi tout cela que Ángel Iglesias aura payé, en plus des souffrances communes à tous les Espagnols de sa génération. Reste son activité de flamenquiste. Le flamenco, lui, a sa propre voie, sa propre évolution, indépendante de l'histoire de la guitare classique. Iglesias s'inscrit alors pleinement dans la trajectoire de la guitare flamenca de concert, avec sa manière si particulière. Même s'il a été aussi injustement ignoré par les aficionados de l'après-guerre. *Tiempos revueltos* !



La Frescobalda

Girolamo Frescobaldi (1583- 1643)



www.guitaristmag.fr/pedago

Leçons pédagogiques en ligne

www.youtube.com/c/guitareclassiquemagazine



Par Valérie Duchâteau

www.valerieduchateau.com

$\text{♩} = 52$

pp dolce y bien cantado

mf

p

a m a

p cediendo poco

mf

a tempo

cediendo poco

a tempo

BVII

BVII

poco rit.

♩ = 208
mas animato

13

I. 2.

6/4

suave

T 0 7 0 0 0 0
A 1 1 1 1 1 1
B 0 0 0 0 0 0

16

T 0 2 3 2 3 0
A 0 2 0 2 0 0
B 2 2 1 2 0 0

T 0 2 0 0 2 0
A 5 5 0 0 2 0
B 3 2 3 0 2 3

19

BIII

T 4 4 4 0 2 2
A 0 0 0 0 0 0
B 2 2 2 2 2 2

T 3 3 0 0 0 0
A 1 0 0 0 0 2
B 3 2 4 2 0 0

22

I. 2.

T 3 5 0 3 5 0
A 0 0 0 2 4 5
B 0 0 5 4 5 0

T 0 7 8 7
A 0 0 0
B 3 3 0

25

BII

T 5 2 3 5 3 2
A 0 0 4 3 0 0
B 0 0 2 4 0 0

T 4 4 2 0 4 5
A 4 4 2 0 4 5
B 2 0 0 4 0 5

28 *cediendo*

T 5 3 5 4 5 5 3 2 1 0 2 4 0 4
 A 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2
 B 4 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

31 *Allegro y vivaz* $\text{♩} = 104$

T 0 7 8 7 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 A 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2
 B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

34 *ritmico* BVII

T 0 0 2 3 4 3 4 3 2 1 0 2 0 2
 A 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 B 0 1 2 3 4 3 2 1 0 1 2 3 4 0

37 BIII

T 3 0 1 3 0 0 4 2 2 0 1 2 3 4
 A 4 4 0 2 4 0 0 0 0 0 0 0 0
 B 3 4 0 2 4 0 0 0 0 0 0 0 0

40 BV

T 0 3 1 4 1 4 4 4
 A 0 0 0 0 0 0 0 0
 B 3 7 5 8 7 10 8 9 7

Musical score for guitar, measures 43-45. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piece is marked with a *4* (quadruple meter). The notation includes various fingerings (e.g., 4, 2, 2, 2, 1, 3, 1, 4, 0, 1, 1, 3, 0, 1, 1) and dynamic markings. The system is divided into two sections: BV (measures 43-45) and BII (measures 44-45). The guitar tablature below the staff shows fret numbers for strings T, A, and B.

Musical score for guitar, measures 46-48. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piece is marked with a *4* (quadruple meter). The notation includes fingerings (e.g., 1, 2, 1, 3) and dynamic markings such as *poco rit.* and *pp*. The system is divided into two sections: I. (measures 46-47) and 2. (measures 47-48). The guitar tablature below the staff shows fret numbers for strings T, A, and B.

Musical score for guitar, measures 49-52. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked $\text{♩} = 66$ and the style is *assai sostenuto*. The notation includes fingerings (e.g., 0, 1, 3, 4, 0, 0, 1, 3, 2, 0, 4, 0, 0, 1, 3, 4, 2, 0, 3, 4, 1, 0, 3, 4, 2, 0, 3, 4) and dynamic markings such as *p* and *my ligado*. The guitar tablature below the staff shows fret numbers for strings T, A, and B.

Musical score for guitar, measures 53-56. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes fingerings (e.g., 4, 2, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4) and dynamic markings such as *f*. The system is divided into three sections: BVII (measures 53-54), BIII (measures 55-56), and 1/2 BII (measures 56-57). The guitar tablature below the staff shows fret numbers for strings T, A, and B.

Musical score for guitar, measures 57-60. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes fingerings (e.g., 3, 1, 4, 3, 1, 3, 4, 2, 2, 4, 2, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4) and dynamic markings such as *pp*. The system is divided into two sections: I. (measures 57-58) and BII (measures 59-60). The guitar tablature below the staff shows fret numbers for strings T, A, and B.

61 $\frac{1}{2}$ BIV IV

T 4 0 0 7 4 6 4 | 5 0 7 0 5 5 4 2 3 | 0 3 3 0

A 4 2 0 4 4 6 4 | 5 0 7 0 5 5 4 2 3 | 5 3 5 0 2 4

B 2 2 6 5 | 4 4 0 2 0 2 3 4

64 *cediendo* I. 2.

T 0 0 4 0 4 0 4 6 4 | 0 7 5 8 7 | 0 0 0 0 0 0 0 0

A 0 4 2 0 4 0 4 6 4 | 0 7 5 8 7 | 0 0 0 0 0 0 0 0

B 2 4 2 0 4 2 | 7 5 8 7 | 0 0 0 0 0 0 0 0

Tempo I $\text{♩} = 52$ ② *più lontano*

67 *pp* *p*

T 4 0 5 7 8 10 7 4 | 8 0 8 7 5 5 4 0 0 2 3 0

A 2 0 9 4 5 | 9 0 7 4 5 4 0 0 2 3 0

B 2 7 6 7 9 0 7 0 0 2 0 3 2

BVII *p* *cediendo*

70

T 0 2 3 | 0 7 | 5 8 5 7 7 8 10 8

A 0 0 2 5 5 | 0 7 7 7 8 7 7 8 10 8

B 3 2 5 5 | 3 0 7 7 7 7 7 0

BVII *cediendo* *p* *poco sonoro*

73

T 7 0 2 3 0 | 2 4 0 2 0 2 4 | 0 0 0 0 0 0 0 0

A 8 0 2 5 5 | 2 4 0 2 0 2 4 | 0 0 0 0 0 0 0 0

B 7 2 4 4 | 0 2 3 2 | 0 0 0 0 0 0 0 0

QUAND
VOUS REFERMEZ
UNE **Revue**
UNE NOUVELLE VIE
S'OUVRE À ELLE.

EN TRIANT VOS JOURNAUX,
MAGAZINES, CARNETS, ENVELOPPES,
PROSPECTUS ET TOUS VOS AUTRES
PAPIERS, VOUS AGISSEZ POUR UN MONDE
PLUS DURABLE. DONNONS ENSEMBLE
UNE NOUVELLE VIE À NOS PRODUITS.
CONSIGNESDETRI.FR

CITEO

Le nouveau nom d'Eco-Emballages et Ecofolio

PAR FLORENT PASSAMONTI
PHOTOS : © ROMAIN BOUET & DR



Il était une fois **ROLAND DYENS** *1955-2016*

Bientôt six ans que Roland Dyens s'en est allé. Celui qui s'inscrivait dans la tradition des grands compositeurs pour guitare, à l'instar de Fernando Sor ou Mauro Giuliani, avait réussi le tour de force de toucher les gens au-delà des frontières stylistiques et carcans musicaux, et d'unir deux mondes qu'on oppose parfois – savant et populaire. Parce que sous ses doigts et sous sa plume, musique rimait forcément avec poésie. « *Jeter l'ancre un seul jour* » n'était pas dans sa nature, car il se disait « *définitivement tourné vers demain* ». Interview hommage.

À quelle vie aspirais-tu plus jeune ?

Sensiblement celle que je mène aujourd'hui. Aussi loin que remonte ma mémoire, dans ces fameuses dissertations où on te demandait ce que tu voulais faire plus tard, je répondais musicien, compositeur, guitariste...

Tu pensais aussi aux voyages ?

Non, je pensais à donner des concerts et écrire de la musique. J'avais 8-10 ans. Et l'une de mes fiertés est de n'avoir jamais gagné un centime autrement que grâce à la musique. Je n'ai jamais travaillé à La Poste en juillet, je n'ai jamais lavé des voitures, etc. Je donnais des cours, j'ai fait la manche dans des cafés, joué dans le métro, joué pour les trisomiques, écumé les maisons de retraite d'Asnières-sous-Bois...

Composer est-il quelque chose d'inné ?

Ça ne s'entretient pas comme un muscle. Disons qu'au début de l'œuvre de création, c'est à chaque fois un peu poussif. Et petit à petit, ça vient, comme un moteur qui chauffe, jusqu'au moment où les idées sont trop présentes.

Donc ça va. Quand je suis dans le processus de créativité, d'écriture, très honnêtement, je n'ai pas une très haute opinion de moi-même. J'imagine tout le temps les autres compositeurs chez qui ce serait infiniment plus simple, plus fluide... À chaque fois, c'est

une espèce de mini-cauchemar, à l'inverse du travail d'arrangeur. J'ai toujours pensé que l'arrangeur est au design ce que l'architecte est au compositeur. Si je suis designer – donc arrangeur –, j'ai au moins la satisfaction de voir que l'édifice et ses fondations sont déjà là : je n'ai plus qu'à décorer et c'est très récréatif. La composition, c'est comme un édifice à bâtir : ça me fait rentrer dans des doutes interminables et récurrents.

Outre la précision de ton écriture, tes partitions comportent souvent en notes de bas de page des informations très précises destinées à l'interprète. Je me fais l'avocat du diable : conçois-tu qu'un guitariste amateur puisse être effrayé par autant de choses à assimiler ?

J'en suis archi-conscient, mais il se trouve que les retours que j'ai sont en grande majorité positifs par rapport à cela. À moins que ceux qui pensent comme toi, « l'avocat du diable », n'osent pas le dire ou aient mauvaise conscience, ce qui signifierait qu'il leur importe peu d'être précis, méticuleux, etc. Même des très grands guitaristes comme les frères Assad, lorsque je leur ai écrit un duo, m'avaient dit de ne rien changer à ma façon de faire : « *On a besoin de ça* », m'avaient-ils dit. Donc, j'ai essayé de changer – de bonne fois – mais cela n'a duré que trente secondes. C'était vraiment chasser le naturel. Et puis, le fait que je sois praticien de ma musique, ambassadeur de

« J'aborde Bach en ne le jouant jamais parce qu'il m'impressionne et qu'il est la faille à mon athéisme. »

celle-ci, fait que je porte aussi un regard sur ces pièces en tant qu'interprète. J'ai envie de partager totalement ce que je veux, ce que je ressens. Maintenant, à partir du moment où la double barre est tracée et que je me suis fait un devoir d'écrire ce que j'avais à dire, il n'y a pas mort d'homme si les gens ne le suivent pas. Mais moi, j'aimerais bien. Je sais que c'est impressionnant de voir la première page des *pièces études*, car il y a presque autant de notes de bas de page que de musique.

Enseigner au CNSM de Paris est à la fois un honneur et une lourde responsabilité. Quelles sont les difficultés rencontrées lorsque l'on enseigne à des étudiants qui sont, quelque part, déjà professionnels ? J'ai la faiblesse de penser que cela se passe très bien. Ce sont effectivement des professionnels dans le sens où ils ont tous un niveau de concertiste. Si tous ne participent pas à des concours, tous jouent et ont beaucoup de talent. Ce que je veux – et c'est une chose à laquelle je pense toujours –, c'est ne jamais attenter à leur personnalité, tout en leur donnant de moi. Et je crois que ça marche.



© Romain Bouet

« L'une de mes fiertés est de n'avoir jamais gagné un centime autrement que grâce à la musique. »

En ayant donné des masterclasses partout dans le monde, constates-tu une uniformisation du jeu des jeunes virtuoses ? Peut-on aussi parler de « mondialisation » dans ce domaine ?

Je n'ai jamais pensé les choses en ces termes, mais le mot « mondialisation » est ici approprié. Et, disons-le, ce n'est pas forcément une bonne chose. Chez la jeune population, que ce soit aux États-Unis ou ailleurs, quand je me transporte, je constate qu'il y a un formatage : c'est vraiment pour ces raisons-là que seuls restent les poètes. Ce sont eux qui me marquent et me laissent une trace. Les autres, plus ça va, plus c'est mondialisé, plus ils jouent à l'identique, moins ils m'intéressent.

TRENTE ANS DE COMPLICITÉ ONT LIÉ ROLAND DYENS ET VALÉRIE FOLCO QUI, LORSQU'ELLE ÉVOQUE LE SOUVENIR DE CETTE AMITIÉ, PARLE D'UNE « EXPÉRIENCE EXTRAORDINAIRE » ET D'UN HOMME AVEC « UN ENGAGEMENT ABSOLU DANS LA MUSIQUE ». EN GUISE D'HOMMAGE, ELLE REVIENT SUR QUELQUES-UNES DES PLUS ILLUSTRÉS ŒUVRES DE SON CATALOGUE, QUI EN COMPTE TROIS CENTS.



1980 – TROIS SAUDADES (HORTENSIA/HAMELLE)

« Ces *Trois Saudades* sont à l'origine de la reconnaissance qu'il a eue en tant que compositeur. Il y dépeint le Brésil de ses vingt ans, mais avec déjà beaucoup d'éléments de langage qui lui sont propres. La première *Saudade* est dédiée à Alberto Ponce, son professeur et son maître ; la seconde à Arminda Villa-Lobos ; et la troisième – sa plus connue et la plus jouée – à Francis Kleynjans, son ami de toujours. Il y a eu une première parution en 1980 et une révision en 2005. À partir de là, son amour pour le Brésil sera omniprésent. »



1985 – TANGO EN SKAÏ (HENRY LEMOINE)

« Roland l'a composé en 1978, bien avant qu'il soit publié en 1985. Selon ses propres mots, c'était une plaisanterie avec un certain coût technique. C'est une musique faussement facile, comme souvent chez lui, et assez brève. Quelque part, le succès de cette pièce l'a un peu agacé car c'était l'arbre qui cachait la forêt de ses autres compositions. Il a dédié cette pièce à Fréjiane Mercadé, une de ses amies proches, qui utilisait souvent le mot « Skaï », lequel fait référence à du faux cuir. C'est un « faux » tango, un tango qu'il a écrit pour rire. Par la suite, il a en réalisé des arrangements pour différentes formations et relativement faciles à monter. »



1986 – LIBRA SONATINE (HENRY LEMOINE)

« Elle a été écrite en 1982 après une opération chirurgicale du cœur très lourde qu'a subie Roland. « Libra » fait référence au signe astral de la balance, qui était aussi le sien. Le premier mouvement, *India*, évoque le moment post-opération, comme si c'était le chaos. Le *Largo*, plus apaisé – dédié à son chirurgien –, relate le pendant de l'acte chirurgical. Et *Fuoco*, le dernier mouvement, très virtuose, est celui de la renaissance. La *Libra sonatine* est aujourd'hui devenue une pièce de concours et de concert. »



1990-1995 – CHANSONS FRANÇAISES, VOLUMES 1 & 2 (HENRY LEMOINE)

« Roland a découvert la guitare grâce à la chanteuse Marie-José Neuville, qu'il écoutait en boucle. Il a toujours eu un fort attachement au patrimoine musical français. Je sais que ses grands-parents – pour rappel, Roland est né en Tunisie – écoutaient beaucoup de musique française. Il considérait que ces chansons faisaient partie de l'inconscient collectif, et c'est pour cette raison qu'il a souhaité conserver les tonalités d'origine dans ses arrangements. Pour lui, le travail d'arrangeur était presque une récréation comparé à la composition, qui lui demandait énormément d'énergie et de force. Cela dit, ses arrangements étaient très costauds... Ses chansons françaises ont été enregistrées sur disque, et dans le livret, il écrivit que « ce disque aidera la guitare à rencontrer un public plus large et aidera le même public à mieux rencontrer la guitare ». C'est pendant cette période qu'il a commencé à écrire des musiques d'ensemble avec le quatuor Octopus. »



2016 – THE LAST TANGO, MUSIC FOR ASTOR PIAZZOLLA (PRODUCTION D'OZ)

« Déjà, dans son *Concertomaggio* (1999), un mouvement était dédié à Piazzolla. Le projet est né d'une proposition de Thibault Cauvin. Roland s'y est attelé très vite en dépit des premiers signes de la maladie, et il a malgré tout réussi à terminer ses arrangements très peu de temps avant de partir. Il avait relevé les versions originales et avait cherché à restituer l'ensemble pour guitare seule. C'est un travail extraordinaire. En revanche, il n'a malheureusement pas eu le temps d'écrire les annotations, et le fait qu'elles soient absentes, laisse un peu perplexe du fait des nombreuses difficultés techniques. Ces pièces ont été révisées par Roger Eon à titre posthume. La plupart n'ont pas été jouées si bien qu'il n'y a pas de référence pour l'interprétation. Si un guitariste souhaite se plonger dans ce projet, je pense qu'il en a au moins pour deux ans de travail. »

Comment jouent ceux dont tu me parles ?

Ils doivent répondre à des critères de « perfection » et de puissance sonore. Il n'y a pas d'espace pour la moindre faille – jamais, c'est mal – et puis, surtout, ils jouent comme des gens qui ne s'écoutent pas. C'est une vieille lune, ça va disparaître obligatoirement, ce n'est pas possible que cela dure longtemps.

Est-ce qu'il y a un « cas Bach » ?

Pour beaucoup, il est un compositeur redouté...

Redoutable. Absolument.

Comment l'abordes-tu ?

Je l'aborde en ne le jouant jamais en concert parce qu'il m'impressionne et qu'il est la faille à mon athéisme. Si Dieu n'existe pas, Bach, lui, existe. J'ai une approche incroyablement respectueuse envers sa musique. Par rapport à mes élèves au conservatoire, je suis prudent. Excepté lorsque c'est obligatoire, je ne les incite pas vraiment à choisir du Bach dans leur programme final, parce qu'il y a presque toujours quelqu'un dans le jury qui ne va pas être d'accord avec l'approche. Ça peut être dangereux – et je sais quoi je parle –, sauf peut-être pour la *Chaconne*, qui fait davantage l'unanimité.

Souvent, les artistes que j'interviewe me disent que le milieu de la guitare classique est très cloisonné, qu'il faudrait davantage développer le répertoire, etc. Es-tu d'accord avec cette façon de voir les choses ?

Oui et non. La guitare est un instrument extrêmement difficile. Pour donner au public la quintessence de la musique, il faut vraiment se réveiller de bonne heure. La guitare peut très vite devenir austère. Alors quand ces artistes parlent d'avoir un public différent – je comprends très bien –, encore faut-il ne pas proposer au public que je qualifie de « normal » (avec un certain sourire) une heure de musique contemporaine ou de choses austères dans la même soirée. Moi-même, je suis un musicien contemporain et j'espère que les lecteurs me comprendront... Je pense qu'il faut savoir donner à ces gens-là quelque chose d'un peu « sexy » pour avoir une promesse de retour : les grands classiques voire des choses plus légères, des musiques de films, etc. Les gens « normaux » aiment cela : il ne faut pas les négliger, les mépriser. Si nous voulons avoir un public plus large, il faut aller vers les gens et cesser de se comporter, sur scène et ailleurs, comme dans une espèce de ghetto, ce qu'on a pu faire – à mon avis beaucoup moins qu'il y a quarante ans par exemple.

On t'a vu jouer avec des guitares de différents luthiers : Olivier Fanton d'Anton, Darryl Perry, Bastien Burlot, etc. Quelles sont tes exigences sonores ?

D'abord, il faut dire que la guitare que j'utilise est l'œuvre du luthier américain Jim Holler. Après des décennies d'épicéa, j'ai viré ma cuti. Je me rappelle précisément avoir basculé dans l'épicéa une nuit de 1985, grâce à Michel Donadey. C'était dans le Sud de la France pendant un stage et, cette nuit-là, sa guitare m'a fait comprendre l'épicéa. Je pensais pourtant être

un *cedar man for ever* [amateur de red cedar à vie], peut-être en raison de ma formation avec Alberto Ponce, le son rond, etc. Depuis ce soir-là, je n'ai plus lâché l'épicéa pendant très longtemps mais là, j'ai envie d'un retour au red cedar. J'en ai assez de devoir contrôler tout le temps le son, d'être presque sur la défensive pour qu'il ne soit pas « claveciné ». C'est pour cela que j'ai demandé à Jim Holler de me fabriquer une guitare en red cedar. Mais le sien n'est pas caricatural, c'est plus de l'« épicedre ».

Que recherches-tu d'autre dans une guitare ?

La légèreté de l'instrument. Le niveau des luthiers a incroyablement augmenté, il n'y a plus de mauvais instrument. Quand je « goûte » une guitare, je vais là où il y a encore une faiblesse, ni dans les aigus, ni dans les graves, mais dans les médiums. C'est encore là que le bât peut blesser.

C'est-à-dire ?

C'est la corde de *Sol* qui me guide, car c'est la plus difficile à dompter. Le luthier avec lequel je collabore a compris cela, parce que sa guitare est très mid voices, très limpide. Quand j'ai joué pour la première fois sa guitare, j'ai entendu des voix que je n'entendais jamais. Cette partie centrale est souvent un peu négligée : on se focalise sur les grosses basses, les aigus qui portent loin, la projection, mais les médiums sont un peu le parent pauvre encore.

Et le confort de jeu ?

C'est très important. Pour ma dernière guitare, j'ai demandé à ce que le diapason soit de 64 cm, parce que *life is short* – j'ai envie de me faire plaisir –, et aussi parce que je joue essentiellement ma musique et qu'elle est exigeante et difficile digitalement, tout en étant guitaristique. Ça, je persiste à le dire. À moins que ce ne soit l'inverse. Et puis, regarde [Roland Dyens me montre ses mains en écartant les doigts] : tout le monde pense que j'ai des mains interminables. Mais pas du tout. Ça surprend beaucoup de gens. Je veux une guitare facile à jouer et légère à porter : la guitare « tank » ne m'intéresse pas, j'en suis encore à la guitare « couleurs ».



« Je veux une guitare facile à jouer et légère à porter : la guitare “tank” ne m'intéresse pas, j'en suis encore à la guitare “couleurs”. »

NUMÉRO 85H
Janvier - Février 2019

Guitare Classique

**20 Chefs-d'Œuvre de
JEAN-SÉBASTIEN
BACH**

DÉBUTANTS, INTERMÉDIAIRES, CONFIRMÉS

Par Judicaël Perroy, Natalia Lipnitskaya,
Valérie Duchâteau, Hugues Navez,
Olivier Chassain, Etienne Candela

Jésus que ma joie demeure
Menuet, BWV 841
Bourrée II, BWV 1009
Aria de la Suite orchestrale n°3
Badinerie de la Suite en Si mineur
Andante de la sonate n°2
Prélude en Ré mineur, BWV 999
Largo, BWV 1056
Sicilienne, BWV 1031
Prélude n°1, BWV 846
Grave, BWV 1003
Prélude, BWV 1007
Largo, BWV 1005
Gigue, BWV 1004
Aria « Variations Goldberg »
Prélude de la 2^{ème} Suite pour luth
Prélude, BWV 998
Sarabande, BWV 826
Prélude de la Suite pour violoncelle n°3
Bourrée et Double, BWV 1002

75 PAGES DE PARTITIONS ORIGINALES EN SOLFÈGE ET TABLATURE

M 06141 - 89H - F. 12,50 € - RD

TOUT POUR RÉUSSIR SON BACH !

84 PAGES DE CONSEILS PAR LES PLUS GRANDS GUITARISTES

+ CD AUDIO 1 HEURE

BON DE COMMANDE À DÉCUPER ET À RETOURNER

ACCOMPAGNÉ DE VOTRE RÉGLEMENT À **GUITARE CLASSIQUE**
9, rue Francisco Ferrer, 93100 MONTREUIL

NOM :

PRÉNOM :

ADRESSE :

VILLE : CODE POSTAL :

Désire recevoir exemplaire(s) des « **20 Chefs-d'Œuvre de J. S. Bach** » au prix de 12,50 €
(frais de port compris pour la France métropolitaine - + 2 € pour DOM-TOM et Europe).

Total de ma commande euros. (frais de port compris)

NUMÉRO 90H
Janvier - Mars 2020

Guitare Classique

**Spécial
VALSES
& TANGOS**

FACILE, INTERMÉDIAIRE, CONFIRMÉ, DUO

Par Mirta Álvarez, Blandine Benard, Gabriel Bianco, Armen Doneyan,
Valérie Duchâteau, Marjlyse Florid, Thibault Hennequin,
Eleftheria Kotzia, Thomas Montagne, Cyprien N'Tsal, Antoine Tatich

Strauss, Chopin, Albéniz
Brahms, Paganini, Garde!
Villoldo, Barrios, Tárrega
Carulli, Mozzi, Aguado

70 PAGES DE PARTITIONS ORIGINALES EN SOLFÈGE ET TABLATURE

M 06141 - 90H - F. 12,50 € - RD

DECouvrez LE SPECIAL VASES ET TANGOS

76 PAGES DE CONSEILS PAR LES PLUS GRANDS GUITARISTES

BON DE COMMANDE À DÉCUPER ET À RETOURNER

ACCOMPAGNÉ DE VOTRE RÉGLEMENT À **GUITARE CLASSIQUE**
9, rue Francisco Ferrer, 93100 MONTREUIL

NOM :

PRÉNOM :

ADRESSE :

VILLE : CODE POSTAL :

Désire recevoir exemplaire(s) du « **Spécial valse et tangos** » au prix de 12,50 €
(frais de port compris pour la France métropolitaine - + 2 € pour DOM-TOM et Europe).

Total de ma commande euros. (frais de port compris)



Rencontre chez **SAVAREZ**

Pour un grand nombre d'entre nous, les cordes Savarez accompagnent notre vie de guitariste depuis nos débuts. Des « Cartes rouges » aux « Cartes jaunes », des Corums aux Alliances, la marque a évolué avec nous tous. Du plus jeune au plus âgé, de l'amateur au soliste international, les guitaristes classiques jouent Savarez sans connaître pour autant ce qui se cache derrière ce grand nom si familier. C'est pourquoi *Guitare Classique* a voulu découvrir pour vous l'histoire de cette marque devenue mythique, et a rencontré Bernard Maillot, Président de Savarez, qui nous a reçus avec une partie de son équipe : Gilles Mombet, directeur de l'établissement, et Philippe Guyon, directeur commercial international.

Savarez est une entreprise plus que centenaire. Quand et comment a commencé cette aventure ?

Tout commence en 1770 quand un certain monsieur Savaresse, artisan italien qui travaillait les boyaux dans la région de Naples, s'établit à Lyon, Quai de la Pêcherie, pour créer un atelier de fabrication de cordes de lutherie. Son frère, lui, s'installe à Paris avant de regrouper les deux ateliers à Lyon. De cordes en cordes, de siècle en siècle, ce savoir-faire s'est transmis de génération en génération et, de la corde d'instrument à la corde de raquette de tennis, l'entreprise s'est retrouvée en Drôme provençale, à Suze-la-Rousse (non loin de St-Paul-Trois-Château, au pays du Tricastin), où sont installés les ateliers de fabrication des cordes de musique Savarez.

Pourquoi à Suze-la Rousse ?

À l'époque, jusque dans la fin des années 60, Suze-la-Rousse était une zone de production de moutons, et le boucher éleveur de l'époque, notre fournisseur, s'appelait monsieur Mouton... Ça ne s'invente pas ! Nous venions là car nous choisissons les bêtes dans les élevages. Nous savions qu'elles partaient en alpage, qu'elles marchaient, qu'elles galopèrent. En un mot, nous suivions tout leur parcours et pouvions les sélectionner, garantie de qualité. Dès la fin des années 70, les lois se sont compliquées et

il est devenu beaucoup plus difficile de sélectionner nos moutons, pourvoyeurs de notre matière première, le boyau. Plus tard, pour des questions de commodités en raison de la qualité des personnes avec lesquelles nous avons longtemps collaboré, nous avons décidé d'installer notre atelier de fabrication à Suze-la-Rousse.

Contrairement à ce que pourraient penser nos lecteurs, vous ne faites pas que des cordes pour les guitares classiques ?

Bien au contraire, le spectre chez nous est extrêmement large. Pour faire vite, nous produisons évidemment toutes les cordes pour guitares, violon, violoncelle, contrebasse, harpe, instruments anciens... Ce que nous ne faisons pas, ce sont les cordes de piano et de clavecin. Nous faisons aussi les cordes pour tous les instruments possibles et imaginables. Pour les instruments traditionnels, folkloriques, populaires, de tous pays, nous avons un vrai savoir-faire.

Quel est votre mode de travail ?

La priorité absolue est donnée à la qualité. Nous avons établi des standards de fabrication, des modes opératoires et construit spécialement des machines pour atteindre les objectifs que nous nous sommes fixés. Chaque corde passe entre les mains de plu-

sieurs personnes expertes, formées chez nous pour assurer la fabrication et les contrôles à chaque étape de la production. Chaque pièce est unique, aucune machine aussi sophistiquée soit-elle ne peut effectuer une qualité de travail et de contrôle comparable à celle d'une personne.

Quelle est la place de la numérisation dans ce processus ?

Dans notre métier, en raison des nombreux paramètres aléatoires à prendre en considération, on ne peut pas avoir recours à 100 % à la numérisation et à la robotisation. Les nombreux automates que nous avons développés apportent une aide déterminante pour vérifier en permanence les paramètres de fabrication et de contrôle sur les machines tournantes, où sont effectués les travaux manuels. La sensation de la main permet des contrôles complémentaires irremplaçables. Une longue expérience développe une sensibilité humaine qu'il est difficile de numériser. Il est ainsi possible de détecter à temps des défauts qui obligent à rejeter toute une production d'une ou de plusieurs journées.

Quelle est la part du secteur « Recherche et Développement » chez Savarez ?

Nous avons un laboratoire de Recherche et Développement qui travaille tous les jours à temps plein. Le travail est réparti entre Suze-la-Rousse et Lyon. L'ingénieur Guillaume Aymard, qui pilote la production, est aussi responsable de la recherche. Je lui ai passé mes connaissances, on travaille ensemble et nous avons sur les différents lieux des personnes qui savent faire le relai. Il faut savoir qu'il y a deux voies de recherche essentielles. La première ce sont les recherches fondamentales que nous menons. Elle est guidée par les découvertes de nouvelles matières premières, de nouvelles possibilités de traitements pour leur donner de nouvelles caractéristiques, de nouvelles technologies basées sur les progrès de l'informatique appliquées aux contrôles et à la fabrication. Dès la réussite matérialisée par la création d'un prototype, nous avons recours à nos musiciens pour des essais en jeu sans qu'ils sachent qu'il y a quelque chose de nouveau. La deuxième est basée sur les demandes des musiciens, qui expriment leurs désirs de caractéristiques nouvelles ou recherchent des cordes exceptionnelles, telles que des cordes pour guitare baryton acoustique folk, des cordes de violon accordées à l'octave inférieure pour un violon classique, des cordes à accorder une quarte

inférieure pour une contrebasse avec une longueur vibrante spéciale. Nous répondons à ces demandes même s'il n'existe pas de marché significatif.

Quels sont les domaines vers lesquels vous concentrez vos recherches ?

On a beaucoup travaillé sur les caractéristiques physiques des cordes, allongement, élasticité, résistance à la traction, fatigue des matériaux c'est-à-dire durée de vie, densité, nervosité, etc. L'ensemble de ces caractéristiques déterminent les qualités de la corde en ce qui concerne la nécessité de réaccorder, la justesse, la qualité du son, le confort de jeu, la facilité d'émission, la projection, l'aptitude à rendre les nuances sans oublier les sensations sous les doigts, la présence ou l'absence de bruit et de très nombreux autres paramètres.



Bernard Maillot.

Quelle est la durée de création d'un nouveau modèle ?

Il y a le cas où l'on a de la chance, ce qui est arrivé récemment sur les cordes « Cantiga Premium », qui ont fait l'unanimité chez de nombreux guitaristes de haut niveau qui ont pu participer aux recherches et tests. On a mis la main sur une matière première que je connaissais déjà, et cette fois la corde a été géniale tout de suite. Là, il aura fallu six-huit mois, car nous prenons toujours le temps de faire des tests auprès des musiciens... Et puis, il y a d'autres cas où l'on travaille sur une corde de violoncelle par exemple, et où le travail de recherche peut se compter en années. Il n'est pas rare de devoir travailler de deux à cinq ans, voire plus. En fait, créer une corde donne la notion de l'infini. À celui qui n'a pas la notion de ce qu'est l'infini, je lui suggèrerais d'apprendre à créer des cordes et de tester toutes les pos-

sibilités de qualité de son qui s'offrent à nous. Je pense que c'est comme pour faire une guitare avec une infinité de possibilités, choix des bois, épaisseurs, formes, barrages, vernis et beaucoup d'autres facteurs. Les paramètres que l'on a devant nous sont absolument infinis. Depuis la date à laquelle Savarez a été créée, en 1770, par ce Monsieur Savarèse et jusqu'à maintenant, nous avons acquis une très longue expérience et accumulé une infinité de connaissances. Et c'est cette expérience, avec tout ce côté empirique associé à nos approches scientifiques, qui fait que l'on a une idée de ce qui se passe quand on teste quelque chose, une matière ou une autre.

www.savarez.fr

DANS L'ATELIER DE SYLVAIN BALESTRIERI

Restauration d'une guitare Daniel Friederich, modèle « Récital » (1964)

Icône de la lutherie française contemporaine, Daniel Friederich (1932-2020) est reconnu pour l'élégance et la virtuosité de son travail. Beaucoup des plus grands guitaristes ont été conquis par la sonorité de ses guitares, parmi lesquels Julian Bream, Manuel Barrueco, Alvaro Pierri, Roberto Aussel, Turibio Santos, Scott Tennant, Eduardo Fernandez et bien d'autres.



DANIEL FRIEDERICH EN TROIS DATES SYMBOLIQUES

Encouragé par Christian Aubin qui fut son professeur de guitare, Daniel Friederich construit sa première guitare en 1955, d'après un instrument du luthier catalan Francisco Simplicio (1874-1932).

Nous sommes en 1959 lorsqu'il présente sa 15^{ème} guitare à Robert Bouchet (1898-1986), qui l'encourage et le soutient, voyant en lui la même ambition artistique, associée à un travail de recherche pour le « beau son ».

En 1967, Daniel Friederich remporte une médaille d'or pour la qualité de sa lutherie et une médaille d'argent pour la sonorité de son instrument lors du concours international de lutherie de Liège. Le jury, présidé par Ignacio Fleta, est composé de Robert Bouchet, Joaquín Rodrigo et Alirio Díaz.

LES MODÈLES

« CONCERT », « RÉCITAL » ET « ARPÈGE »

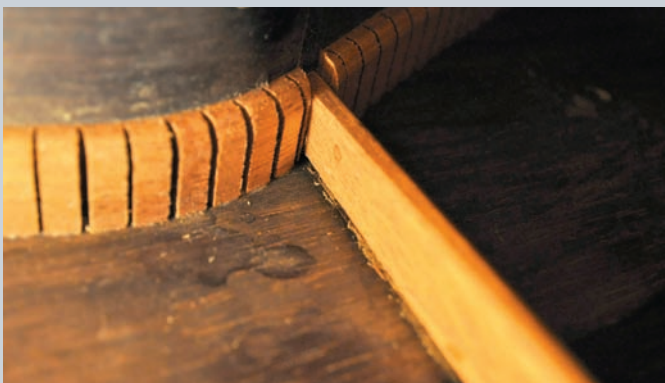
À partir de 1970, le luthier ne se consacre plus qu'à son modèle de « Concert », dont le barrage va se complexifier avec les années. Auparavant, Daniel Friederich proposait trois modèles de guitare en épicea :

Le modèle « Concert » : numéroté à partir du n°100, il se caractérise par un barrage personnel, une tête sculptée, une rosace et une fileterie finement ouvragées. Daniel Friederich sélectionnait ses meilleurs bois pour ce modèle.

Les modèles « Récital » et « Arpège » : ceux-ci n'étaient pas numérotés et la tête, plus simple, n'était pas ornée. Les guitares accueillait un barrage de type « Torres », en sept brins ou singulier, ce qui permit au luthier d'expérimenter des barrages ou des détails de construction qu'il put ensuite exploiter pour l'élaboration de son modèle « Concert ». Le modèle « Arpège », le plus simple de sa gamme, n'avait pas de décoration sur le chevalet, et la fileterie était la moins élaborée.

Lorsque ce modèle « Récital » de 1964 arrive à l'atelier de Sylvain Balestrieri, une restauration importante est nécessaire. On note un léger retrait du fond, rendu visible par un début de déformation des éclisses. En effet, les barres de fond, devenues trop longues pour la caisse, poussent l'éclisse. Les renforts d'éclisse sont donc déposés pour raccourcir de 1 mm les barres de fond et ainsi soulager la pression exercée transversalement. Les trois barres de fond sont ensuite recollées. Les deux barres soutenant la table de part et d'autre de la bouche sont également à recoller. Enfin, le chevalet décollé partiellement depuis plusieurs années et le vernis abîmé nécessitent un soin particulier. Ce sont ces deux derniers points que nous allons détailler.

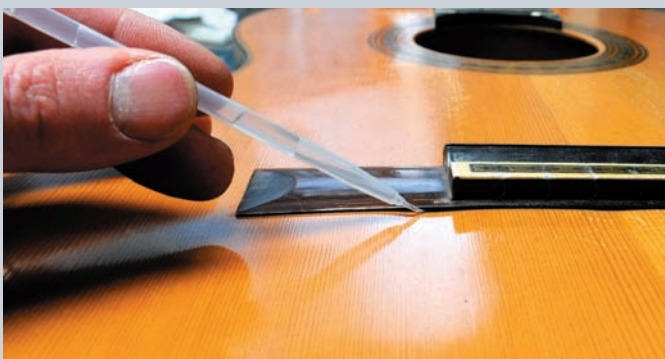
1 La barre de fond est décollée.



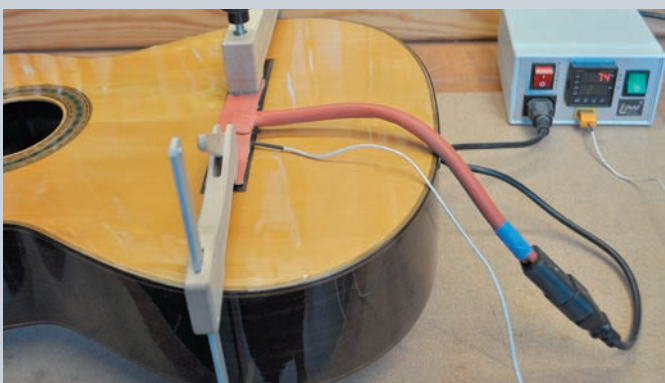
2 Le chevalet est décollé en trois endroits. Depuis plusieurs années dans cet état, la table s'est affaissée. Une remise en forme préalable de la voûte est nécessaire pour que la table puisse faire contact à nouveau avec le chevalet.



3 Un produit est injecté dans le joint de collage pour dissoudre la colle et permettre le décollage sans endommager la table ni le chevalet.



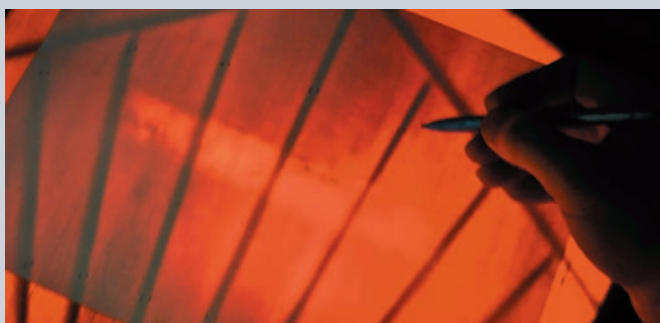
4 On réchauffe le chevalet avec une résistance en silicone spécifique. La colle se ramollit progressivement. La température est contrôlée par une sonde.



5 La table est protégée par un adhésif de part et d'autre du chevalet. Une spatule est délicatement et progressivement insérée entre la table et le chevalet jusqu'au décollage complet.



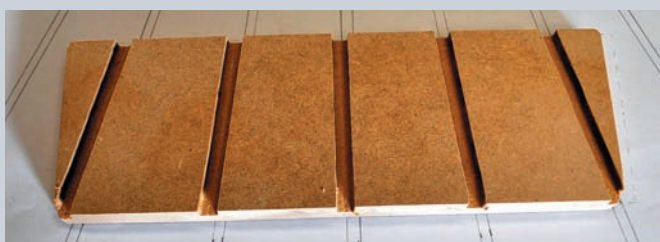
6 Le positionnement du barrage est relevé sur une feuille posée sur la table. La guitare est placée dans l'obscurité et une lampe est introduite dans la caisse pour révéler la structure interne de la table par transparence.



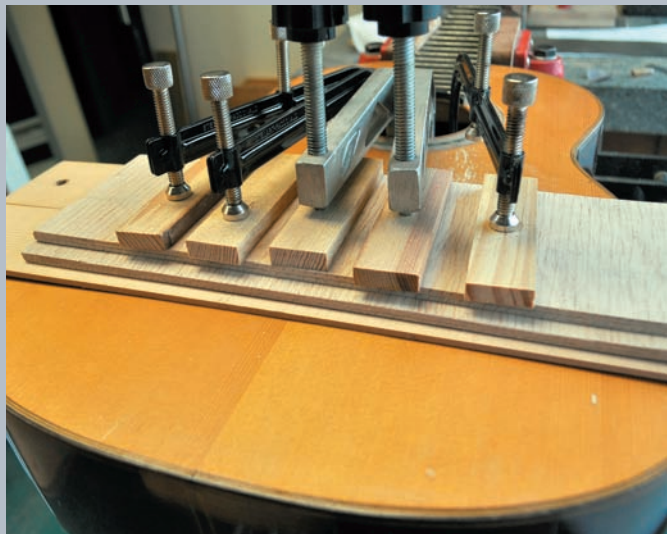
7 Une cale en MDF [panneau de fibres à densité moyenne] est réalisée suivant le relevé du barrage. Elle est mise en forme sur un moule concave d'un rayon de courbure identique à celui de la table, et ajourée au passage des barres d'harmonie.



8 Placée à l'intérieur de la guitare, cette cale permet de remettre en forme la table et de recoller le chevalet plus tard.



9 Après avoir humidifié la table avec un tissu de coton chaud à l'emplacement du chevalet par-dessus et à l'intérieur de la guitare, la table ainsi ramollie est serrée entre la cale positionnée à l'intérieur et plusieurs épaisseurs de contreplaqué cintrable par-dessus. Le dispositif est laissé en place durant trois semaines jusqu'au séchage complet.



10 Les marques sur la table sont nettoyées avant la restauration du vernis. Les zones noircies sont frottées à chaud avec un peu de savon de Marseille. La vapeur d'eau dégagée par le fer fait remonter la fibre (sur les marques d'ongles) qui gonfle sous l'effet de l'eau et de la chaleur. La rosace initialement craquelée est restaurée.



11 Le vernis original est préservé. L'objectif est de sublimer la lutherie sans chercher à effacer totalement les traces du temps, mais plutôt de les estomper et donner une unité à l'ensemble.



12 Après quelques sessions de vernissage au tampon (gomme-laque Astra) pour isoler le bois sur les zones non vernies et protéger le vernis ancien, le vernis fraîchement déposé est retravaillé avec un tampon chargé d'alcool et de poudre de pierre ponce. La pierre ponce égalise la surface. En se chargeant de vernis, elle devient invisible et se dépose dans les creux.



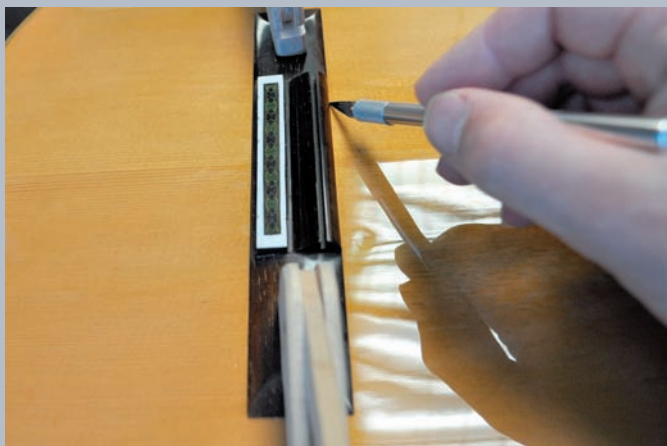
13 Les impacts sur la table ont été restaurés, la surface est lisse. Il faut maintenant recolorer les zones nouvellement vernies. Une gomme-laque Arathoune comme à l'origine est appliquée au tampon avec un peu d'huile pour donner une unité d'aspect.



14 Le chevalet est mis en position et l'alignement contrôlé avec deux cordes noires.



15 Un traçage léger au scalpel permet de repérer précisément la position du chevalet.



16 L'emplacement du chevalet est nettoyé, l'excédent de vernis est enlevé au racleur pour préparer le collage.



17 La semelle du chevalet est préparée au rabot à dents pour augmenter la surface de collage et donc l'adhérence du chevalet sur la table.



18 Le chevalet est collé en place avec cinq presses. La cale en MDF utilisée pour la remise en forme de la table est employée de nouveau comme martyre dans la guitare sous la table.



19 La restauration est achevée.



Icône de la lutherie française contemporaine, Daniel Friederich (1932-2020) est reconnu pour l'élégance et la virtuosité de son travail.

PAR BRUNO MARLAT
PHOTOS : DR



GUITARE

José Ramírez

Madrid 1894



Hérité de Gonzalez, le dessin de la tête a inspiré celui des guitares Ramírez actuelles.



La rosace est composée d'un motif floral en nacre gravé cerclé de filets de bois disposés en épi et en demi-chevrons.

Cet instrument, construit à la fin du XIX^e siècle, diffère sensiblement des guitares classiques plus récentes. Son étiquette cependant, porte un nom bien connu : José Ramírez. Il s'agit de José I, né à Madrid en 1858, le fondateur de la fameuse dynastie de luthiers madrilènes. Il effectue son apprentissage chez Francisco Gonzalez (1820-1879). Après la mort de celui-ci, il travaille pour la veuve de son maître puis installe son atelier Concepcion Jeronima n° 2, une adresse qui restera celle de la maison Ramírez pendant plus de 100 ans.



Les éclisses sont constituées de deux parties de palissandre séparées par des filets noirs et blancs, comme le dos.



Le chevalet, avec ses moustaches « enroulées », concourt à l'aspect ancien de l'instrument.

La facture du jeune *guitarrero* reste encore largement influencée par celle de son professeur, et la forme de la tête ou du chevalet lui sont empruntées. Le généreux volume de la caisse et la faible profondeur des éclisses relèvent également de la mode de l'époque. En cette fin de siècle à Madrid, les cafés *cantantes* offrent en effet à leur clientèle une attraction musicale : des chansons accompagnées à la guitare. Cet usage demande une sonorité brillante et un caractère percutant, que favorise la forme particulière des *guitarras de tablao* comme on les appelle alors, du nom de l'estrade sur laquelle se placent les musiciens. Comme Gonzalez, cependant, Ramírez choisit de proposer à sa clientèle une plus grande variété de modèles. Ainsi cette guitare de 1894 à la sonorité richement timbrée évoque un répertoire plus savant que populaire. Cette distinction est confirmée par le choix des bois et la qualité du travail de décoration : que ce soit le magnifique palissandre de Rio utilisé pour le fond et les éclisses, la finesse de la fileterie ou les incrustations de nacre de la rose, tout indique un instrument de prix exécuté avec un brio à la hauteur de la renommée du luthier.

PAR BRUNO MARLAT
PHOTOS : DR



GUITARE

Ignacio Fleta

Barcelone 1960

La tête, élégante et sobre, reprend l'arrondi central des têtes que faisait Antonio de Torres.



Très sobre, l'étiquette fournit uniquement le numéro de l'instrument et la date de sa fabrication.

Cet instrument est issu de l'atelier catalan le plus prestigieux de l'après-guerre, celui d'Ignacio Fleta. Né en 1897 dans le village aragonais de Huesca, Ignacio est initié au travail du bois par son père menuisier-ébéniste. À treize ans, ce dernier l'envoie à Barcelone rejoindre son frère aîné qui achève sa formation chez un facteur de contrebasses. Ignacio apprend à ses côtés les bases de la lutherie. Il complète sa formation auprès d'un luthier d'origine française et commence sa carrière en fabriquant violons et violoncelles. En 1927, il installe son atelier *Calle de los angeles*, non loin de la célèbre avenue La Rambla. Mais ce n'est que plus tard, dans les années 50, qu'il choisit de consacrer son talent uniquement aux guitares. Pendant les temps de guerre difficiles, tout travail est bon à accepter. Il a ainsi l'occasion de réparer de belles guitares comme de construire des copies de luths ou de violes de gambe. Puis vient le jour où, très ému à l'écoute de la retransmission d'un concert de Segovia, il décide de se tourner vers la guitare : il veut un ins-



Le talon montre la finesse et la précision du geste du luthier.



Les motifs et les couleurs de la rosace sont inspirés de Simplicio et placent cet instrument dans la tradition catalane.



trument capable, comme la voix humaine, de susciter l'émotion. Ses méthodes de construction, dérivées de celles du violon, le singularisent parmi les luthiers espagnols. Elles lui permettent d'obtenir la sonorité riche et timbrée caractéristique des guitares Fleta.

Le succès finit par arriver, et Segovia donne quelques concerts avec une de ses guitares. Puis un autre virtuose, le guitariste australien John Williams, consacre la réputation d'Ignacio Fleta en choisissant de jouer ses instruments à partir de 1961. Ignacio s'éteint en 1977, laissant à Francisco et Gabriel, ses deux fils et compagnons de travail, le soin de répondre aux nombreuses commandes en attente.



www.guitaristmag.fr/pedago

Leçons pédagogiques en ligne

www.youtube.com/c/guitareclassiquemagazine



L'art du rasgueado

Pratiquer le rasgueado est un geste des plus profitables pour tous les guitaristes. En effet, il est indispensable depuis que le XX^e siècle en a fait usage dans toutes sortes de répertoires. De plus, cela développe la main droite « classique » au niveau de la vitesse, l'endurance, des arpèges, de la synchronisation... Mais loin de le cantonner à son rôle d'origine de ponctuation harmonico-rythmique, notre but sera de tenter de l'intégrer à la technique générale de la guitare, pour l'enrichir. On va voir ici tout ce qu'il est utile d'acquérir ou de développer pour un guitariste classique.

Par Rafael Andia - www.rafaelandia.com

Le rasgueado spontané

Il consiste à déployer les quatre doigts de la main droite (e-a-m-i, « e » étant l'auriculaire), comme dans la guitare baroque. Dans la guitare moderne, il s'agit de frapper la corde avec le dessus de l'ongle avec une détente pour obtenir un son clair et net, et non de frotter ou de brosser, ce qui donnerait un son brouillé. C'est une première difficulté pour la plupart des gens, car cela introduit une notion nouvelle pour le guitariste classique, habitué à une approche de la corde par contact : c'est la notion opposée d'impact.

SARABANDE, DE ROBERT DE VISÉE

♩ = 100

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 to 4, and the second system covers measures 5 to 8. The notation includes a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Chords are labeled as Dm, Gm, and A. The score features a mix of single notes, dyads, and chords, with some notes marked with an upward-pointing arrow to indicate rasgueado. Measure numbers I, II, and III are placed above the staff to denote sections.

Le rasgueado continu

Il s'agit du rasgueado le plus difficile mais aussi le plus rentable : e-a-m-i / e-a-m-i / e-a-m-i, etc. Je conseille de commencer par lui, car il est une clé pour tous les autres. Il faut bien réintroduire le petit doigt (e) en mesure après l'action de l'index, pour obtenir une continuité parfaite comme dans un trille prolongé. On obtient une sorte de trémolo totalement arythmique. C'est la deuxième et principale difficulté. L'ongle de ce doigt doit être suffisamment long et convenablement taillé pour que l'oreille soit incapable de déceler une quelconque périodicité.

Si des cordes graves ne sont pas jouées, on peut y poser le pouce pour augmenter la stabilité de la main. Quand on joue avec la sixième corde, on peut poser le pouce sur la table d'harmonie ou dans le trou de la rosace comme dans la *Siguiriya Gitana*.

Il est conseillé de le pratiquer très longuement sans la guitare, avec un verre ou autre objet lisse et sonore. En effet, cette pratique du rasgueado peut s'avérer surnoiseuse pour les ongles, d'où la possibilité d'utiliser un vernis. Voici quelques applications :

- Sur deux cordes, le rasgueado continu peut constituer un trille. On peut très facilement augmenter et diminuer le son.

EXTRAIT DE *SI LE JOUR PARAÎT* – N° 3 MAYA-MARSYA, DE MAURICE OHANA

En valeurs variables, tumultueux et saccadé.

- Le rasgueado continu est possible sur une corde, en trémolo. Cela donne un timbre particulier, âpre, violent, ou au contraire un peu irréel.

5

8

11

e a m i

i m glissé du majeur

VII *i m* glissé du majeur

m glissé du majeur

T 3 3 1 1 1 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A 0

B 2 3 3 3 3 3 3 3 2 2 2 2 0 0 0 0 0 0 0 0

T 0 0 0 0 10 10 10 8 6 5 0 10 10 10 10 8 10

A 2 2 0 0 10 10 10 7 9 7 0 10 10 10 9 10 9 10

B 0 0 0 0 0 0 0 7 9 7 0 10 9 10 9 10 9 10

Pichenette

La pichenette (en anglais : *lick*) est le seul véritable *sforzato* pour un accord sur la guitare.

Alzapúa

C'est l'attaque du dos du pouce vers les graves.

EXTRAIT DE SI LE JOUR PARAÎT – N° 3 MAYA-MARSYA, DE MAURICE OHANA

12

13

14

Vif rasgueado continu sur deux cordes (trille) rasg.

pouce en alzapúa

rasgueado continu sur une corde (trémolo) rasg.

ff *fff* métall. *mf*

T 4 6 9 10 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A 8 10 13 14 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

B 7 9 12 13 6 6 6 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0



Etude opus 48, n° 23

Mauro Giuliani (1781-1829)



www.guitaristmag.fr/pedago

Leçons pédagogiques en ligne

www.youtube.com/c/guitareclassiquemagazine



Par Orestis Kalampalikis

www.orestis-kalampalikis.blogspot.com

Doigtés Orestis Kalampalikis



À l'époque de Giuliani, la musique instrumentale est souvent influencée par l'opéra, dont l'écriture musicale est soumise à l'histoire et à l'action scénique. Elle est donc dotée d'une certaine flexibilité, comme on va le démontrer dans cette étude, qui cache une petite surprise...

FORME

Cette étude peut se diviser en cinq parties distinctes. La forme n'est pas très habituelle (comme la forme ABA, sonate, rondeau,

etc.), mais tout s'enchaîne de façon harmonieuse et naturelle, pour un résultat équilibré.

Exposition du thème (mesures 1 à 8)

Le motif sur lequel est basée notre étude est exposé tout de suite : Si- La#-Fa#, soit trois notes qui dérivent de la gamme de Si mineur. Puisque la sixième note de la gamme est absente, on ne peut pas savoir s'il s'agit de la gamme harmonique (Sol bécarré) ou mélodique (Sol dièse). Ce motif est répété de façon presque obsessionnelle, puisqu'on le retrouve quatre fois dans les deux premières mesures. Ce ressenti est amplifié par les *sforzando* présents au début de chaque mesure. Cet effet consiste à jouer la note ou l'accord concerné *forte* sans que cela soit préparé

par un *crescendo*. Une espèce de *subito forte* donc, suivi par un *decrescendo*.

L'écriture évoque celle du piano tout mettant en exergue celle de la guitare – avec ses consonances chromatiques propres, un peu comme l'a fait Augustin Barrios dans l'*Allegro solenne* de *La Catedral*, un siècle plus tard. Il est, en effet, intéressant de comparer les deux thèmes, qui dérivent de la même position du même accord, traités par deux grands compositeurs, mais dans un contexte et une époque complètement différents.

Aux mesures 2 à 4 (fin de la phrase antécédente), Giuliani crée un trait plus libre, ce qui permet à la musique de respirer avant de replonger dans le motif obstiné. En partant d'une tierce mineure, il utilise les dominantes secondaires afin d'élargir son ambitus et d'enrichir le paysage harmonique avec des mouvements chromatiques. Puis, le motif revient.

Cette première partie se conclut par une cadence parfaite dans la tonalité de Fa# mineur, le cinquième degré de notre tonalité principale. Déjà, à la mesure 7, on observe la présence persistante de la gamme mineure de Fa#, qui est affirmée par la dernière note de la mesure, Mi# (note modulante et sensible de la gamme de Fa# mineur).

Transposition du thème (mesures 9 à 15)

Cette deuxième partie utilise le même matériau que la première, modulé dans la tonalité de Ré majeur. En effet, Giuliani conserve les mêmes intervalles, transposés une tierce mineure plus haut. Puisque il s'agit de la tonalité relative majeure, il n'y a pas d'alté-

rations rajoutées, juste l'élimination du La dièse, qui jouait le rôle de sensible dans la première partie (Si mineur). Ceci est un parfait exemple de l'effet provoqué par une simple modulation dans la gamme relative majeure : l'ambiance change complètement !

Gammes et arpèges (mesures 16 à 23)

L'esprit jovial proposé dans la partie précédente est maintenant remplacé par un enchaînement des gammes qui animent davantage la musique. Il s'agit ici d'une technique d'écriture très courante à l'époque classique, qu'on retrouve par exemple chez Mozart (voir l'ouverture des *Noces de Figaro*, juste après la deuxième apparition du premier thème). Sur le plan harmonique, il n'y a que des alternances entre l'accord du premier degré et la dominante. Cette dernière se trouve soit à l'état fondamental (La à la basse) soit dans son premier renversement (Do# à la basse). Cette alternance réaffirme la tonalité de Ré majeur, tout

en posant un cadre harmonique simple qui laisse à la mélodie la place de se développer. Et effectivement, cette dernière élargit son ambitus progressivement jusqu'au Ré aigu, note la plus aiguë de la pièce. Puis, une gamme descendante nous emmène sur l'accord de Fa dièse majeur, c'est-à-dire la dominante de la tonalité initiale (Si mineur). Le La dièse donc revient, et on voit apparaître notre motif principal (Si-La-Fa#). Sur le plan rythmique, même si on reste sur des doubles croches, on ressent un ralentissement. En effet, la mesure 23, ainsi que toute la partie suivante, se réduit à ceci :



Il est donc important de faire ressortir ces notes lorsqu'on interprète l'étude. Visiblement, tous les éléments rythmico-mé-

lodiques et harmoniques nous préparent à la réexposition de la première partie. Mais les choses ne se passeront pas ainsi...

Marche harmonique (mesures 24 à 30)

Dans cette partie, Giuliani rebondit sur l'idée initiée à la mesure précédente, afin de donner une nouvelle direction à sa musique. Par analogie, imaginons plusieurs personnes en train d'échanger sur un sujet jusqu'au moment où l'un des interlocuteurs lance une idée qui détourne le groupe du sujet initial. C'est cette liberté que Giuliani adopte dans son écriture, un principe très répandu à l'opéra, où la musique suit l'action qui est, par définition, sujette

à des rebondissements.

Sur le plan de l'harmonie, il s'agit d'une marche harmonique. Le compositeur visite des tonalités voisines en utilisant à chaque fois des dominantes secondaires. Ceci, jusqu'à la mesure 30, copie conforme de la 23 ! À présent, puisqu'on s'est divertit, il est maintenant temps de revenir en Si mineur pour la cadence finale.

Cadence (mesures 31 à fin)

La musique s'accélère – avec des basses sur chaque pulsation – et les voix extérieures suivent des mouvements contraires en s'éloignant, ce qui crée de la tension et annonce une fin dramatique.

Effectivement, cette dernière arrivera sur un accord *fortissimo*, nous rappelant encore une fois l'opéra.

ÉPILOGUE

L'humour occupe une place importante dans la musique classique, notamment chez Haydn et Mozart. Ce n'est pas forcément un humour qui fait rire, mais plutôt un petit clin d'œil, une subtile

surprise qui nous sort du cadre très défini de ce genre. Un détournement des règles, une preuve d'esprit destiné à provoquer une émotion légère et agréable, peut-être même un sourire.



© Laura Dyens

Etude opus 48, n° 23

Mauro Giuliani (1781-1829)



www.guitaristmag.fr/pedago

Leçons pédagogiques en ligne

www.youtube.com/c/guitareclassiquemagazine



Par Orestis Kalampalikis

www.orestis-kalampalikis.blogspot.com

Doigtés Orestis Kalampalikis

Allegro con moto

II

BII

sfz

Bm

mf

sfz

I

BII

BII

mf

sfz

Musical score for guitar, measures 10-12. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 7/8 time signature. Dynamics: *sfz* (measures 10-11), *mf* (measure 12). Fingering numbers are present above notes. Tablature for Treble (T), Middle (A), and Bass (B) strings is provided below the staff.

Musical score for guitar, measures 13-15. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 7/8 time signature. Dynamics: *sfz* (measures 13-14), *mf* (measure 15). Fingering numbers are present above notes. Tablature for Treble (T), Middle (A), and Bass (B) strings is provided below the staff.

Musical score for guitar, measures 16-18. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 7/8 time signature. Dynamics: *f* (measures 16-17), *mf* (measure 18). Roman numeral IV is indicated above measure 18. Fingering numbers are present above notes. Tablature for Treble (T), Middle (A), and Bass (B) strings is provided below the staff.

Musical score for guitar, measures 19-21. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 7/8 time signature. Dynamics: *sfz* (measures 20-21). Roman numerals II and I are indicated above measures 19 and 20 respectively. Fingering numbers are present above notes. Tablature for Treble (T), Middle (A), and Bass (B) strings is provided below the staff.

Musical score for guitar, measures 22-24. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 7/8 time signature. Dynamics: *sfz* (measures 22-23), *f* (measure 24). Roman numeral VII is indicated above measures 22 and 24. Fingering numbers are present above notes. Tablature for Treble (T), Middle (A), and Bass (B) strings is provided below the staff.

25

T 8 0 0 0 0 0 7

A 0 0 0 0 0 0 0 0

B 7 7 6 6 5 5 6 5 7 8

27

BVII BIII

T 7 6 0 5 4 3 3 3 4 3 7

A 10 9 7 7 7 9 7 6 5 4 3 3 3 4 3 5 7

B 7 6 0 5 4 3 3 3 4 3 5 7

29

II

T 0 4 1 2 2 2 2 2 2 0

A 4 2 0 2 0 2 0 0 3 4 3 2 2 2 3 2 4 0

B 4 2 0 2 0 2 0 0 3 4 3 2 2 2 3 2 4 0

31

p *cresc.* *poco* *a* *poco*

T 4 3 4 4 3 4 4 4 4

A 2 2 0 4 4 4 3 0 1 0

B 2 2 0 4 4 4 3 0 1 0

33

VII BIV

f *ff*

T 2 3 4 2 3 4 2 2 3 0 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 4 4 4 4

A 0 2 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 4 4 4 4

B 2 2 0 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 4 4 4 4

SAVAREZ

Cantiga

PREMIUM



LA LÉGENDE AU BOUT DES DOIGTS



www.savarez.com

DEA Guitars

Δ Le Concept Ergonomique Δ

CONFORT & PRESTIGE

2022 DE LA CRUZ CM

- ◇ une guitare pas comme les autres ◇
- † Fait main par un Luthier au Portugal †



**KNOBLOCH
STRINGS**



www.deaguitars.com

info@deaguitars.com

SERVICE
CLIENT



06 07 11 22 00