

La musique pour guitare des années 1950-1980

Danielle Ribouillault, musicologue, fondatrice et rédactrice en chef des Cahiers de la guitare

Cet exposé convie à la visite du répertoire pour guitare pratiqué durant ces trente années et à celle des compositeurs qui ont marqué cette époque. Seront aussi présentés les interprètes les plus fameux de la période et en particulier ceux jouant sur guitares Bouchet. La technique instrumentale et un retour sur la pratique de la guitare dans la société complèteront ce tour d'horizon destiné à resituer Robert Bouchet dans son temps.

Pour comprendre la période située entre 1950 et 1980, il n'est pas inutile de rappeler la situation générale de façon succincte. Nous en brosserons un tableau à larges touches –pour utiliser un vocabulaire adapté au luthier-peintre Robert Bouchet.

La part qui m'est dévolue est -dans le cadre de cette journée d'étude- de mieux saisir l'environnement historique et musical qui a déterminé les grandes années créatives de Robert Bouchet.

Ces deux pôles (1950 et 1980) ont un côté un peu arbitraire mais pratique puisqu'ils reflètent à quelques années près les débuts du luthier depuis sa première guitare en 1946 jusqu'à la pleine maturité dans les années 80. La tranche de dates retenue débute donc cinq ans après la seconde guerre mondiale, moment de l'histoire où, tant bien que mal, la civilisation et l'art en particulier se réorganisent peu à peu. Toutes les activités à partir de 1950 vont bientôt reprendre avec une vigueur remarquable imputable à une énergie vitale qui est largement sollicitée par le présent : il faut reconstruire et il faut retrouver la joie de vivre. En architecture, c'est le temps de l'édification de grands complexes aux lignes audacieuses, en peinture, celui de la survivance cultivée avec amour du néo-impersonnisme (comme chez Bouchet) mais aussi des avant-gardes de tous ordres qui ont nom : nouvelle abstraction, art minimal, art informel, abstraction lyrique, tachisme, surréalisme... Les sciences ne sont pas en reste. Un esprit de recherche enthousiaste ouvre les perspectives inespérées des voyages dans l'espace mais aussi des découvertes médicales et investigations en bio-physique, bio-chimie, génétique, informatique...

La musique n'échappe pas à ces courants de renouveau et d'invention et contribue à la joie qui renaît, relayée qu'elle est par la radio et la télévision qui se développent. Dans le domaine musical, la créativité est d'ordre artistique mais aussi largement technique (phénomène remarquable chez des musiciens se faisant luthiers de guitare par exemple) touchant la composition (avec le recours à l'électronique ou objets préparés), l'interprétation (avec l'émergence de nombreuses publications rationalisant l'approche du jeu instrumental) et bien sûr les instruments de musique eux-mêmes...

Le contexte douloureux de la guerre toute récente est illustré à la guitare par la bande sonore d'un beau film de René Clément paru en 1952 : *Jeux interdits*. Cette façon de raconter le passé tout en « faisant le deuil » va éveiller -sous les doigts de Narciso Yepes- un engouement extraordinaire : chacun veut jouer la fameuse *Romance* anonyme. À cela concourent aussi les chanteurs de variété et les comiques que les ondes diffusent et qui tous s'accompagnent à la guitare inspirant nombre d'amateurs en herbe : ce sont Georges Brassens, Félix Leclerc, Henri Salvador, Raymond Devos...

L'attirance pour la guitare est attisée encore par la révélation du concerto le plus joué depuis lors -tous instruments confondus- le *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, écrit en 1940 dans un moment tragique de la vie du compositeur et qui pourtant diffuse une beauté lumineuse inspirant des lendemains plus heureux. Les microsillons contribueront à faire connaître cette œuvre célèbre et son instrument soliste : la guitare. Et ceci à millions d'exemplaires car l'économie peu à peu se redresse avec l'essor d'une nouvelle catégorie de cadres et de classes moyennes, associé à une demande très forte de distraction de la part de tous les publics -qui s'engouent par ailleurs pour tout ce qui touche aux sports et aux loisirs.

Ainsi, la guitare a pu, à un moment, contribuer à exorciser les souffrances récentes et transfigurer le présent par le biais du rêve multiplié par les médias en pleine expansion. Mais la reprise économique a aussi pour conséquence que les essences de bois rares redeviennent disponibles pour les luthiers, de même que ce nouveau matériau venu d'Amérique pour les cordes : le nylon. C'est à l'américain Albert Augustine que cette invention revient. Il a travaillé pendant la guerre avec Andrés Segovia, en expérimentant au départ dans sa cuisine -comme me le confiait sa veuve Rose Augustine- à l'instar des autodidactes du vieux continent... Sa découverte va se révéler capitale pour le jeu et la couleur sonore de la guitare.

Ce nom d'Andrés Segovia introduit le dernier élément déterminant de cette véritable fièvre pour la guitare. Ce grand maître va en effet largement favoriser la pratique instrumentale en attirant à ses concerts des foules d'admirateurs et de mélomanes sur lesquels il exerce une véritable fascination et un désir d'imitation passionné. Nous reviendrons sur lui à plusieurs reprises car il influe sur tous les domaines : répertoire, diffusion, édition, enseignement, interprétation.

Robert Bouchet s'inscrit dans ce contexte d'enthousiasme –terreau propice à l'esprit d'invention– esprit qui ne peut se développer que mû par la joie intérieure de créer. Or les conditions sont réunies.

Se constituent alors des cénacles d'amateurs de guitare. Certains se souviennent encore des *Amis de la Guitare*, association fondée en 1936 et qui prend son essor après les hostilités. Il faut citer aussi dès 1954 le *Club PleinVent* dénommé plus tard *Académie de guitare* sous la direction de Gilbert Imbart, sans omettre les réunions chez Robert Bouchet lui-même les samedis après-midi. On se retrouve chez André Verdier comme par exemple ici en 1948.



1. Robert Bouchet (à gauche) et André Verdier (à droite), (photo collection J. Vincenti, DR).

A la même date, en 1948, on voit là une jeune femme qui a nom Ida Presti. Dans ces diverses assemblées, on rencontre encore Alexandre Lagoya puis plus tard vers 1954, le jeune Daniel Friederich



2. Daniel Friederich en 1954 (photo DR).

et aussi le peintre et guitariste officiel de l'opéra : Jean Lafon, lui-même autodidacte au départ -ou celui qui tint longtemps la vedette de l'Académie de guitare : le guitariste et professeur Christian Aubin. Chacun vient dans ces lieux jouer, échanger des informations, entretenir sa passion... et observer les guitares présentes. On peut affirmer que c'est là que se forge une nouvelle lutherie française de haut de gamme, face à la toute puissance des modèles venus d'Espagne ou fabriqués en nombre par les italiens de Paris... face aussi à la réelle difficulté de sortir des devises vers

l'Espagne. On observe que les vocations s'éveillent avec le désir de construire d'abord sa propre guitare : ce que firent après Robert Bouchet l'initiateur, Christian Aubin qui devint luthier en copiant sa propre Torres (d'ailleurs sous les conseils de Bouchet) et forma bientôt à son tour, à partir de 1955, Daniel Friederich, qui fit de même, doté de surcroît d'une solide formation d'ébéniste. Tous sont donc autodidactes au départ.

Il est intéressant de remarquer comment -à la faveur de cette grande curiosité scientifique évoquée plus haut- on est passé, dans la lutherie de guitare, et très rapidement, des critères esthétiques intuitifs plus que subjectifs du départ aux recherches appliquées d'un acousticien tel Emile Leipp du Laboratoire d'Acoustique musicale de l'université de Jussieu, suivi par Michèle Castellengo qui travaillèrent, à partir de 1962, avec Daniel Friederich en particulier : la démarche alors se rationalise, on analyse, on mesure, on teste avec des appareils, on expérimente à l'aide de sonagrammes.

Citons parallèlement, un peu plus tard, le superbe travail réalisé par le docteur en acoustique Antoine Chaigne, directeur de recherche à l'école des Télécom et à l'école Polytechnique et qui s'est consacré en particulier aux cordes de la guitare.

Ainsi, en 30 ans on constate comment l'approche a radicalement changé.

Mais revenons à nos cercles guitaristiques. On y trouve surtout beaucoup d'amateurs, à côté de rares professeurs et de quelques artistes de plus fort calibre. Ces cercles s'élargissent bientôt : y viendront des guitaristes espagnols comme Ramon Cueto et des joueurs de flamenco, le plus fameux étant Nino Ricardo. Paris attire aussi d'autres musiciens populaires venus d'Amérique latine, dont les célèbres Atahualpa Yupanqui ou Eduardo Falu pour ne citer qu'eux.

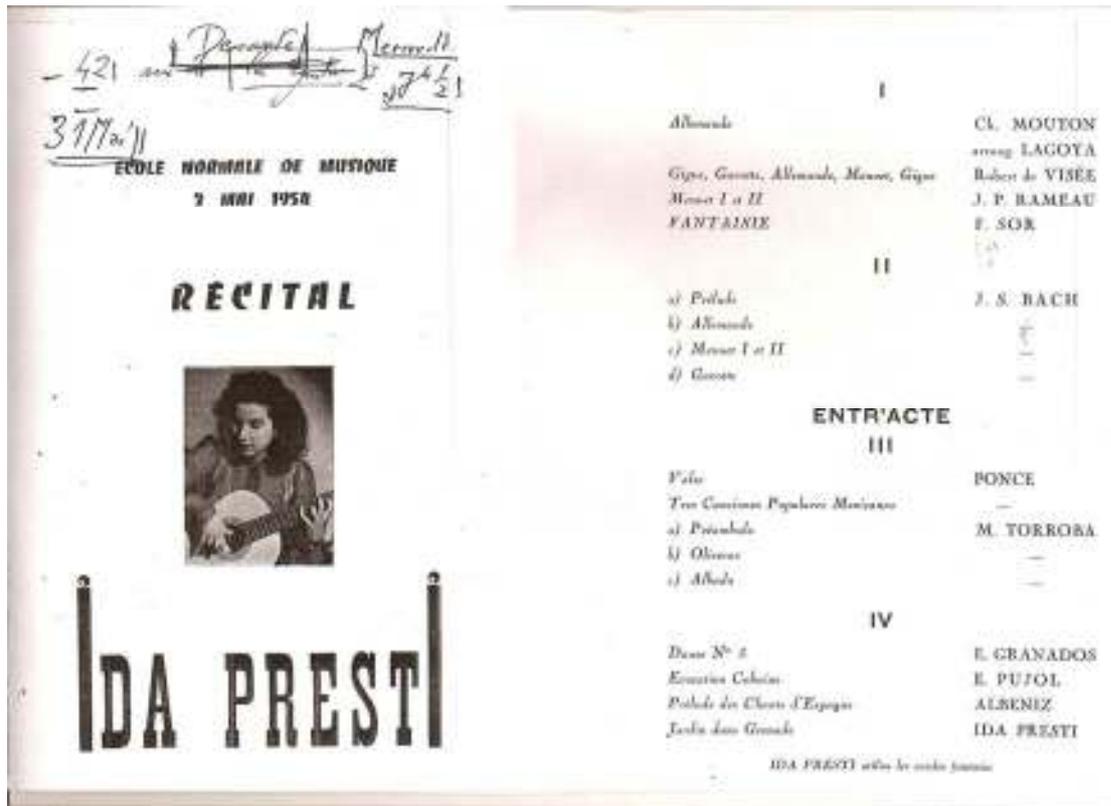
Dans les années 60-70 des guitaristes latino-américains classiques viennent s'installer dans la capitale française comme Turribio Santos, Raul Maldonado, Xavier Hinojosa, Betho Davezac, Oscar Caceres puis Roberto Aussel, Alvaro Pierri...

Or ceci s'est fait en partie à la faveur d'un événement majeur du moment : la création en 1958 du Concours international de Guitare de Radio France qui va consacrer pendant plus de 35 ans les plus prestigieux guitaristes de ce temps sous la houlette du présentateur de France Musique Robert J. Vidal.

Rappelons que depuis 1952 cette radio nourrit la soif de connaissance des amateurs de guitare et des futurs professionnels grâce à une émission initiée par Paul Gilson puis conduite par Robert J. Vidal : *Des notes sur la guitare*.

On y entend là Christian Aubin, Jean Borredon et surtout les artistes en vue que sont déjà Ida Presti puis Alexandre Lagoya. Chaque semaine, ils analysent une œuvre mesure par mesure, proposent des doigtés et puis jouent la pièce en entier : un exercice original de pédagogie via les ondes qui permet à beaucoup de musiciens isolés de progresser dans un temps où, dans les régions, les enseignants compétents faisaient cruellement défaut.

Mais que jouait-on ? Pour avoir une idée du répertoire pratiqué alors, on peut regarder un programme de concert comme celui donné par Ida Presti en 1954 :



3. Programme d'Ida Presti en 1954 (coll. privée, DR).

Il est somme toute assez restreint. Y figurent des transcriptions de musique ancienne, parcellaires (parfois un ou deux mouvements de Suite) et de maîtres espagnols du tournant du siècle : Isaac Albeniz, Enrique Granados... ainsi que le répertoire ségovien d'alors illustré par Manuel Maria Ponce et Moreno Torroba.

C'est à peu près la même chose sur les programmes de Segovia entre 1953 et 1964 et même encore en 1980 : s'y ajoutent Joaquin Turina puis Mario Castelnuovo Tedesco et enfin Aleksander Tansman qui complètent le répertoire dit « ségovien ».

Mais l'activité créatrice dont on a parlé tout au début de cet exposé est également à l'œuvre dans le domaine du Répertoire : en l'espace de trente années, on va en effet assister à la redécouverte de pans entiers de musique originale pour guitare oubliés dans les archives et les bibliothèques (et pour certains bien à tort).

Grâce à l'action de pionniers comme Karl Scheit, Siegfried Behrend ou José de Azpiazu qui seront relayés par des musicologues encore plus dynamiques à la génération suivante, seront exhumées des pages de Fernando Sor (édition intégrale publiée chez Tecla par Brian Jeffery en 1982), de Dionisio Aguado, Johann Gaspar Mertz, Napoléon Coste... Grâce aussi, dans la même lancée, à l'américain Matanya Ophee des Editions Orphée ou à Michael Macmeecken des éditions Chanterelle, seront redécouverts bientôt François De Fossa, Giulio Regondi, Luigi Legnani et tant d'autres... Saluons de même le travail de Ruggero Chiesa accompli en Italie pour les

éditions Suvini Zerboni avec -entre des centaines d'autres œuvres retrouvées- l'intégrale de celles pour guitare de Niccolò Paganini, par exemple. L'impulsion donnée dépasse largement la période.

Il ne faut pas omettre à propos de Ruggero Chiesa le monumental travail de transcriptions de tablatures du luth pour guitare qu'il a réalisé tout au long de sa vie (1933-1993), ni celui d'Emilio Pujol (mort en 1980) sur les tablatures écrites pour vihuela au XVI^e siècle.

Ne négligeons pas enfin l'impact d'une revue comme « Guitare et Musique » ou encore de la revue musicologique italienne « Il Fronimo » créée en 1972 et dirigée aussi par Ruggero Chiesa.

Mais nous abordons déjà la période suivante où d'autres revues de guitare vont bientôt fleurir.

Durant notre période, les interprètes sont non seulement gourmands de musique ancienne –on l'a vu– mais également de celle de leur temps : les plus grands guitaristes, Segovia en tête, vont solliciter auprès des compositeurs leurs contemporains, des œuvres nouvelles. On vient de citer le répertoire que Segovia va promouvoir sa longue vie durant (qui s'écoule de 1893 à 1987) dont il est impossible de citer ici toutes les œuvres mais dont les noms de compositeurs suffisent car elles sont toujours jouées et très connues.

Julian Bream (né en 1933) fera de même avec ses compatriotes anglais prestigieux que sont William Walton, Michael Tippett, Stephen Dodgson, Richard Rodney Bennett, Lennox Berkeley, Malcolm Arnold... (les trois derniers étant auteurs de concertos pour guitare qui gagneraient à être mieux connus encore) enfin et surtout Benjamin Britten, avec son chef d'œuvre qu'est le *Nocturnal* composé en 1963. On sait que Julian Bream a donné un concert au Wigmore Hall de Londres en 1960 sur une guitare Bouchet et a fait plusieurs enregistrements en 1962.

Il est notable donc que l'interprète à cette époque –fait nouveau– est devenu souvent commanditaire. On le voit très lié au compositeur avec lequel il travaille souvent étroitement.

Tant d'amateurs passionnés, et un répertoire tellement enrichi conduisent à une immense demande de pédagogie. C'est le temps de l'Accademia Chigiana de Sienne qu'anime Andres Segovia dans les années 1950-60 et qui va contribuer à former des émules venus du monde entier qui vont essaimer de retour chez eux pour faire connaître le jeu de la guitare de haut niveau.

On y voit le vénézuélien Alirio Diaz qui y enseigne bientôt et le très jeune Oscar Ghiglia. C'est dans ce lieu qu'enseigne aussi Emilio Pujol, cet héritier de Llobet qui fut lui-même disciple de Francisco Tarrega.

Dans le domaine du développement de l'enseignement, il faut bien sûr mentionner l'ouverture d'une classe de guitare à la Schola Cantorum en 1955 pour Presti/Lagoya puis d'une autre à l'Ecole Normale de Musique de Paris en 1957 pour Emilio Pujol puis en 1962 pour Alberto Ponce, musicien qui s'inscrit dans la droite lignée

que je viens de citer puisque formé lui-même par Emilio Pujol via lequel on remonte donc à Tarrega.

Se donnent en province des académies de guitare dont en particulier celle de Nice sous la direction d'Ida Presti et d'Alexandre Lagoya à partir de 1960. Là aussi, on vient de tous les horizons où la guitare ira rayonner en retour.

Autre étape importante : l'ouverture de la classe de guitare du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en 1969 qu'assumera Alexandre Lagoya jusqu'à sa disparition en 1999.

Il faudrait citer en parallèle les nombreux festivals, concours et master-classes qui ont éclos un peu partout en Hongrie, en Pologne, en Italie, en Espagne, en Angleterre, aux USA jusqu'au Japon et Australie, et rappeler que dans chaque pays, s'ouvrent de nouvelles classes dans les conservatoires de chaque capitale. Ida Presti -perte immense- disparaît accidentellement en 1967. C'est à elle qu'était destinée la classe du CNSM qui sera confiée à son époux Alexandre Lagoya.

Ces deux interprètes nous intéressent particulièrement parce qu'ils sont non seulement de remarquables musiciens mais qu'ils jouent sur des guitares Bouchet et vont assurer la réputation du luthier lors de leurs nombreuses tournées à l'étranger. Rappelons que leur duo a débuté en 1955 (leur mariage remontant à 1953) et que c'est en 1958 pour Ida Presti, en 1959 pour Alexandre Lagoya qu'ils acquièrent leur guitare Bouchet. Ils ne vont plus cesser ensemble d'en jouer.

Mais ils ne furent pas les seuls à se produire avec une Bouchet puisque Oscar Ghiglia, disciple majeur de Segovia, s'est produit avec la sienne en concert et - m'a-t'il confié - avec grand succès. Cependant il n'a pas enregistré. Turribio Santos venu du Brésil, jouera et enregistrera sur une Bouchet après l'obtention de son prix à Radio France. On dispose aussi d'enregistrements de Manuel Lopez Ramos le mexicain et du duo Pomponio/Zarate d'Argentine. Il faut citer Julian Bream en Angleterre donc, beaucoup de solistes japonais comme Minoru Inagaki de même qu'Emilio Pujol.

On peut citer bien d'autres possesseurs de Bouchet comme Juan Falu, Karl Scheit, Konrad Ragossnig, Martial Farail, Alice Artzt, Henri Dorigny, Ako Ito, Eric Franceries ou même Georges Moustaki ainsi que Marie-Thérèse Ghirardi qui fut longtemps soliste à l'Ensemble Intercontemporain où Pierre Boulez a introduit la guitare. Mais laissons là cette liste forcément incomplète...

Il convient maintenant d'évoquer les grands compositeurs pour guitare de la période et de le faire en un vaste tour d'horizon qui commencera par l'Amérique latine, en nommant l'un des plus fameux de tous : Heitor Villa-Lobos. Celui-ci écrivit pour Segovia mais, comme ce fut le cas pour Frank Martin auparavant, il semble qu'il fut peu compris par le grand guitariste. Il faut dire que ses *Études* en particulier sont réellement audacieuses dans leur écriture et présentent une originale mise en œuvre des ressources guitaristiques. Elles furent écrites en 1929, dédiées à Segovia mais ne furent apparemment éditées qu'en 1959, date à laquelle elles commencèrent à

être connues, jouées puis enregistrées en particulier par Turrubio Santos sur Bouchet (vinyle 1968 chez Erato).

On sait que Villa-Lobos jouait de la guitare et sûrement assez bien pour y avoir créé des harmonies et effets rares en magnifiant la palette timbrique de la guitare, comme aussi dans les *Préludes* de 1940. Il lui a dédié des pages qui appartiennent sans nul conteste au meilleur de toute de la littérature de l'instrument.

Abordons l'Espagne. Un autre grand nom vient aussitôt dans les mémoires : Joaquín Rodrigo. Son style est ancré dans la tradition ibérique tout en dénotant l'influence de Paul Dukas et de Falla. Néoclassique mais dans son siècle, il épice son propos de savoureuses dissonances. Classicisme, archaïsme et modernisme se mêlent dans ces pages devenues célèbres comme les *Tres piezas espanolas* de 1954 dédiées à Segovia (qui ne jouera que le *Fandango*), *l'Invocation et danse* de 1959 et la *Tonadilla* dédiée au duo Presti/Lagoya la même année, sans compter bien sûr le *Concerto d'Aranjuez* déjà cité et d'autres pages encore. Il est remarquable de noter que Segovia n'enregistra que tardivement les œuvres que Rodrigo lui avait dédiées. Julian Bream, qui fut finalement le premier à graver l'intégrale des *Tres piezas*, et Alirio Diaz furent plus prompts ; quant à Presti/Lagoya, ils enregistrèrent en 1959 (l'année même de la composition) la *Tonadilla* dans un mémorable 33 t. paru chez Philips.

Mais à cette époque l'Espagne est représentée par une autre figure plus engagée sur le plan de l'écriture contemporaine à la guitare : Maurice Ohana. S'il vit en France, il se réclame de ses racines sépharades et s'inscrit dans tout un courant de modernité, avec l'usage d'une guitare élargie à 10 cordes et un travail sur la résonance lié à une référence explicite à la musique ancienne (*Tiento*, 1953) et au flamenco (effets de *rasgueados* divers). On citera *Si le jour paraît* de 1963 ou son concerto *Trois graphiques* de 1981. Il faut mentionner en Espagne encore Ernesto Halffter, disciple de Falla et auteur d'un concerto dédié à Narciso Yepes en 1970.

Le répertoire pour guitare d'alors s'illustre en Italie avec Goffredo Petrassi (et ses *Soni Notturmi* de 1959 ou *Nunc* en 1971) et le fameux Luciano Berio, auteur un peu plus tard d'une célèbre *Sequenza* pour guitare seule. En Allemagne, Hans Werner Henze donne à la guitare *Drei Tientos* (lui aussi choisit ce titre) en 1960, et les *Royal Winter Music* en 1976-1979.

Quant à l'Angleterre, elle s'enchantait entre autres on l'a vu du *Nocturnal* de Britten écrit en 1953.

Chez beaucoup de ces auteurs, tous pays confondus, l'esthétique est abstraite et flirte souvent avec dodécaphonisme et atonalité, tout en restant cependant toujours liée au passé, à la culture ancestrale : témoin telle citation de Dowland dans le *Nocturnal*, tel titre de l'Espagne renaissante comme le *tiento*, ou telle référence à une forme comme la *Passacaille*.

Et qu'en est-il en France ?

Le groupe des Six n'est pas en reste avec Darius Milhaud auteur de *Segoviana* (pour qui l'on devine) et surtout Germaine Tailleferre et son superbe *Concerto pour deux*

guitares tout juste redécouvert. Citons encore Francis Poulenc et sa *Sarabande à Ida Presti* datée de 1960 ou Georges Auric et son *Hommage à Mudarra* écrit la même année.

Indépendants, André Jolivet compose sa *Sérénade pour deux guitares* en 1956, Jacques Casterède son *Hommage aux Pink Floyd* en 1973, Henri Sauguet ses *Six pièces faciles* en 1975, et l'ineffable Jean Françaix son joyeux *Concerto pour guitare* daté de 1982.

Il ne faut pas omettre dans l'évocation de ce bref panorama du répertoire nombre de pièces qui pour n'avoir pas été enregistrées furent certainement jouées sur les instruments de Bouchet et témoignent pour l'histoire de la musique en général comme celles citées plus haut venues d'Italie et d'Allemagne, comme celles aussi de Leo Brouwer, compositeur marquant de ces années et toujours beaucoup joué. Il laisse des pages de grande valeur, imprégnées de sa culture caraïbe d'origine yoruba métissée d'espagnole, mais aussi de sa formation classique et de la culture universelle qui irradie son œuvre -le tout lié à une connaissance profonde de l'instrument guitare. Il est l'auteur des *Tres danzas concertantes* de 1957, *Micropiezas* de 1958, *Canticum* de 1968, *Espiral eterna* de 1970, entre autres, et de plusieurs concertos souvent dédiés et créés par un autre interprète majeur de cette période : John Williams qui, australien d'origine -comme Brouwer est cubain- s'exprimèrent sur des lutheries différentes.

Dans cette sphère sud-américaine « à la périphérie », il faut encore au moins mentionner Antonio Lauro, Astor Piazzolla, Radames Gnattalli et le génial Alberto Ginastera qui écrivit en 1976 sa fameuse *Sonate*.

On ne peut certes pas écarter ces noms qui d'ailleurs eux-mêmes illustrent à merveille le rayonnement international de la guitare qui s'opère durant ces années. En témoignent aussi la production en Europe de l'Est d'un Jan Novak, élève de Martinu, de l'inclassable Stepan Rak ou du russe Nikita Koshkin. En témoignent encore les compositions des américains Georges Crumb ou Paul Ruders révélés par cet autre grand interprète David Starobin.

Un dernier compositeur majeur, lui aussi pourtant très lointain, ne sera pas oublié ici. Il s'agit de Toru Takemitsu, disparu en 1996 (il était né en 1930) : il donna à la guitare des accents étranges et poétiques dans des pages comme *Folios* en 1974, *Toward the sea* en 1981, autant d'œuvres qui auront souvent été jouées sur une Bouchet au Japon sous les mains de guitaristes nippons. Le luthier Robert Bouchet en effet fut apprécié de longue date au pays du soleil levant et peut-être même plus encore qu'en France. Là-bas, il est quasi vénéré et l'on trouve, m'a t'on dit, de ses guitares plus que partout ailleurs.

Ce répertoire révèle dans son incroyable variété les tendances de la musique contemporaine qui s'expriment sur la guitare avec des courants aussi divers que le néo-classicisme, la polytonalité ou le sériel.

Quant à la technique instrumentale, elle est hautement développée chez les très grands comme Presti /Lagoya dont Robert Vidal me confiait qu'ils pouvaient tout jouer. Que ces deux aient essayé les guitares Bouchet et aient décidé de ne plus

jouer que sur elles, provient certes des qualités de réponse des instruments à leurs sollicitations virtuoses mais plus encore peut-être de cette capacité à « soutenir le son ». Comme le disait Ida Presti de sa Bouchet selon un témoignage direct de Daniel Friederich : « le son est plus long », elle, dont le legato sublime -jamais égalé- et le savoureux vibrato porté par un sens lyrique inné, pouvaient ainsi s'exprimer en toute plénitude.

De la technique de main droite de leur école on retiendra d'ailleurs surtout ce qu'ils en disaient, parce que révélateur de la même quête à savoir qu'elle leur permettait d'augmenter leur puissance tout en embellissant la qualité du son. Elle favorisait – ajoutaient-ils- le jeu polyphonique et un maximum de timbres différents.



5. Ida Presti et Alexandre Lagoya, (photo DR).

On ne peut que s'émerveiller des conditions favorables qui ont autorisé l'éclosion d'une telle culture de la guitare entre 1950 et 1980. Moment privilégié où les tendances esthétiques du répertoire sont vastes et se sont toutes exprimées sur ces instruments, si bien qu'il est difficile, voire impossible de dire à ce moment donné si la lutherie a influencé l'interprétation et la création ou si ce fut plutôt l'inverse. On imaginera en fait une symbiose des deux, déterminée par tous les courants qui traversent ce temps et qui marquent tout autant les autres arts.

Symbiose dont il ressort que la notion du son prime entre toutes.

La relation musique/lutherie/sonorité est si complexe qu'il convient de ne rien affirmer péremptoirement mais de laisser plutôt chacun se forger ses choix et opinions, guidé par le plus volatile des critères qui soit : le goût.

En tout état de cause Robert Bouchet s'inscrit dans le contexte décrit comme un pionnier, inspirateur de plusieurs générations de luthiers mais aussi inspirateur d'interprètes et de compositeurs comme lui à la recherche éternelle du Son idéal.

Je tiens à remercier ici Daniel Friederich et Anne Marillia pour les nombreuses informations fournies.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

La période étant récente, son histoire est surtout écrite au sein d'articles publiés dans des revues spécialisées. La communication présente y participe par les nombreux témoignages oraux recueillis auprès de personnes ayant vécu cette période.

Articles :

Amara, Axelle, *Andres Segovia (dossier d'archives)*, in *Cahiers de la guitare* n° 8, p 8-15.

Bolbach, Pascal, *Rencontre avec Maurice Ohana*, in *Cahiers de la guitare*, n° 2, p 4-11.

Bolbach, Pascal, *Alexandre Lagoya*, in *Cahiers de la guitare*, n°5, p 5-9.

Bolbach, Pascal, *Alberto Ponce*, in *Cahiers de la guitare*, n°7, p 5-9.

Chaigne, Antoine, *un entretien avec le luthier Daniel Friederich, guitare et puissance acoustique*, in *Cahiers de la guitare*, n°9, p 14-17.

Chaigne, Antoine, *Les cordes*, in *Cahiers de la guitare*, n° 5, p 26-27, n°8, p 16-17, voir aussi enquête in n°14-15-16-17-19-20.

Friederich, Daniel, *Regards sur la facture française de guitare depuis 1850*, in *Cahiers de la guitare*, n°41, p 24-27.

Friederich, Daniel, *La facture française de 1960 à nos jours*, n°42, p 30-35.

Marillia, Anne, *Hommage à Ida Presti*, in *Cahiers de la guitare*, n° 12, p 4-20 (avec *l'Etude fantasque* inédite).

Marillia, Anne, *Témoignage d'Alexandre Lagoya sur sa classe de guitare au CNSM (1968-1994)*, in *Cahiers de la guitare*, n°54, p 14-15.

Pieters, Peter, *Villa Lobos*, in *Cahiers de la guitare*, n°22, p 10-13 et n°23, p 12-17.

Refig, Philippe, *Remembering Robert Bouchet*, in *American Lutherie*, n°74, Summer 2003, p 6-8.

Rétrospective sur le concours International de Guitare de Paris Radio France (1958-1993), in *Cahiers de la guitare*, n°49, p 19-21.

Riou, Alain, *Rencontre avec Oscar Ghiglia*, in *Cahiers de la guitare*, n° 33, p 10-13.

Romanillos, José Luis, *Robert Bouchet*, in *Guitar International*, Nov 86, p 17-19.

Tacchi, Andrea, *Robert Bouchet chez les japonais*, in *Cahiers de la guitare*, n°70, p 11.

Wade, Graham, *Joaquin Rodrigo*, in *Cahiers de la guitare*, n°79-80, p 48-52.

Walters, Gareth, *Julian Bream*, in *Cahiers de la guitare*, n°46, p 18-23 et n°47, p 20-24.

Livres :

Marillia, Anne, et Presti, Elisabeth, *Ida Presti, sa vie, son art*, Ancona, Berben, 2005, 199 p.

MOSER, Wolf , *Gitarre-Musik*, Hamburg, Trekel, 620 p.

SUMMERFIELD, Maurice, *The classical Guitar, its evolution, its players and personalities*, Blaydon on Tyne, Ashley Mark Publishing Company, 2002, 370 p.