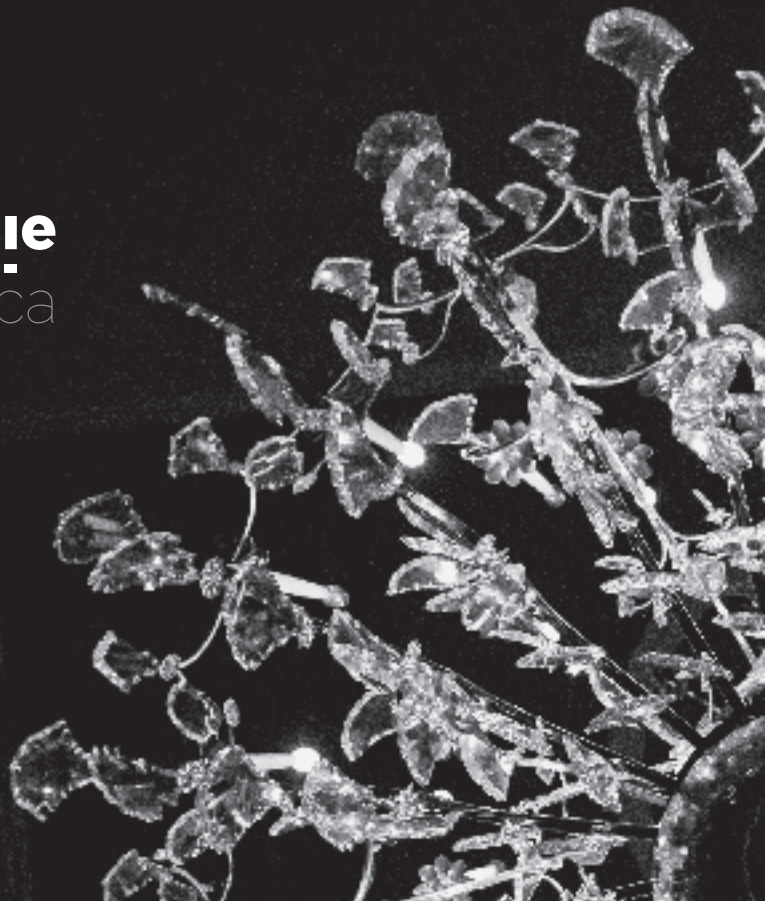
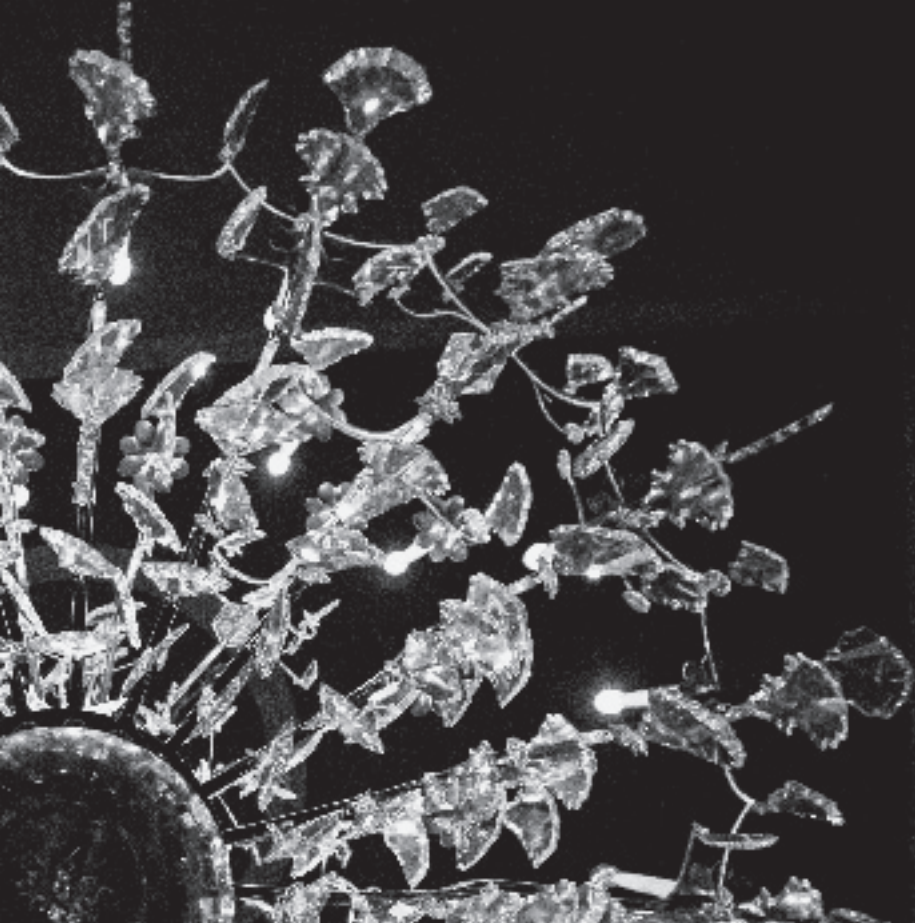




Fantaisie

Duo Perlamusica





AUTOUR DU DUO GUITARE – PIANO

Avant la création du duo guitare-piano

Entre 1698 et 1709, le luthier italien Bartolomeo Cristofori construit un «*grave cembalo col piano e forte*» (dit ensuite «piano-forte», puis «piano»). La naissance de ce nouvel instrument est liée au seul génie de Cristofori, qui le porte d'emblée à un véritable point de perfection en son genre. Mais la diffusion du pianoforte connaît d'abord l'échec, car – cas unique dans l'histoire des instruments – il ne répond ni au goût musical du temps (attaché à l'opéra, à la musique instrumentale et au clavecin) ni au désir particulier d'un compositeur ou d'un interprète. Pour éviter la ruine, Cristofori se remet à la construction de clavecins... Ce contretemps a influencé l'histoire de notre duo, puisqu'il en a retardé d'autant la création. Plus tard, l'allemand Gottfried Silbermann reprendra l'invention de Cristofori à partir des plans de celui-ci.

Il faut cependant attendre les années 1770 pour que soit donné au pianoforte un socle prestigieux, avec les fils de J. S. Bach, et surtout les «classiques» de Vienne: Haydn, Mozart, (qui abandonne en 1777 le clavecin au profit du pianoforte), Beethoven... Ce début de succès est lié aux transformations sociales de l'époque révolutionnaire, dans le contexte d'expression exaltée des sentiments et des passions du romantisme naissant, et de l'accession au pouvoir

et à la richesse d'une bourgeoisie ambitieuse et avide de nouveauté.

Les musiciens demandant à l'instrument une plus grande possibilité de nuances (du *pp* au *ff*), de rapidité de jeu, d'expressivité, la facture du pianoforte connaît un bond extraordinaire de 1790 à 1830. En 1803, Sebastien Erard offre à Beethoven un grand piano, parmi les plus perfectionnés de son temps, satisfaisant ainsi un des compositeurs les plus exigeants pour cet instrument dont il désirait tirer «le maximum de possibilités techniques et surtout expressives». D'emblée, le piano est fixé, dans le genre «sérieux» par les grandes sonates et les prestigieux concertos pour piano de Beethoven qui lui donne ses lettres de noblesse et lance la carrière exceptionnelle de l'instrument.

Si la naissance du piano marque le passage – révolutionnaire dans le registre des claviers – d'un instrument à cordes pincées à un instrument à cordes frappées, l'avènement de la guitare classique ressemble plus à une longue et constante évolution du «même» instrument originel. On sait la place que la guitare occupe dans la longue histoire de la musique. On rappellera simplement qu'un important facteur de son évolution a été, vers 1780, le passage de cinq à six cordes, ce qui enrichit notamment ses possibilités; cette transition n'est pas encore achevée vers 1820.

Les débuts du duo guitare-piano

Au début du XIX^e siècle, Vienne et Paris sont les deux principaux pôles attractifs de la guitare internationale. Les deux plus importants guitaristes italiens de l'histoire de l'instrument s'y étaient établis : Mauro Giuliani, en Autriche, et Ferdinando Carulli, en France, ce dernier ayant probablement été le compositeur le plus prolifique du XIX^e siècle pour le duo guitare-piano avec plus d'une trentaine d'opus. Ces compositeurs ont apporté à l'écriture et à la didactique de la guitare un changement pour ainsi dire «révolutionnaire», tant leur exemple et leur enseignement influencèrent les générations postérieures. La très florissante activité d'édition musicale qui s'était concentrée dans les deux capitales soutint et encouragea souvent la production des guitaristes de l'époque.

Les premiers duos de Carulli, bien que liés à une vision élémentaire du traitement instrumental et offrant une partie pianistique encore très proche d'une partition pour le clavecin, sont surprenants par la fraîcheur de l'invention mélodique.

Les musiciens d'élite qui se croisaient dans ces villes étaient, quasiment toujours, à la fois compositeurs et interprètes. Par conséquent, ils jouaient souvent leurs œuvres en compagnie d'un autre virtuose.

Certaines compositions de cette période, comme le font de nos jours Bigazzi et Colonna, furent à la fois écrites et interprétées en duo.

On voit aussi des couples-compositeurs déployer ensemble des activités de concertistes : ainsi Anna Mrasek et Alois Wolf, à Vienne ; Johann Kaspar Mertz et Joséphine Plantin, qui firent vers 1842 des tournées de concerts dans de nombreuses villes du Centre-Est de l'Europe.

Dès l'arrivée du piano sur la scène musicale, soit dans le demi-siècle qui a suivi la Révolution française de 1789 et la fin de l'«Ancien Régime», le duo guitare-piano a connu un beau développement à travers l'Europe continentale.

La musique en famille était alors un des divertissements les plus appréciés ; comment le piano et la guitare, instruments des plus «familiers» auraient-ils pu ne pas se rencontrer ?

Trois genres principaux de compositions pour le duo marquent cette période classique-romantique de la première moitié du XIX^e siècle : la *Hausmusik*, pot-pourris, mélanges, airs favoris, transcriptions et arrangements etc., destinée aux *dilettanti* de la classe bourgeoise naissante et de la noblesse ; la musique didactique, portant souvent la mention *piccolo* ou *facile* et dont quelques œuvres (Diabelli, Carulli...) conservent encore aujourd'hui leur valeur en ce domaine ; enfin, le genre concertant, dont les œuvres portent l'indication *Grand* ou *Concertant*, et exigent une technique certaine, voire de la virtuosité, genre produit par et pour les virtuoses-compositeurs.

Le duo guitare-piano avait donc alors sa place dans les maisons, les leçons de musique et les lieux de concerts.

L'histoire du duo au XIX^e siècle

Le catalogue de Becherucci montre une période faste de parutions pour le duo guitare-piano entre 1801 et 1834, avec un pic d'une cinquantaine d'œuvres entre 1821 et 1830.

Cependant, les parutions pour le duo cessent presque totalement entre 1834 et 1868. On peut remarquer ici que ce long silence ne concerne pas seulement notre duo. La grande phase de création de concertos pour guitare, «prend fin en 1830 avec le concerto de Molino. S'ensuit une période de plus de soixante ans où aucune composition n'est à signaler», comme l'écrit Thierry Raboud¹, qui en conclut que c'est «bien parce que l'instrument entre progressivement en décalage avec une époque qui voit se développer un goût pour les sonorités massives et les effectifs importants»... Il faut donc écarter ici un quelconque rejet qui aurait été lié à la spécificité de la forme «duo» guitare-piano...

Du côté des compositeurs de duos pour guitare et

piano, on constate que la quasi-totalité d'entre eux sont nés au XVIII^e siècle. La chute de l'intérêt pour notre duo s'est donc manifestée dans les générations nées à partir des débuts du XIX^e siècle, soit celles de citoyens d'un monde nouveau.

On constate aussi que le duo connaît la désaffection des compositeurs au moment où le piano fait l'objet de toutes leurs attentions.

Pour présenter leurs instruments de prestige, les renommés facteurs de pianos, Pleyel, Gaveau (Paris), Bechstein (Berlin), Bösendorfer (Vienne), etc. avaient créé de grandes salles, ouvertes à un vaste public bourgeois. On sait que le «volume sonore de la guitare a toujours été sa pierre d'achoppement majeure dans les salles de concert modernes»².

Comme l'écrit Kristjan Stopar³, les compositeurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle, «suivant le sillage du Romantisme, ont recherché les grandes sonorités orchestrales et l'expansion du tissu harmonique». La guitare s'est trouvée en inadéquation avec le goût des compositeurs et du public et avec le volume des salles, et un répertoire savant lui a manqué. L'instrument a

¹ Voir Thierry Raboud, «Le concerto pour guitare», in *Revue musicale de Suisse romande*, septembre 2014.

² *Guide de la musique de chambre*, Fayard.

³ Voir Kristjan Stopar, «La chitarra solista in Italia tra Ottocento e primo Novecento», chitarrainitalia.it.

été peu à peu relégué à un usage de divertissement populaire, familial et privé, où le répertoire existant a pu survivre. D'autre part, les difficultés techniques à surmonter pour le jeu en soliste ont tendu «à réserver la guitare aux seuls professionnels». Or, la vague de ces concertistes «s'essouffle dès les années 1830»⁴.

Le dernier tiers du siècle voit cependant s'ouvrir, peu à peu, une ère nouvelle pour la guitare. Comme pour la rencontre Erard-Beethoven au début du XIX^e siècle, une autre rencontre entre un «artisan» et un interprète va bouleverser, à partir de l'Espagne, l'histoire de notre instrument, à savoir la rencontre du guitariste Francisco Tàrraga et du luthier Torres. Celui-ci lui construit une guitare en 1864. Leur fructueuse collaboration a permis l'amélioration radicale du son (rendu plus rond et alerte), de la tonalité (amplitude tonale plus grande, en particulier dans les graves) et de la projection de l'instrument par l'augmentation de la taille du corps, la modification des proportions et la mise en place de nouveaux composants; la guitare de Torres est devenue d'ailleurs très vite le standard en matière de conception de l'instrument. Comme l'avaient fait dans une première étape Giuliani et Sor, la guitare est placée alors à un niveau de qualité concertante et conçue comme un instrument virtuose. Elle est rétablie comme un instrument «sérieux». De plus,

Tàrraga développe une vraie école de guitare. Suivra «une lignée de guitaristes-compositeurs qui ont, par leurs innovations techniques et expressives, posé les bases d'une nouvelle pratique de la guitare».

Tàrraga et ses élèves Llobet et Pujol développent le répertoire par leurs propres compositions autant que par des transcriptions du répertoire pianistique du XIX^e siècle⁵. On peut remarquer que, dans ces années-là, les instruments du duo ont trouvé la stature qu'ils ont conservée grosso modo jusqu'à nos jours. A en croire Jérôme Lejeune, c'est avec les derniers pianos joués par Franz Liszt que «nous nous trouvons pratiquement face au modèle du piano moderne.» Pour le *Larousse encyclopédique de la musique*, c'est grâce à de grands luthiers comme Antonio de Torres et Manuel Ramirez que «la guitare classique semble, en gardant ses limites, être parvenue à une relative perfection de facture».

Avec ces améliorations de la guitare, une étape est certainement franchie sur le chemin d'un rapprochement avec le piano.

L'histoire du duo au XX^e siècle

Divers événements sont venus encourager le mouvement de renaissance du duo. En 1920,

⁴ Voir Thierry Raboud, *op. cit.*

⁵ *Ibidem.*

Manuel de Falla, bien que non guitariste, compose son *Hommage au tombeau de Claude Debussy*, pour guitare seule, «point de départ d'un nouveau répertoire et d'une ouverture du monde de la guitare à la création contemporaine».

Le début du XX^e siècle voit aussi resurgir la volonté de légitimer la guitare comme instrument de concert. Ce sont des compositeurs non guitaristes qui joueront ce rôle, «stimulés par la place nouvelle donnée à l'instrument par plusieurs solistes de renom»⁶, ainsi de Segovia pour lequel Mario Castelnuovo-Tedesco compose son *Concerto en ré* en 1939. Dès 1946 les cordes en nylon remplacent celles en boyau et donnent à l'instrument un « son puissant et brillant⁷». Cette amélioration et l'intervention de l'enregistreur, permettent ainsi à la guitare de vaincre ses principaux handicaps face à la puissance d'instruments comme le piano.

En 1990, E. Becherucci a pu distinguer deux courants principaux dans le répertoire pour le duo au XX^e siècle. Les œuvres présentées dans ce CD appartiennent au premier courant, d'esprit plus traditionnel, et encore lié au système tonal, même si celui-ci s'élargit parfois. Le second courant, composé en langage

atonal, va de la sérialité jusqu'à la pointe avant-gardiste typique des années 60 et 70, pour arriver ensuite à la multiplicité des idiomes propres aux compositions actuelles, qui explorent de multiples pistes de recherches sonores.

Aujourd'hui, l'esprit de liberté qui souffle sur les créations contemporaines offre de belles perspectives au duo.

Autour de la rencontre guitare-piano

La question de l'«impossible» rencontre entre la guitare et le piano, a été posée ici et là depuis deux siècles.

Cependant, il existe une parenté réelle entre la guitare et le piano; on peut le voir déjà simplement au nombre de transcriptions d'un instrument à l'autre.

Il semble aussi que ces deux instruments sont facilement interchangeables. Ainsi Schubert utilisait-il la guitare pour composer. Albeniz écrivait pour le piano comme s'il s'agissait d'une guitare. C'est pour la guitare que de Falla compose son *Hommage à Debussy*, avant de le transcrire pour le piano. Il est intéressant de relever que, tout au long de leur histoire, les deux instruments ont connu les mêmes préoccupations prioritaires: augmentation du volume sonore et amélioration de la qualité du son.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

La question reste celle de réunir ces instruments en duo. Comme l'écrit Becherucci, d'un côté, «on peut considérer comme convaincante la pensée de joindre la richesse de timbre, la couleur si changeante dans la diversité des registres disponibles de la guitare, à la puissance de l'instrument à clavier qui en complète l'extension et constitue pour elle une sorte de caisse de résonance supplémentaire». D'un autre côté, cependant, «on fit l'observation que les deux instruments ne sont pas compatibles en raison de la disparité des volumes et peut-être aussi d'une affinité essentielle de timbre qui en rend difficile l'appréhension individuelle, car aucun des deux instruments n'est de manière évidente mélodique ou harmonique; mais tous les deux ont les caractéristiques polyphoniques.»

Les arguments des détracteurs peuvent pourtant être réfutés par l'abondant répertoire diffusé pour le duo dès le début du XIX^e siècle dans pratiquement toute l'Europe⁸. Cette production rendait service en tant qu'outil pédagogique ou moyen de divertissement familial. De plus, la musique destinée à la salle de concert a été aussi abondante, et surtout qualitativement très intéressante. Certes, l'accommodement de la guitare et du piano a été alors peut-être facilité par le fait que le style musical de l'époque était imprégné de l'esprit classique,

qui demandait moins de débordement sonores que le romantisme. D'autre part, les pianoforte ne possédaient pas la puissance des grands pianos ultérieurs. Il n'en reste pas moins que, dès les débuts du duo, les compositeurs se sont montrés sensibles à la question de l'équilibre sonore entre les deux instruments et ont su parfois bien la gérer. Souci minutieux de respecter l'équilibre sonore, préoccupation de ne pas reléguer la guitare à un rôle trop secondaire, calcul du poids des instruments, traitement de chacun des deux dans la plénitude de ses ressources techniques, clarté de la tessiture instrumentale, égale distribution des thèmes, etc. sont perceptibles déjà chez les Carulli, Giuliani, Gatayes ou Küffner.

Aujourd'hui, ces questions ont trouvé d'autres solutions. Les interprètes peuvent choisir parmi les multiples partitions celles dont l'équilibre sonore est le mieux structuré. L'avènement du CD permet expérimentation et progrès. Une bonne acoustique ambiante et l'utilisation d'une amplification adéquate et surtout, un travail sérieux d'ajustement de la technique exécutive individuelle peuvent aboutir à des prestations de haute qualité, comme le démontre magnifiquement le Duo Perlamusica dans ce CD.

D'autre part, on peut relever ici l'apport donné à l'expérience musicale des interprètes (et par conséquent à leur jeu en général): écoute et

⁸ Eugenio Becherucci, *op. cit.*

adaptation aux qualités sonores différentes de l'autre (subtilité, élégance, finesse de la guitare...), recherche du dialogue dans l'unicité de la phrase, des articulations, de l'expression, connaissance des approches techniques et stylistiques de l'autre. Ainsi, et selon la constatation de Ken Hoppmann, le pianiste peut-il apprendre à approcher la musique comme s'il jouait de la guitare et non du piano...

Pour Becherucci, «la richesse de la variété sonore de la palette de ce duo, qui va de couleurs très homogènes à des diversifications extrêmes, est difficilement égalable. C'est peut-être, en réalité, l'ensemble le plus fascinant et riche de potentialités de toutes les associations possibles avec la guitare⁹.»

Du côté des compositeurs

Luciana Bigazzi (1959) – Maurizio Colonna (1959)

- *Cézanne* (1998)
- *Formentera* (July 2000)

Maurizio Colonna, né à Turin, est considéré comme l'un des meilleurs guitaristes classiques actuels. Il est l'auteur de nombreux livres sur l'histoire de la musique et la technique de la guitare, de compositions pour guitare, et de musiques de film. A l'exemple de grands virtuoses de la première moitié

du XIX^e siècle, il compose à quatre mains et interprète en duo des œuvres pour guitare et piano avec la pianiste et compositrice Luciana Bigazzi. Musicien d'une grande indépendance d'esprit, il s'est lancé dans l'expérimentation allant jusqu'à abolir toutes les frontières entre les genres de la musique et de la guitare. Ses combinaisons harmoniques sont le fruit d'une imagination mélodique riche et inventive. Des sentiments très divers s'expriment avec spontanéité et vitalité pour restituer une réalité transfigurée.

Luciana Bigazzi, pianiste, claveciniste, compositrice, s'est intéressée, parallèlement à ses études classiques à Turin, Milan et Rome, au monde du Jazz-Rock et de la Fusion, participant à la production artistique de produits discographiques particuliers, parmi lesquels des CD et vidéos de Maurizio Colonna. La conviction profonde que la musique est «une», sans barrières culturelles, est une valeur fondamentale de son monde musical: l'émotion transparait dans les nuances interprétatives de ses exécutions et évolue dans de vastes espaces musicaux, avec des épisodes lents et évocateurs, alternant avec d'autres implications rythmiques dans lesquelles le piano est mû par une dynamique incandescente qui semble ne jamais vouloir finir.

Cézanne (1998) reflète le goût de Luciana Bigazzi pour la peinture; *Formentera* (été 2000) fait resurgir l'image de la plus petite des quatre îles des Baléares, le «dernier paradis méditerranéen», dont le climat,

⁹ *Ibidem*.

l'eau cristalline, l'esprit de liberté et la lumière sont les joyaux.

Hans Haug (Bâle, 1900 – Lausanne, 1967)

Fantasia (1957)

Après des études aux Conservatoires de Bâle et Munich, Hans Haug poursuit son activité musicale essentiellement en Suisse comme directeur de musique et de chœur, chef d'orchestre et professeur, notamment au Conservatoire de Bâle. Il connut le succès avec ses huit opéras sur scène et d'autres opéras et opérettes à la radio. Comme compositeur, il s'intéressa aussi bien à des œuvres orchestrales que chorales, à la musique de chambre, à la musique de films, dans un style léger s'apparentant un peu à H. Wolf. Evitant la complication du contrepoint et de la tonalité, sa musique était avant tout conçue pour avoir un attrait populaire¹⁰.

Bénéficiant d'une connaissance théorique exceptionnelle, il a su libérer une imagination créative – rythmique, mélodique et harmonique –, dans un cadre rigoureux.

Encouragé par le prix de composition que lui décerna en 1950 le jury (George Enescu, Ricardo Brengola,

¹⁰ Voir le dictionnaire *Grove*.

Gaspar Cassado, Andrés Segovia) de l'Académie musicale de Sienne pour son *Concertino* pour guitare, il continua à s'intéresser à cet instrument. Sa *Fantasia* pour guitare et piano (1957) est dédiée à la guitariste Luise Walker, rencontrée au Concours international de musique de Genève en 1956, où la guitare était admise pour la première fois.

Dans sa classe de composition, Hans Haug faisait de fréquentes références aux arts visuels et aux relations entre la couleur et le son. Il encouragea beaucoup ses élèves à développer leur sens personnel de la conscience de la tonalité¹¹.

Mario Castelnuovo-Tedesco

(Florence, 1895 – Los Angeles, 1967)

Fantasia op. 145 (Pour Andrés et Paquita, 1950)

Mario Castelnuovo-Tedesco vécut d'abord à Florence, où il se fit connaître comme pianiste et compositeur indépendant. D'origine juive, il s'établit aux États-Unis en 1939, à New-York, puis en Californie. Jusqu'au milieu des années 1950, il fut actif comme

¹¹ Voir la thèse d'Adam Foster, *The Chamber Works Featuring the Guitar: A style-analysis and performance guide*, Université d'Etat de Floride, octobre 2011, et en particulier le témoignage de son élève Michel Rochat.

compositeur de films et, dès 1946, il enseigna la composition au Conservatoire de Los Angeles. De sa rencontre avec Andrés Segovia naîtra une collaboration durable et de nombreuses œuvres: environ 350 compositions pour guitare, dont le *Concerto n° 1*, op. 99, dédié au grand guitariste espagnol. La *Fantasia* op. 145 lui est aussi dédiée, ainsi qu'à son épouse, Paquita Madriguera, pianiste, ancienne élève de Granados.

L'approche musicale de Castelnuovo-Tedesco était faite non de concepts abstraits et de procédés, mais d'idées extra-musicales, littéraires ou visuelles. Ici, le compositeur révèle son talent de pianiste dans une partition pleine de finesse, où surgissent des réminiscences légères de Debussy ou vigoureusement espagnoles de Manuel de Falla. La maîtrise de l'instrumentiste-compositeur fait jaillir une très plaisante inventivité mélodique naturelle et spontanée, alternant les moments tranquilles et pleins de rêve avec les passages plus rythmés, d'un goût clairement ibérique ou les envolées typiques de quelques morceaux du *Platero y yo*. Diverses techniques, comme l'imitation, l'inversion du thème, l'utilisation du matériel harmonique ou mélodique, mais dans des contextes divers... donnent à l'œuvre à la fois assise stable et joyeuse diversité.

Nous pouvons constater que chacun des instruments joue «inter pares», la partition

établissant entre eux une concertation continue et équilibrée, faisant de cette partition une des pièces les mieux structurées de tout le répertoire pour le duo¹².

John W. Duarte (1919-2004)

Insieme op. 72 (for guitar and harpsichord or piano)

Guitariste, compositeur, professeur, chimiste et écrivain anglais, John W. Duarte fut lié à Andrés Segovia par une amitié de près de quarante ans. De 1934 à 1936, il prit des cours de guitare-jazz. Son ascendance écossaise, par son père, et anglaise, par sa mère, se reflète dans sa musique.

Son duo *Insieme* est directement inspiré par un thème de Castelnuovo-Tedesco. Celui-ci devait, à son tour, composer à partir d'un thème de Duarte, mais la mort l'en empêcha.

Gerald Schwertberger (Vienne 1941-2014)

Cuatro piezas para dos (duo dédié à Ernst Zeleny, Vienne, 1980)

A côté de la contrebasse et du piano, le musicien autrichien Gerald Schwertberger étudia très jeune

¹² Eugenio Becherucci, *op. cit.*

l'improvisation et la composition. Dès 1960, il joua de la contrebasse dans un jazzband et fut actif comme arrangeur. Après des études universitaires (histoire, germanistique, musique et arts figuratifs) à Vienne, il enseigne de 1977 à 1985 dans une école autrichienne au Guatemala. Il travailla alors beaucoup à arranger pour l'enseignement des tangos, sambas et autres pièces d'Amérique latine. Il partagea aussi sa propre tradition musicale avec ses compatriotes établis au Guatemala¹³.

Cuatro piezas para dos, est certainement sa composition la plus populaire et, dès sa parution, elle a été souvent exécutée. Les deux premières pièces sont inspirées de la culture européenne et les deux suivantes sont la symbiose culturelle entre l'Europe et l'Amérique du Sud, avec un tango et une valse vénézuélienne.

Ces pièces sont écrites de façon colorée pour le piano qui copie souvent des sonorités propres au jeu des doigts pinçant une guitare, ou qui produit parfois une danse solide, comme un arrière-fond d'expérimentations de rythmes ou de percussion. Gerald Schwertberger suggère aux interprètes la possibilité d'utiliser pour la guitare un microphone et un bon amplificateur. Toutefois, afin d'obtenir un

meilleur mixage du son, il recommande d'amplifier également le son du piano, à un niveau bien dosé¹⁴.

Paolo Pessina (Milan, 1969)

Omaggio a Piazzolla (1996) (Elegia per Chitarra e Pianoforte)

Compositeur et chef d'orchestre, Paolo Pessina a fait de brillantes études musicales à Milan, Vienne, Parme, Rome... Après avoir terminé ses études de chef d'orchestre avec Yuri Ahronovich, il devient l'unique assistant d'Alexander Rahbari, avec lequel il sillonne l'Europe. Il compose pour divers domaines: orchestres symphonique ou de chambre, chœurs, scène, films. La critique est très élogieuse à son égard.

On peut relever la grande liberté de Paolo Pessina, qui ne retient du passé musical que ce qui convient à sa vitalité exubérante, tissée de lumières et d'ombres, c'est-à-dire faite de flashes violents et de méditations introverties. A l'auditeur qui l'approche superficiellement, il peut sembler traiter les choses d'une manière amusante, presque clownesque; on peut percevoir son goût pour le calembour, et le désenchantement de quelqu'un qui se moque de

¹³ Voir Margarete Buch, «Nachruf: Gerald Schwertberger», in *Music Austria*, 18.02.1014.

¹⁴ [www.sheetmusicplus.com/\(title/cuatro-piezas-para-dos-music...](http://www.sheetmusicplus.com/(title/cuatro-piezas-para-dos-music...)

lui-même et des autres avec la plus grande aisance. Pourtant, sa musique offre une logique rigoureuse que rien ne permet de traiter d'esthétisme¹⁵.

Il aime l'approche iconoclaste, car il est convaincu que seul celui qui peut se moquer de lui-même peut découvrir le secret de la vie et la musique représente son moyen irrationnel de raccourcir la voie de cette découverte.

Astor Piazzolla (1921-1992)

- *Invierno Porteño* (d'après l'arrangement de José Bragato pour trio: violon, violoncelle et piano, et l'impulsion du duo chilien de Mirtha Rojas et Fernando Bravo)
- *Verano Porteño* (idem)
- *Milonga sin palabras*

Bandonéoniste et compositeur argentin, inventeur du style «New Tango», Piazzolla s'inspira des *Quatre Saisons* de Vivaldi pour créer les *Saisons* à Buenos Aires. A l'origine, celles-ci sont écrites pour

son quintette (bandonéon, violon, piano, guitare-électrique et contrebasse).

La musique de Piazzolla est le fruit des multiples rencontres qu'il a su intégrer dans son œuvre: rencontre de l'orchestre de Troilo en 1939, de la musique classique avec Ginastera et Nadia Boulanger à Paris, de la poésie avec Borgès et Ferrer, du jazz avec Stan Getz, Gerry Mulligan, Gary Burton, de la musique brésilienne avec Chico Buarque et Milton Nascimento, longue pratique du cinéma... ces mondes si divers vont comme fusionner pour produire cette atmosphère si typiquement «piazzollienne». En empruntant aux formes du jazz et du classique, Piazzolla a créé un vocabulaire harmonique et rythmique entièrement nouveau, fait plus pour la salle de concert que pour la salle de bal. Quelques-unes de ses trouvailles pourraient être franchement expérimentales – il n'était pas effrayé par la dissonance ou les changements abrupts de tempo et de mesure, et il composait souvent des pièces segmentées, avec des changements extrêmement contrastés qui interrompaient le flot «normal» et réclamaient la concentration de l'auditoire.

¹⁵ musicalics.com/fr/node/485675; Ivano Cavallini (booklet notes CD EPIC 190369.001-2).

DUO PERLAMUSICA

Complices dans leur travail depuis quinze ans, **Sophie Rudaz Mudry** et **Grégory Scalesia** proposent un duo atypique : piano et guitare. En quête d'un équilibre, ils développent au fil des années une finesse et une légèreté dans leur écoute et leur interprétation qui donne à leur répertoire un caractère subtil et singulier.

En 2008, ils créent l'association **Perlamusica**, et organisent leurs premiers concerts avec orchestre de chambre, à la Fondation Louis Moret à Martigny, ainsi qu'à la Vidondée de Riddes. En 2010, ils réorchestrent pour un ensemble de cuivres les concertos de Aranjuez, Bach et Beethoven, une expérience très riche où les deux virtuoses valaisans ont pu offrir au public, avec de petites formations, des oeuvres importantes, réservées normalement à de grandes salles. Une initiative particulièrement appréciée et accueillie avec enthousiasme.

Perlamusica choisit aussi de se donner toute liberté pour mieux rencontrer son public. En équipant

un bus d'une scène et d'un piano, Sophie et Grégory sillonnent le Valais, la France et l'Espagne, donnant à entendre leur singulier répertoire. Ils offrent aussi depuis 2011, en partenariat avec la médiathèque de Sion, des lectures en musique qui connaissent un succès toujours grandissant auprès du public sédunois. Ces lectures sont le fruit d'une collaboration avec les comédiens et metteurs en scène **Hélène Cattin** et **Frédéric Mudry**.

Toujours à la recherche de nouveaux échanges et désireux de faire entendre leur musique à des publics différents, **Perlamusica** a réalisé depuis deux ans une vingtaine de concerts dans différents EMS de la région lémanique et du Valais.

Toutes ces expériences, ces différentes approches, extrêmement enrichissantes et qui souvent répondent à un réel besoin, motivent le duo **Perlamusica**.

SOPHIE RUDAZ MUDRY

Après avoir obtenu son diplôme de piano dans la classe de Rita Possa à Sion en 1999, Sophie se perfectionne pendant deux ans auprès de Monique Deschaussées à Paris.

Enrichie de ces années intenses dans la pratique du piano, elle découvre une nouvelle manière de jouer qui lui ouvre de nouveaux horizons et qu'elle continue de développer aujourd'hui encore.

Pendant plusieurs années, elle enseigne dans différents lieux, dont le Conservatoire de la Côte à Genève, et accompagne de nombreuses classes du Conservatoire de Sion, ainsi que des chorales. Son travail avec Grégory Scalesia lui permettra aussi bien de jouer comme soliste, notamment le 2ème concerto de Beethoven, que d'approcher des musiques plus populaires, dans le cadre des lectures en musique qu'elle réalise depuis cinq ans.

Grâce au piano, elle s'ouvre à d'autres arts pour développer sa créativité. Elle joue comme comédienne dans plusieurs pièces de théâtre, réalise des illustrations pour la scène, pratique l'accordéon dans différents spectacles. Une tournée théâtrale au Nicaragua lui donne l'impulsion de s'ouvrir à d'autres publics. De cette impulsion naîtra le bus Perlamusica qui voyage depuis en toute liberté.

GRÉGORY SCALESIA

Après son diplôme d'enseignement de la guitare, obtenu à Sion en 1998, dans la classe d'Alexandre Rodrigues, Grégory Scalesia poursuit ses études à Genève où il obtient le diplôme de virtuosité auprès de Nicholas Petrou.

En parallèle à son travail d'orchestration classique et d'interprétation, il développe son goût de l'éclectisme en pratiquant l'improvisation jazz, la musique traditionnelle (avec la mandoline) et des arrangements pour le théâtre. Il a également joué comme soliste et arrangé le concerto de Aranjuez pour un ensemble à cordes puis pour un quintette à vent.

En 2014, il enregistre avec Sophie Rudaz Mudry un répertoire de musique du 20ème siècle pour guitare et piano, et en 2016, il enregistre ses coups de coeur pour guitare seule.

Il enseigne actuellement au Conservatoire de Sion.



ÜBER DAS DUO GITARRE UND KLAVIER

Vor der Entstehung des Duos Gitarre und Klavier

Zwischen 1698 und 1709 baut der italienische Instrumentenbauer Bartolomeo Cristofori ein «*grave cembalo col piano e forte*» (später Pianoforte oder Hammerklavier und dann kurz Piano oder Klavier genannt). Cristofori schafft damit ein Instrument, das in seinem Genre von Anfang an die Perfektion erreicht. Doch das Pianoforte findet zunächst keine Verbreitung, denn es entspricht nicht dem Musikgeschmack der Zeit (der vor allem der Oper, der Instrumentalmusik und dem Cembalo gilt), und kein Komponist oder Interpret zeigt eine besondere Vorliebe dafür – ein einzigartiger Fall in der Musikgeschichte. Um dem Ruin zu entgehen, wendet sich Cristofori wieder dem Bau von Cembali zu ... Dieser Umstand hat die Geschichte des Duos Gitarre und Klavier beeinflusst, denn damit wurden auch die Kompositionen für diese Besetzung hinausgezögert. Später greift der Deutsche Orgelbauer Gottfried Silbermann die Erfindung von Cristofori aufgrund seiner Pläne wieder auf.

Erst in den 1770er-Jahren gelangt das Hammerklavier zu Ehren, und zwar mit den Söhnen von Johann Sebastian Bach, und vor

allem dank der Komponisten der Wiener Klassik: Haydn, Mozart (der 1777 das Cembalo zugunsten des Klaviers aufgibt), Beethoven ... Dieser erste Erfolg ist mit den sozialen Veränderungen in der Zeit der Revolution verbunden, aber auch mit den schwärmerischen Gefühlen der beginnenden Romantik, und nicht zuletzt mit der Tatsache, dass eine ehrgeizige und auf Neues begierige Bourgeoisie zu Macht und Reichtum gelangt.

Die Musiker verlangen vom Instrument mehr Möglichkeiten in Bezug auf die Dynamik (von *pp* bis *ff*), die Schnelligkeit des Spielens und die Ausdruckskraft. Entsprechend erlebt der Klavierbau zwischen 1790 und 1830 einen außerordentlichen Aufschwung. 1803 schenkt der französische Instrumentenbauer Sébastien Erard Beethoven ein großes Klavier, das zu den am weitesten entwickelten Instrumenten jener Zeit gehört. Beethoven stellt beträchtliche Anforderungen an das Klavier, dessen technische Möglichkeiten und vor allem dessen Ausdrucksmöglichkeiten er voll ausschöpfen will. Mit seinen großen Sonaten und anspruchsvollen Klavierkonzerten verhilft er dem Klavier zu höchstem Ansehen und leitet die außergewöhnliche Karriere des Instruments ein. Während die Entstehung des Klaviers den – bei den Tasteninstrumenten revolutionären

– Übergang eines Instruments mit gezupften zu einem Instrument mit geschlagenen Saiten markiert, gleicht die Entstehung der klassischen Gitarre eher einer langen, stetigen Entwicklung des gleichen ursprünglichen Instruments, das sich im Laufe der Musikgeschichte einen bedeutenden Platz geschaffen hat. Ein wichtiger Faktor in seiner Entwicklung bedeutete der Übergang von fünf zu sechs Saiten in den Jahren um 1780, was die Möglichkeiten des Instruments beträchtlich vergrößerte; dieser Übergang war 1820 noch nicht abgeschlossen.

Die Anfänge des Duos Gitarre und Klavier

Anfangs des 19. Jahrhunderts sind Wien und Paris die beiden Anziehungspunkte für die internationale Gitarrenmusik. Die zwei bedeutendsten italienischen Gitarristen in der Geschichte des Instruments hatten sich dort niedergelassen: Mauro Giuliani (Wien) und Ferdinando Carulli (Paris). Carulli war mit seinen über dreißig Werken vermutlich der produktivste Komponist für das Duo Gitarre und Klavier des 19. Jahrhunderts. Die beiden Komponisten leiteten eine fast revolutionäre Veränderung in der Literatur und den Lehrmethoden der Gitarre ein, und ihr Vorbild und ihr Unterricht haben die nachfolgenden Generationen stark beeinflusst. Die Musikverlage, die in den beiden Städten eine

blühende Aktivität betrieben, unterstützten und förderten häufig die Gitarrenliteratur jener Zeit.

Die ersten Duos von Carulli überraschen durch ihren lebhaften Stil und die phantasievollen Melodien, auch wenn die Instrumente darin noch auf sehr einfache Weise behandelt werden und der Klavierpart noch stark einer Partitur für Cembalo gleicht.

Die bedeutenden Musiker, die in diesen beiden Städten verkehrten, waren fast immer sowohl Komponisten als auch Interpreten. Sie spielten ihre Werke also häufig an der Seite eines anderen Virtuosen. Gewisse Kompositionen jener Zeit wurden nicht nur im Duo interpretiert, sondern auch gemeinsam geschrieben, wie das heute Bigazzi und Colonna tun.

Außerdem gab es verschiedene Komponisten-Paare, die zusammen Konzerte gaben, so etwa Anna Mrasek und Alois Wolf in Wien, oder Johann Kaspar Mertz und Joséphine Plantin, die um 1842 Konzerttourneen in zahlreiche Städte Mittel- und Osteuropas unternahmen. Nachdem das Klavier sich seinen Platz in der Musikwelt gesichert hatte – also in dem halben Jahrhundert, das auf die französische Revolution von 1789 und das Ende des «Ancien Régime» folgte –, erlebte das Duo Gitarre und Klavier eine erfreuliche Entwicklung in ganz Kontinentaleuropa.

Musizieren im Kreis der Familie war damals sehr beliebt, und so ist es nicht erstaunlich, dass auch die «Familieninstrumente» Klavier und Gitarre zusammenfanden.

Drei Arten von Kompositionen für Gitarre und Klavier prägen die klassisch-romantische Epoche der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Die *Hausmusik*, mit Potpourris, beliebten Melodien, Transkriptionen und Arrangements usw., die für die *Dilettanti* des Adels und des aufstrebenden Bürgertums bestimmt war; Werke zu Unterrichtszwecken, die häufig mit *piccolo* oder *facile* überschrieben waren und von denen einige (etwa von Diabelli oder Carulli) noch heute von Bedeutung sind; und schließlich die Konzertmusik, deren Werke die Bezeichnung *Grand* oder *Concertant* trugen und eine gewisse technische Fertigkeit, ja sogar Virtuosität verlangten. Sie wurden von den und für die Interpreten-Komponisten geschrieben.

Das Duo Gitarre und Klavier hatte also seinen festen Platz in den Privathäusern, im Musikunterricht und in den Konzertsälen.

Die Geschichte des Duos im 19. Jahrhundert.

Das Verzeichnis von E. Becherucci zeigt, dass die Zeit zwischen 1801 und 1834 für das Duo Gitarre und Klavier äußerst fruchtbar war; fünfzig Werke

entstanden allein zwischen 1821 und 1830. Von 1834 bis 1868 erschienen hingegen praktisch keine Werke für diese Besetzung. Diese langen Jahre des Schweigens betreffen übrigens nicht nur unser Duo. Die große schöpferische Phase der Gitarrenkonzerte «endet 1830 mit dem Konzert von Francesco Molino. Darauf folgt eine Periode von mehr als sechzig Jahren, in der keine einzige Komposition erwähnt wird», wie Thierry Raboud¹ schreibt. Den Grund dafür sieht er in der Tatsache, «dass das Instrument nicht mehr einer Zeit entspricht, in der sich eine Vorliebe für eine massive Klangfülle und große Besetzungen entwickelt». Was die Komponisten der Werke für Gitarre und Klavier betrifft, so stellt man fest, dass fast alle im 18. Jahrhundert geboren wurden. Das abnehmende Interesse für unser Duo zeigte sich also bei den Generationen, die nach dem Übergang zum 19. Jahrhundert geboren wurden, d. h. den Generationen von Bürgern einer neuen Welt. Man stellt auch fest, dass die Komponisten sich vom Duo Gitarre und Klavier abwenden, als das Klavier in den Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit rückt.

Um ihre prachtvollen Instrumente zu präsentieren, hatten die renommierten Klavierbauer wie Playel, Gaveau (Paris), Bechstein (Berlin) und Bösendorfer

¹ Siehe Thierry Raboud, «Le concerto pour guitare», in *Revue musicale de Suisse romande*, September 2014.

(Wien) große Konzertsäle geschaffen, die einem breiten bürgerlichen Publikum offenstanden. Doch bekanntlich war «das Klangvolumen der Gitarre in den modernen Konzertsälen schon immer ihr größtes Handicap»².

Wie Kristjan Stopar³ schreibt, haben die Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts «im Sog der Romantik die große Klangfülle des Orchesters und die Ausweitung des Harmoniegewebes gesucht.» Die Gitarre entsprach nicht mehr dem Geschmack der Komponisten und des Publikums und eignete sich auch nicht für das Volumen der Konzertsäle, und ein Kunstrepertoire fehlte. So wurde sie allmählich in den Hintergrund gedrängt; wo das bestehende Repertoire überlebte, diente es zur volkstümlichen Unterhaltung im privaten Rahmen. Andererseits haben die technischen Schwierigkeiten, die es beim Spielen als Solist zu meistern galt, dazu geführt, dass «das Instrument vorwiegend Berufsmusikern vorbehalten war». Doch das Interesse dieser Konzertgitarristen «ließ ab 1830 nach».⁴

² *Guide de la musique de chambre, Fayard.*

³ Siehe Kristjan Stopar, «La chitarra solista in Italia tra Ottocento e primo Novecento», chitarrainitalia.it.

⁴ Siehe Thierry Raboud, *op. cit.*

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bricht für die Gitarre jedoch allmählich eine neue Ära an. So, wie die Begegnung zwischen Erard und Beethoven zu Beginn des Jahrhunderts die Geschichte des Klaviers prägte, sollte eine weitere Begegnung zwischen einem Instrumentenbauer und einem Interpreten die Geschichte der Gitarre verändern: die Begegnung zwischen dem spanisch Gitarristen Francisco Tárrega und dem Gitarrenbauer Antonio de Torres. 1864 baut dieser eine Gitarre für Tárrega. Die fruchtbare Zusammenarbeit der beiden führt zu einer radikalen Verbesserung des Tons (der runder und lebendiger wurde), des Klangbildes (größerer Klangumfang, vor allem bei den tiefen Noten) und der Tragweite des Klangs dank der Vergrößerung des Resonanzkörpers, der Veränderung der Proportionen und der Einführung neuer Elemente. Das Instrument von Torres wird übrigens sehr rasch zum Maßstab beim Gitarrenbau. Die Gitarre wird auf Konzerniveau gehoben und zu einem virtuosen Instrument erklärt, wie das in einem ersten Schritt Giuliani und Sor getan haben, und erobert sich den Ruf eines «ernsten» Instrumentes zurück. Außerdem entwickelt Tárrega einen eigentlichen Gitarrenlehrgang. Es folgt eine Generation von Gitarristen und Komponisten, die mit ihren Neuerungen in Bezug auf Technik und Ausdruck die Grundlagen für eine neue Spielweise der Gitarre schaffen. Tárrega und seine Schüler Llobet und Pujol bereichern und erweitern das Repertoire mit ihren eigenen Kompositionen, aber auch mit Transkriptionen von Werken aus dem

Klavierrepertoire des 19. Jahrhunderts.⁵ In dieser Zeit haben die beiden Instrumente des Duos die Statur gefunden, die sie mehr oder weniger bis heute bewahrt haben. Laut Jérôme Lejeune entsprechen die letzten von Franz Liszt gespielten Klaviere praktisch dem Modell des modernen Klaviers. Dank bedeutenden Gitarrenbauern wie Antonio de Torres und Manuel Ramirez scheint die klassische Gitarre im Rahmen ihrer Möglichkeiten eine relative Perfektion erreicht zu haben (*Larousse encyclopédique de la musique*). Diese Fortschritte im Gitarrenbau sind zweifellos eine wichtige Etappe auf dem Weg zu einer Annäherung des Instrumentes an das Klavier.

Die Geschichte des Duos im 20. Jahrhundert

Verschiedene Ereignisse tragen dazu bei, dass das Duo Gitarre und Klavier eine neue Blüte erlebt. 1920 komponiert Manuel de Falla (der kein Gitarrist war) seine *Hommage au tombeau de Claude Debussy* für Gitarre solo. Das Stück wird zum Ausgangspunkt für ein neues Gitarrenrepertoire und bedeutet eine Öffnung für die zeitgenössische Komposition.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gibt es auch neue Bestrebungen, die Gitarre als Konzertinstrument

⁵ *Ibidem*.

zu legitimieren. Dies gelingt Komponisten, deren Instrument nicht die Gitarre ist. «Sie werden motiviert vom neuen Rang, zu dem das Instrument dank mehreren bekannten Solisten aufsteigt»⁶, darunter Segovia, für den Mario Castelnuovo-Tedesco 1939 sein *Gitarrenkonzert in D-Dur* komponiert. Nach 1946 werden die Darmsaiten durch Nylonsaiten ersetzt, die dem Instrument einen «kraftvollen, strahlenden Klang verleihen».⁷ Diese Verbesserung und die neuen Möglichkeiten der Plattenaufnahme erlauben der Gitarre, ihre wichtigsten Nachteile gegenüber kraftvolleren Instrumenten wie dem Klavier wettzumachen.

1990 zeigte E. Becherucci zwei wichtige Strömungen im Repertoire für Gitarre und Klavier des 20. Jahrhunderts auf. Die erste Strömung – der die auf dieser CD präsentierten Werke angehören – ist noch in der Tradition und im tonalen System verhaftet, auch wenn dieses bisweilen erweitert wird. Die Werke der zweiten Strömung sind in der atonalen Sprache komponiert. Diese reicht von der Serialität über die für die 60er- und 70er-Jahre typische Avantgarde bis hin zu den vielfältigen Idiomen der heutigen Kompositionen, die auf ganz verschiedenen Wegen neue Klangwelten erkunden.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Der Geist der Freiheit, der im zeitgenössischen Musikschaffen herrscht, bietet dem Duo Gitarre und Klavier wunderbare Perspektiven.

Die Begegnung zwischen Gitarre und Klavier

Die Frage nach der «unmöglichen» Begegnung zwischen der Gitarre und dem Klavier wurde in den letzten zwei Jahrhunderten immer wieder aufgeworfen.

Es existiert jedoch eine echte Verwandtschaft zwischen den beiden Instrumenten, wie schon die zahlreichen Transkriptionen zeigen. Die beiden Instrumente sind offenbar auch leicht austauschbar: So benutzte Schubert beim Komponieren die Gitarre. Albeniz schrieb für das Klavier, als ob es sich um eine Gitarre handelte. De Falla komponierte seine *Hommage à Debussy* für Gitarre, bevor er das Stück für Klavier bearbeitete. Es ist interessant zu beobachten, dass die beiden Instrumente im Laufe ihrer Geschichte die gleichen Anliegen verfolgten: Erweiterung des Klangvolumens und Verbesserung der Klangqualität.

Doch was spricht dafür, dass die beiden Instrumente zum Duo zusammenfinden? Laut Becherucci «überzeugt einerseits der Wunsch, die Fülle des Timbres und die in den verschiedenen Registern der Gitarre verfügbaren wechselnden Klangfarben

mit der Kraft des Tasteninstrumentes zu verbinden, das eine Art zusätzlichen Resonanzkörper für sie darstellt». Dem hielt man jedoch entgegen, «dass die beiden Instrumente nicht miteinander vereinbar sind, weil ihr Klangvolumen zu verschieden, sich ihr Timbre jedoch sehr ähnlich ist, was es schwer macht, die einzelnen Stimmen herauszuhören; denn keines der beiden Instrumente ist eindeutig melodisch oder harmonisch, sondern beide weisen polyphone Merkmale auf».⁸

Gegen dieses Argument spricht das umfangreiche Repertoire für das Duo, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts praktisch in ganz Europa Verbreitung fand. Diese Werke dienten entweder zu pädagogischen Zwecken oder zur Unterhaltung im Kreis der Familie. Daneben entstand aber auch eine Fülle von qualitativ äußerst interessanten Werken, die für die Konzertsäle bestimmt waren. Die Verbindung von Gitarre und Klavier wurde wohl erleichtert durch die Tatsache, dass der Musikstil jener Zeit vom klassischen Geist geprägt war, der nicht den klanglichen Überschwang der Romantik verlangte. Andererseits besaßen die damaligen Instrumente noch nicht das kraftvolle Klangvolumen der späteren Klaviere. Tatsache ist jedoch, dass die Komponisten von Werken für Gitarre und Klavier von Anfang an auf das klangliche

⁸ Eugenio Becherucci, *op. cit.*

Gleichgewicht zwischen den beiden Instrumenten achteten und dieses manchmal auch erreichten. Schon bei Carulli, Giuliani, Gatayes oder Küffner ist spürbar, dass sie sich mit grundlegenden Fragen in Bezug auf das Duo auseinandersetzen: klangliches Gleichgewicht, Bemühen, der Gitarre nicht eine untergeordnete Rolle zuzuordnen, Berechnung des Gewichts der beiden Instrumente, Einbezug all ihrer technischen Möglichkeiten, Klarheit der Stimmlage, ausgeglichene Verteilung der Themen, usw.

Heute hat man auf diese Fragen andere Lösungen gefunden. Die Interpreten können unter den zahlreichen Partituren diejenigen wählen, deren klangliches Gleichgewicht am besten strukturiert ist. Die CD ermöglicht Experimente und Fortschritte. Eine gute Akustik, der Einsatz einer angemessenen Verstärkung und vor allem eine seriöse Arbeit bei der Anpassung der individuellen Spieltechnik können zu qualitativ hochstehenden Aufnahmen führen, wie das Duo Perlamusica mit dieser CD auf beeindruckende Weise zeigt.

Ein weiteres wichtiges Element ist die musikalische Erfahrung der Interpreten (und folglich ihre Spielweise im Allgemeinen): Anpassung an die unterschiedliche Klangbeschaffenheit des anderen (Subtilität, Eleganz, Feinheiten der Gitarre ...), Suche nach einem Dialog in der Einheit der Phrase, der Übergänge und des Ausdrucks, Kenntnis der technischen und stilistischen Methoden des

Partners. So kann der Pianist zum Beispiel lernen, an die Musik heranzugehen, als ob er Gitarre und nicht Klavier spielen würde, wie Ken Hoppmann bemerkt ...

Laut Becherucci ist «die Klangvielfalt dieses Duos, die von sehr einheitlichen Klangfarben bis hin zu einem überwältigenden Facettenreichtum reicht, kaum zu übertreffen. Tatsächlich ist das Duo Gitarre und Klavier unter allen für die Gitarre möglichen Partnerschaften vielleicht das faszinierendste Ensemble mit den meisten Möglichkeiten.»⁹

Die Komponisten

Luciana Bigazzi (1959) – Maurizio Colonna (1959)

- *Cézanne* (1998)
- *Formentera* (Juli 2000)

Maurizio Colonna, in Turin geboren, gilt als einer der besten klassischen Gitarristen der heutigen Zeit. Er hat zahlreiche Bücher zur Musikgeschichte und zur Gitarrentechnik verfasst und Stücke für Gitarre sowie Filmmusik komponiert. Nach dem Vorbild einiger bedeutender Virtuosen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts komponiert und interpretiert er Werke für Gitarre und Klavier im Duo, nämlich mit der

⁹ *Ibidem*.

Komponistin und Pianistin Luciana Bigazzi. Er beweist eine ausgeprägte geistige Unabhängigkeit und scheut auch vor Experimenten nicht zurück, wobei er bisweilen nicht nur die Grenzen der Gitarre, sondern auch die Grenzen zwischen den Musikgattungen aufhebt. Seine harmonischen Kombinationen sind das Ergebnis einer ausgeprägten melodischen Vorstellungskraft. Verschiedenste Gefühle werden auf spontane, lebendige Weise ausgedrückt, um eine völlig verwandelte Realität wiederzugeben.

Luciana Bigazzi, Pianistin, Cembalistin und Komponistin, interessiert sich parallel zu ihrem klassischen Studium in Turin, Mailand und Rom für die Welt des Jazz-Rock und der Fusion. Dabei beteiligt sie sich an verschiedenen ungewöhnlichen diskographischen Projekten, darunter CDs und Videos von Maurizio Colonna. Die tiefe Überzeugung, dass es «eine» Musik ohne kulturelle Schranken gibt, ist ein wesentlicher Wert ihrer musikalischen Welt: Die Emotion ist in den Nuancen ihrer Interpretation erkennbar und entwickelt sich in weiten musikalischen Räumen. Langsame, bildhafte Episoden wechseln mit rhythmischen Passagen ab, in denen das Klavier von einer glühenden Dynamik angetrieben wird, die nie enden zu wollen scheint.

Cézanne (1998) widerspiegelt Luciana Bigazzis Liebe zur Malerei; *Formentera* (Sommer 2000) lässt vor den Augen des Zuhörers das Bild der kleinsten der balearischen Inseln aufsteigen, des «letzten

Paradieses im Mittelmeer», mit seinem Klima, dem kristallklaren Wasser, seinem Licht und seinem Geist der Freiheit.

Hans Haug (Basel, 1900 – Lausanne, 1967)

Fantasia (1957)

Nach dem Studium an den Konservatorien von Basel und München verfolgte Hans Haug seine musikalische Karriere hauptsächlich in der Schweiz, wo er als Kapellmeister, Chorleiter, Dirigent, Komponist und Musikpädagoge, vor allem am Konservatorium von Basel, tätig war. Seine acht Opern für die Bühne und weitere Opern und Operetten für das Radio verhalfen ihm zum Erfolg. Als Komponist interessierte er sich für Orchester- und Chorwerke, für Kammermusik, aber auch für Filmmusik, in einem leichten Stil, der ein wenig demjenigen eines Hugo Wolf gleicht. Seine Musik, in der die Komplikation des Kontrapunkts und der Tonalität vermieden wird, sollte einem breiten Publikum gefallen.¹⁰

Mit seinem außergewöhnlichen theoretischen Wissen gelang es Haug, in einem rigorosen Rahmen seine kreative Vorstellungskraft in Bezug auf Rhythmus, Melodie und Harmonien freizusetzen. Ermutigt durch den Kompositionspreis, der ihm 1950 von der Jury (George Enescu, Ricardo Brengola, Gaspar

¹⁰ Siehe Wörterbuch *Grove*.

Cassado, Andrés Segovia) der Accademia di musica von Siena für sein *Concertino* für Gitarre verliehen wurde, schrieb er weitere Kompositionen für dieses Instrument. Seine *Fantasia* für Gitarre und Klavier (1957) ist der Gitarristin Luise Walker gewidmet, die er 1956 beim internationalen Musikwettbewerb von Genf kennengelernt hatte, wo die Gitarre zum ersten Mal vertreten war.

In seinen Kompositionskursen verwies Hans Haug häufig auf die visuelle Kunst und den Zusammenhang zwischen Farbe und Ton. Er ermutigte seine Schüler, ihren persönlichen Sinn für das Bewusstsein der Tonalität zu entwickeln.¹¹

Mario Castelnuovo-Tedesco
(Florenz, 1895 – Los Angeles, 1967)

Fantasia Op. 145 (Für Andrés und Paquita, 1950)

Mario Castelnuovo-Tedesco lebte zunächst in Florenz, wo er sich einen Ruf als unabhängiger Pianist und Komponist erwarb. Der Musiker mit jüdischen Wurzeln ließ sich 1939 in den

Vereinigten Staaten nieder, zuerst in New-York und dann in Kalifornien. Bis Mitte der 1950er-Jahre komponierte er Filmmusik, und ab 1946 war er am Konservatorium von Los Angeles als Dozent für Komposition tätig. Seine Begegnung mit Andrés Segovia führte zu einer dauerhaften Zusammenarbeit und zahlreichen Werke: ca. 350 Kompositionen für Gitarre, darunter das *Concerto Nr. 7* Op. 99, das dem großen spanischen Gitarristen gewidmet ist. Auch die *Fantasia* Op. 145 ist Segovia gewidmet, und gleichzeitig seiner Frau, der Pianistin Paquita Madriguera, einer ehemaligen Schülerin von Granados. Castelnuovo-Tedesco musikalisches Verständnis beruhte nicht auf abstrakten Konzepten und Methoden, sondern auf außermusikalischen – literarischen oder visuellen – Ideen. In diesem Stück zeigt der Komponist sein Talent als Pianist in einer Partitur voller Feinheiten, in der leichte Anklänge an Debussy oder deutlich spanische Verweise auf Manuel de Falla erkennbar sind. Die Meisterschaft des Instrumentalisten und Komponisten setzt eine natürliche und spontane melodische Vorstellungskraft frei. Ruhige, träumerische Momente wechseln mit rhythmischen Passagen ab, die einen ausgeprägten iberischen Geschmack erkennen lassen, oder mit den typischen lebhaften Passagen einiger Stücke aus *Platero y yo*. Verschiedene Techniken, wie die Imitation, die Umkehrung des Themas oder die Verwendung des harmonischen oder melodischen Materials, jedoch in unterschiedlichen

¹¹ Doktorarbeit von Adam Foster, *The Chamber Works Featuring the Guitar: A style-analysis and performance guide*, Universität von Florida, Oktober 2011, und insbesondere der Bericht seines Schülers Michel Rochat.

Zusammenhängen, verleihen dem Werk eine solide Grundlage und zugleich eine fröhliche Vielfalt.

Die Partitur schafft eine kontinuierliche, ausgeglichene Verständigungsbasis für die beiden Instrumente, was ihnen erlaubt, «inter pares» zu spielen. Das macht dieses Stück zu einem der am besten strukturierten Werke des ganzen Repertoires für das Duo Gitarre und Klavier.¹²

John W. Duarte (1919-2004)

Insieme Op. 72 (for guitar and harpsichord or piano)

Der englische Gitarrist, Komponist, Lehrer, Chemiker und Schriftsteller John W. Duarte war während nahezu vierzig Jahren freundschaftlich mit Andrés Segovia verbunden. Von 1934 bis 1936 nahm er Unterricht in Jazzgitarre. Seine schottischen Wurzeln väterlicherseits und die englischen Wurzeln mütterlicherseits sind in seiner Musik spürbar. Sein Duo *Insieme* ist direkt von einem Thema von Castelnuovo-Tedesco inspiriert. Dieser sollte seinerseits ein Stück über ein Thema von Duarte komponieren, doch der Tod hinderte ihn daran.

Gerald Schwertberger (Wien, 1941-2014)

Cuatro piezas para dos (Duo, Ernst Zelezny gewidmet, Wien, 1980)

Neben Kontrabass und Klavier studierte der österreichische Musiker Gerald Schwertberger sehr jung Improvisation und Komposition. Ab 1960 spielte er in einer Jazzband Kontrabass und schrieb Arrangements. Nach dem Universitätsstudium in Wien (Geschichte, Germanistik, Musik und gegenständlich Kunst) unterrichtete er von 1977 bis 1985 an einer österreichischen Schule in Guatemala. In dieser Zeit arrangierte er im Rahmen seiner Lehrtätigkeit zahlreiche Tangos, Sambas und andere lateinamerikanische Stücke. Außerdem teilte er seine eigene Musiktradition mit anderen in Guatemala ansässigen Landsleuten.¹³

Cuatro piezas para dos ist wohl seine populärste Komposition, die seit ihrem Erscheinen häufig aufgeführt wurde. Die beiden ersten Stücke sind von der europäischen Kultur inspiriert, während die beiden folgenden eine kulturelle Symbiose zwischen Europa und Südamerika darstellen, mit einem Tango und einem venezolanischen Walzer.

Der Klavierpart in diesen Stücken ist äußerst

¹² Eugenio Becherucci, *op. cit.*

¹³ Voir Margarete Buch, «Nachruf: Gerald Schwertberger», in *Music Austria*, 18.02.1014.

lebendig. Das Klavier ahmt häufig die gezupften Klänge einer Gitarre nach, dann wieder spielt es einen forschenden Tanz und bildet eine Art Hintergrund mit rhythmischen Experimenten. Gerald Schwertberger legt den Interpreten nahe, für die Gitarre ein Mikrofon und einen guten Verstärker einzusetzen. Um eine bessere Klangmischung zu erreichen, rät er jedoch, in einem wohl dosierten Maß auch das Klavier zu verstärken.¹⁴

Paolo Pessina (Mailand, 1969)

Omaggio a Piazzolla (1996) (Elegia per Chitarra e Pianoforte)

Der italienische Komponist und Dirigent Paolo Pessina studierte in Mailand, Wien, Parma und Rom. Nach Abschluss des Dirigentenstudiums bei Yuri Ahronovich wird er alleiniger Assistent bei Alexander Rahbari, mit dem er ganz Europa bereist. Er komponiert für verschiedene Musikgattungen: sinfonische Musik, Kammermusik, Chormusik, Bühnen- und Filmmusik, und erntet dafür von der Kritik höchstes Lob.

Paolo Pessina beweist eine große geistige Freiheit und übernimmt von der musikalischen

Vergangenheit nur, was seiner überbordenden Vitalität – einer Art Licht- und Schattengeflecht aus grellen Blitzen und nach innen gekehrten Meditationen – entspricht. Beim oberflächlichen Zuhören könnte es scheinen, als würde Pessina die Dinge auf eine unterhaltsame, ja gar possenhafte Weise behandeln; man erkennt seine Vorliebe für Kalauer sowie die Ernüchterung von jemandem, der sich mit größter Gewandtheit über sich selbst und die anderen lustig macht. Seine Musik beinhaltet jedoch eine strenge Logik und ist fern von jedem Ästhetizismus.¹⁵

Pessina geht gerne mit einer ikonoklastischen Haltung an seine Kompositionen heran, denn er ist überzeugt, dass nur derjenige die Geheimnisse des Lebens entdeckt, der über sich selbst lachen kann, und die Musik ist sein irrationales Mittel, um den Weg zu dieser Entdeckung abzukürzen.

Astor Piazzolla (1921-1992)

- *Invierno Porteño* (nach dem Arrangement von José Bragato für Trio: Violine, Cello und Klavier, und dem Impuls des chilenischen Duos von Mirtha Rojas und Fernando Bravo)
- *Verano Porteño* (idem)
- *Milonga sin palabras*

¹⁴ [www.sheetmusicplus.com/\(title/cuatro-piezas-para-dos-music...](http://www.sheetmusicplus.com/(title/cuatro-piezas-para-dos-music...)

¹⁵ musicalics.com/fr/node/485675; Ivano Cavallini (booklet notes CD EPIC 190369.001-2).

Der argentinische Bandoneon-Spieler und Komponist Astor Piazzolla gilt als Begründer des «Tango Nuevo». Für sein Konzert *Las Cuatro Estaciones porteñas* greift er auf die *Vier Jahreszeiten* von Vivaldi zurück. Ursprünglich war es für sein Quintett geschrieben (Bandoneon, Violine, Klavier, elektrische Gitarre und Bass).

Piazzollas Musik ist das Ergebnis verschiedenster Begegnungen, die er in sein Werk integriert hat: der Begegnung mit dem Orchester von Troilo im Jahr 1939, mit der klassischen Musik und Ginastera und Nadia Boulanger in Paris, mit der Poesie und den Literaten Borgès und Ferrer, mit dem Jazz und Stan Getz, Gerry Mulligan und Gary Burton, mit der brasilianischen Musik und Chico Buarque und Milton Nascimento, mit dem Film ... Diese verschiedenen Welten verschmelzen

gleichsam miteinander, um jene für Piazzolla so typische Atmosphäre hervorzubringen. Indem er sich von den Formen des Jazz und der klassischen Musik inspirieren ließ, hat Piazzolla eine ganz neue harmonische und rhythmische Sprache geschaffen, die sich mehr für einen Konzert- als für einen Ballsaal eignet. Einige seiner Neuschöpfungen sind geradezu experimentell – Piazzolla scheute auch die Dissonanzen und die plötzlichen Tempo- und Taktwechsel nicht, und er komponierte häufig in mehrere Teile gegliederte Werke mit äußerst kontrastreichen Wechseln, die den «normalen» Fluss unterbrechen und vom Zuhörer eine große Konzentration verlangen.

Danielle Allet-Zwissig

aus dem Französischen von Gabriela Zehnder

DUO PERLAMUSICA

Sophie Rudaz Mudry und **Grégory Scalesia**, die eine fünfzehnjährige Zusammenarbeit verbindet, bilden ein atypisches Duo: Gitarre und Klavier. Auf der Suche nach einem Gleichgewicht entwickeln sie im Laufe der Jahre in ihrem Zusammenspiel und ihrer Interpretation eine Subtilität und Leichtigkeit, die ihrem Repertoire einen einmaligen Charakter verleihen.

2008 gründen sie den Verein **Perlamusica** und organisieren in der Fondation Louis Moret von Martigny und im Kulturzentrum La Vidondée von Riddes ihre ersten Konzerte mit Kammerorchester. 2010 bearbeiten sie das *Concierto de Aranjuez* von Joaquín Rodrigo sowie Konzerte von Bach und Beethoven für ein Blechbläser-Ensemble. Das erlaubt den beiden Walliser Musikern, in einem kleineren Rahmen bedeutende Werke zu präsentieren, die normalerweise nur in großen Konzertsälen zu hören sind – eine Initiative, die auf Begeisterung stößt.

Perlamusica wählt auch ungewohnte Mittel, um sich dem Publikum zu nähern. So haben Sophie und Grégory einen Bus mit einer Bühne und einem

Klavier ausgestattet und fahren durchs Wallis und durch ganz Frankreich und Spanien, wo sie mit ihrem einzigartigen Repertoire auftreten. Seit 2011 organisieren sie gemeinsam mit der Mediathek von Sion musikalische Lesungen, die beim dortigen Publikum einen stetig wachsenden Erfolg verzeichnen. Diese Lesungen sind das Ergebnis einer Zusammenarbeit mit den Schauspielern und Theaterregisseuren **Hélène Cattin** und **Frédéric Mudry**.

Auf der Suche nach neuen Begegnungsmöglichkeiten mit dem Publikum und bestrebt, seine Musik ganz unterschiedlichen Menschen zugänglich zu machen, hat **Perlamusica** in den letzten zwei Jahren an die zwanzig Konzerte in verschiedenen Alters- und Pflegeheimen in der Genferseeregion und im Wallis organisiert.

All diese Erfahrungen und unterschiedlichen Projekte, die häufig einem tatsächlichen Bedürfnis entsprechen, bedeuten für das Duo **Perlamusica** eine echte Bereicherung und motivieren es, den eingeschlagenen Weg weiterzugehen.

SOPHIE RUDAZ MUDRY

Nachdem Sophie 1999 am Konservatorium von Sion bei Rita Possa ihr Klaviersdiplom erlangt hat, studiert sie zwei Jahre lang bei Monique Deschaussées in Paris. Dank dieser intensiven Erfahrung entdeckt sie eine neue Art, Klavier zu spielen, die ihr neue Horizonte eröffnet und die sie bis heute weiter entwickelt. Während mehrerer Jahre unterrichtet sie an verschiedenen Konservatorien, darunter das *Conservatoire de l'Ouest Vaudois* (COV). Außerdem ist sie Klavierbegleiterin verschiedener Chöre sowie zahlreicher Klassen am Konservatorium von Sion. Ihre Zusammenarbeit mit Grégory Scalesia erlaubt ihr, als Solistin zu spielen, insbesondere das 2. Klavierkonzert von Beethoven, und bedeutet auch eine Annäherung an volkstümliche Musikgattungen, die sie seit fünf Jahren im Rahmen von musikalischen Lesungen erkundet.

Das Klavier erschließt ihr aber auch andere Kunstrichtungen, dank denen sie ihre Kreativität weiterentwickeln kann. So wirkt sie etwa als Schauspielerin in mehreren Theaterstücken mit, verfasst Illustrationen für die Bühne und spielt in verschiedenen Stücken Akkordeon. Eine Theatertournee in Nicaragua gibt ihr den Anstoß, sich einem neuen Publikum zuzuwenden. Aus diesem Impuls heraus entsteht der Bus *Perlamusica*, mit dem sie an der Seite von Grégory Scalesia ungewöhnliche musikalische Reisen unternimmt.

GRÉGORY SCALESIA

Nachdem er 1998 bei Alexandre Rodrigues in Sion sein Lehrdiplom für Gitarre erlangt hat, setzt Grégory Scalesia sein Studium am Konservatorium von Genf fort, das er mit einem Solistendiplom bei Nicholas Petrou abschließt.

Neben der Orchestrierung und der Interpretation klassischer Werke widmet er sich auch der Jazz-Improvisation und der traditionellen Musik (mit der Mandoline) und schreibt Arrangements für das Theater. Er hat außerdem das *Concierto de Aranjuez* von Rodrigo interpretiert und es für ein Streicherensemble sowie für ein Bläserquintett bearbeitet. 2014 nimmt er mit Sophie Rudaz Mudry Werke für Gitarre und Klavier aus dem Repertoire des 20. Jahrhunderts auf, und 2016 folgt eine CD mit seinen Lieblingswerken für Gitarre. Grégory Scalesia ist gegenwärtig Dozent am Konservatorium von Sion.

AROUND THE GUITAR – PIANO DUO

Before the creation of the guitar-piano duo

Between 1698 and 1709, Italian instrument maker Bartolomeo Cristofori built a «*grave cembalo col piano e forte*» (first known as “forte-piano”, and later “piano”). The birth of this new instrument was due solely to Cristofori’s genius, immediately bringing it to an absolute state of perfection of its own kind. But the forte-piano’s diffusion was at first a failure, as – unique case in the history of instruments – it neither corresponded to the musical taste of the period (attached to opera, instrumental music and harpsichord), nor to the particular desire of a given composer or interpreter. To avoid bankruptcy, Cristofori went back to building harpsichords... This mishap influenced the history of our duo, as it slowed down its creation. Later, the German Gottfried Silbermann took up Cristofori’s invention from the latter’s own plans.

However, it is only in the 1770s that a prestigious base is given to the forte-piano, with J.S. Bach’s sons, and in particular Vienna’s “Classics”: Haydn, Mozart (who gave up the harpsichord in favour of the forte-piano in 1777), Beethoven... The beginning of this success is due to the social transformations of the revolutionary period, in the context of budding Romanticism, with its exalted expression

of feelings and passion, and the access to power and riches of an ambitious and novelty-hungry bourgeoisie.

Forte-piano manufacture takes an enormous leap from 1790 to 1830, as musicians demanded from their instrument a greater range of nuances (from *pp* to *ff*), of playing speed and expressivity. In 1803, Sebastien Erard offered Beethoven a large piano, among the most advanced of its time, thus satisfying one the most exacting composer for this instrument, from which he wished to extract “a maximum of technical and especially expressive possibilities”. From the outset, the piano is anchored in the “serious” category by Beethoven’s great sonatas and prestigious concertos, which gave it its letters of nobility and launched the instrument’s extraordinary career.

If the birth of the piano marks the revolutionary – in the keyboard register – transition of an instrument with plucked strings to one with struck strings, the advent of the classical guitar is closer to a long and constant evolution of the “same” original instrument. We know how important a place the guitar holds in the history of music. We shall simply recall that an important factor in its evolution was, around 1789, the transition from five to six strings,

thus greatly improving its possibilities, though not yet fully completed by 1820.

The beginnings of the guitar-piano duo

At the beginning of the 19th century, Vienna and Paris are the two main poles of attraction of the international guitar. The two most important Italian guitar players of the history of the instrument were established there: Mauro Giuliani in Austria, and Ferdinando Carulli in France, the latter probably being the most prolific 19th century composer for the guitar-piano duo, with over thirty works. These composers brought to guitar composition and didactics a so called “revolutionary” change, in as much as their example and teaching influenced the following generations. The flourishing musical edition business that was concentrated in both capitals often supported and encouraged the production of guitar players of the time.

Carulli’s first duos, although linked to an elementary vision of instrument treatment and offering a piano part still very close to a harpsichord score, show surprising freshness in their melodic invention.

Elite musicians who met in these cities were almost always both composers and interpreters. Consequently, they often played their works in the company of other virtuosos.

Some of the compositions of that period were both written and interpreted by duos, as Bigazzi and Colonna today.

There were also composer couples who were at the same time concert players, such as Anna Mrasek and Alois Wolf in Vienna, or Johann Kaspar Mertz and Joséphine Plantin who toured in many Central-Eastern European cities around 1842.

As soon as the forte-piano arrived in the musical scene, i.e. during the half-century that followed the French Revolution in 1789 and the end of the “Old Regime”, the guitar-piano duo greatly progressed across continental Europe.

Making music at home was in those days one of the most appreciated pastimes: how then could the piano and guitar, most “homely” of instruments, not have met?

Three main composition types for the duo mark this Classical-Romantic period of the first half of the 19th century: *Hausmusik*, potpourri, medleys, favourite airs, transcriptions and arrangements etc., aimed at the *dilettanti* of the budding upper middle class and nobility; didactic music, often termed *piccolo* or *easy*, and of which a few works (Diabelli, Carulli...) still hold their worth in that field today; and last, the concertante style, whose works include the term *Grand* or *Concertante*, and required definite

technique, even virtuosity, a style produced by and for the virtuoso-composers. The guitar-piano duo thus had its place at home, in music lessons and concert venues.

History of the duo in the 19th century.

Becherucci's catalogue shows a plentiful period for guitar-piano duo scores between 1801 and 1834, with a peak of about 50 works between 1821 and 1830.

However, new releases for the duo virtually disappear between 1834 and 1868. It can be noted that this long silence does not solely apply to our duo. The great guitar concerto creation phase "ended in 1830 with Molino's Concerto. There followed a period of over sixty years where no composition was to be noted", as written by Thierry Raboud¹, who concluded that it was "because the instrument became progressively at odds with a period that witnessed the development of a taste for massive sound and important means"... It was therefore not due to any kind of rejection due to the specificity of the guitar-piano "duo" form...

¹ See Thierry Raboud, «Le concerto pour guitare», in *Revue musicale de Suisse romande*, September 2014.

As for the composers of guitar-piano duos, it can be noted that almost all of them were born in the 18th century. The decline of interest in our duo thus manifested itself in the generations born from the beginning of the 19th century onwards, in other words, those of citizens of a new world.

It can also be noted that the duo is abandoned by composers at a time when the piano takes up their all their attention.

In order to present their prestige instruments, famous piano manufacturers, Pleyel, Gaveau (Paris), Bechstein (Berlin), Bösendorfer (Vienna), etc. had created large concert halls, open to a vast upper middle class audience. We know that the "sound volume of the guitar has always been its major disadvantage in modern concert halls"².

As Kristjan Stopar³ wrote, composers from the second half of the 19th century, "following in the steps of Romanticism, looked for great orchestral sound and expansion of the harmonic fabric". The guitar found itself at odds with the taste of both composers and

² *Guide de la musique de chambre*, Fayard.

³ See Kristjan Stopar, «La chitarra solista in Italia tra Ottocento e primo Novecento», chitarrainitalia.it.

audiences, and with the volume of the venues, and it lacked a “scholarly” repertoire. The instrument was gradually relegated to a popular, family and private use, in which the existing repertoire was able to survive. Furthermore, technical difficulties to be overcome when playing as soloist tended to “reserve the guitar to professionals only”, whereas the stream of these concert players “carries from the 1830’s on”.⁴

However, the last third of the century witnesses the gradual opening of a new era for the guitar. As with the Erard-Beethoven encounter at the beginning of the 19th century, another encounter between an “artisan” and an interpreter, emanating from Spain, is about to rock the history of our instrument, i.e. the encounter of guitarist Francisco Tàrrega and luthier Torres. The latter makes him a guitar in 1864. Their fruitful collaboration led to radical improvement of sound (made more round and alert), of tonality (greater tonal amplitude, particularly in the lower notes) and of the instrument’s projection, thanks to an increase in body size, modification of the proportions and introduction of new components: Torres’s guitar in fact rapidly became a standard as far as conception of the instrument was concerned. As first with Giuliani and Sor, the guitar then reached a concertante level of quality and was conceived as a virtuoso instrument. It is re-established as a “serious”

instrument. Furthermore, Tàrrega developed a genuine guitar school. There followed a “succession of composer-guitarists who, through their technical and expressive innovations, laid the basis of a new style of guitar practice”.

Tàrrega and his pupils Llobet and Pujol developed the repertoire with their own compositions as well as with transcriptions of the piano repertoire of the 19th century⁵. It can be noted that, during those years, duo instruments found the stature that has more or less been theirs until today. According to Jérôme Lejeune, “we are practically facing the model of the modern piano” with the last pianos played by Franz Liszt. As for the *Larousse encyclopédique de la musique*, it is thanks to great luthiers such as Antonio de Torres and Manuel Ramirez that “the classical guitar, while keeping its limits, seems to have reached a relative perfection of manufacture”. With such improvements to the guitar, a step has undeniably been taken to bring it closer to the piano.

History of the duo in the 20th century

Various events encouraged the rebirth of the duo. In 1920, Manuel Falla, though not a guitarist himself, composed his *Homage to Debussy (Homenaje pour*

⁴ *Guide de la musique de chambre*, Fayard.

⁵ *Ibidem*.

le tombeau de Claude Debussy), for guitar solo, “point of departure of a new repertoire and opening of the guitar world to contemporary creation”.

The beginning of the 20th century also saw a resurgence of the will to legitimise the guitar as concert instrument. This role was played by non-guitar playing composers, “stimulated by the new place given to the instrument by several renowned soloists”⁶, such as Segovia for whom Mario Castelnuovo-Tedesco composed his *Concerto in D major* in 1939. From 1946, nylon strings replace gut ones and give the instrument a “powerful and brilliant sound”⁷. This improvement and the intervention of recording thus allow the guitar to conquer its major handicaps compared with the volume of instruments such as the piano.

In 1990, E. Becherucci could make out two principal currents in the 20th century duo repertoire. The works presented in this CD belong to the first, of a more traditional spirit and still linked to the tonal system, even though the latter was sometimes expanded. The second current, composed in an atonal language, ranges from serial composition to the avant-garde peak typical of the 60s and 70s,

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

to arrive finally at the plurality of idioms known to present-day compositions, which explore multiple trails of sound research.

Today, the spirit of freedom that blows on contemporary creations offers the duo a beautiful perspective.

Around the guitar-piano encounter

The question of the “impossible” encounter between guitar and piano has been asked now and again for two centuries.

However, there is a relationship between guitar and piano, it is already visible simply in the number of transcriptions from one instrument to the other.

It would also appear that the two instruments are easily interchangeable. Thus Schubert used the guitar to compose, and Albeniz wrote for the piano as if it were a guitar. De Falla composed his *Homage to Debussy* for the guitar, before transcribing it for the piano. It is interesting to note that, all along their history, both instruments had the same major preoccupations: increase of sound volume and improvement of sound quality.

The remaining question is that of bringing these instruments together as a duo. As Becherucci wrote,

on the one hand “one can consider convincing the idea of bringing together the richness of timbre, the ever-changing colour of the available registers of the guitar, with the power of the keyboard instrument, which complements its extension and constitutes a kind of additional soundboard for it.” On the other hand, however, “it was noted that the instruments were not compatible because of the difference in volume and possibly also because of an essential affinity of timbre making individual apprehension difficult, since neither instrument is either obviously melodic nor harmonic; yet both have polyphonic characteristics.”

Such arguments from detractors can however be refuted by the abundance of new duo repertoire appearing from the beginning of the 19th century onwards in practically all of Europe⁸. This production was useful both as teaching or family entertainment material. Furthermore, music destined to the concert hall was just as plentiful, and mostly very interesting from a quality point of view.

No doubt, the accommodation of guitar and piano was possibly facilitated then by the fact that the musical style of the period was impregnated by the Classical spirit, requiring less overabundance of sound than Romanticism. Also, forte-pianos did not

have the power of the later grand pianos. All the same, from the outset of the duo, composers were sensitive to the question of sound balance between both instruments and often knew how to deal with it successfully. The likes of Carulli, Giuliani, Gatayes or Küffner already took meticulous care to respect the sound balance and ensure that the guitar was not relegated to a secondary role, calculated the weight of each instrument, treated each to the full extent of their technical possibilities, ensured clarity of the instrumental ambitus and equal distribution of themes, etc.

Nowadays, these questions have found other solutions. Interpreters can pick from a wide choice of scores, those with the most adequately structured sound quality. The advent of the CD makes for experimentation and progress. Good acoustics and the use of suitable amplification and, most importantly, working hard to adapt individual execution techniques, will result in high quality performances, as is magnificently demonstrated by the Duo Perlamusica in this CD.

One should also mention the additional bonus brought to the musical experience of the interpreters (and, consequently, to their way of playing in general): faculty of listening to and adapting to each other’s different sound qualities (subtlety, elegance, finesse of the guitar...), dialogue within the unicity of the phrasing, articulations,

⁸ Eugenio Becherucci, *op. cit.*

expression, comprehension of each other's technical and stylistic approach. Thus, and in accordance with Ken Hoppmann, can the pianist learn to approach the music as if he were playing guitar rather than piano...

For Becherucci, “the richness of the sound variety of this duo's palette, which ranges from most homogenous colours to extreme diversification, is difficult to beat. Indeed, it may be the most fascinating and potentially rich ensemble out of all the possible associations with a guitar”⁹.

The composers

Luciana Bigazzi (1959) – Maurizio Colonna (1959)

- *Cézanne* (1998)
- *Formentera* (July 2000)

Maurizio Colonna, born in Turin, is considered to be one the best classical guitarist of the day. He is the author of many books on the history of music and guitar technique, guitar compositions, and film music. In the wake of the great virtuosos of the first half of the 19th century, he composes for piano four hands and, in duo formation, interprets works for guitar and piano with pianist and composer Luciana Bigazzi. Showing great independence of spirit, he has

launched into experimentation reaching to abolish all frontiers between different music and guitar styles. His harmonic combinations are the fruit of a rich and inventive melodic imagination. Extremely diverse feelings are expressed with great spontaneity and vitality to redeem a transfigured reality.

Luciana Bigazzi, pianist, harpsichordist, composer, showed an interest – in parallel to her classical studies in Turin, Milan and Rome – for the world of Jazz-Rock and Fusion, taking part in the artistic production of particular discographic products, among which CDs and videos of Maurizio Colonna. The intimate conviction that music is “one”, with no cultural barriers, represents a fundamental value of her musical universe: emotion transpires in the interpretative nuances of her performances and evolves in wide musical spaces, with slow, evocative episodes alternating with other rhythmical implications in which the piano is egged on by incandescent dynamics that seem never wanting to end.

Cézanne (1998) is a reflection of Luciana Bigazzi's love of painting; *Formentera* (summer 2000) depicts the smallest of the four Balearic islands, the “last Mediterranean paradise”, whose climate, crystal clear waters, freedom of spirit and light are its jewels.

⁹ *Ibidem*.

Hans Haug (Basel, 1900 – Lausanne, 1967)

Fantasia (1957)

After studying at the Basel and Munich Conservatoires, Hans Haug essentially continued his musical activity in Switzerland as music and choir director, conductor and professor, in particular at the Basel Conservatoire. Success came his way with stage performances of his eight operas as well as radio broadcasts of other operas and operettas. As a composer, he took an interest both in orchestral and choral works, chamber music, film music, in a light-hearted style not unlike that of H. Wolf. Avoiding the complications of counterpoint and tonality, his music was primarily conceived to be popular¹⁰.

Having exceptional theoretical knowledge, he succeeded in liberating creative – rhythmical, melodic and harmonic - imagination within a strict framework.

Encouraged by the composition prize awarded to him in 1950 by the jury (George Enescu, Ricardo Brengola, Gaspar Cassado, Andrès Segovia) of the Sienna Musical Academy for his *Concertino* for guitar, he furthered his interest for the instrument. His *Fantasia* for guitar and piano (1957) is dedicated to guitarist Luise Walker, whom he met at the Geneva International Music Competition in 1956, where the guitar was admitted for the first time.

¹⁰ See the *Grove dictionary*.

In his composition class, Hans Haug frequently referred to visual arts and the relationship between colour and sound. He strongly encouraged his pupils to develop their own sense of tonality¹¹.

**Mario Castelnuovo-Tedesco
(Florence, 1895 – Los Angeles, 1967)**

Fantasia op. 145 (For Andrès and Paquita, 1950)

Mario Castelnuovo-Tedesco first lived in Florence, where he became known as an independent composer and pianist. Of Jewish origin, he settled in the United States in 1939, in New York, and later in California. Up until the middle of the 1950s, he was active as film music composer, and from 1946 he taught music at the Los Angeles Conservatory. His encounter with Andrès Segovia led to a long-lasting collaboration and numerous works: about 350 guitar compositions, of which the *Concerto n° 1*, op. 99, dedicated to the great Spanish guitarist. The *Fantasia* op. 145 is also dedicated to him and his wife, Paquita Madriguera, pianist, former pupil of Granados.

¹¹ See Adam Foster's thesis, *The Chamber Works Featuring the Guitar: A style-analysis and performance guide*, University of the State of Florida, October 2011, and in particular the testimony of his pupil Michel Rochat.

Castelnuovo-Tedesco's musical approach was not made up of abstract concepts and procedures, but of extra-musical, literary or visual ideas. Here, the composer's talent as pianist is revealed in a score full of finesse, with a slight reminiscence of Debussy, or a strongly Spanish one of Manuel de Falla. The proficiency of the composer-performer sparks off a most pleasant, natural and spontaneous melodic inventiveness, alternating quiet, oniric movements with more rhythmical passages, of a clearly Iberic taste, or the lyrical passages of a few pieces from *Platero y yo*. Different techniques, such as imitation, theme inversion, use of harmonic or melodic material, but in a different context... give the work both stability and joyful diversity.

It can be noted that each instrument plays "inter pares", the score establishing a continuous, well-balanced concertation between them, making the score one of the most structured pieces of the whole duo repertoire¹².

John W. Duarte (1919-2004)

Insieme op. 72 (for guitar and harpsichord or piano)

English guitarist, composer, professor, chemist and author, John W. Duarte was friends with Andrés Segovia for nearly forty years. From 1934 to 1936,

he took jazz-guitar classes. His Scottish ascendance on his father's side, and English ascendance on his mother's side, are reflected in his music. His duo *Insieme* is directly inspired by one of Castelnuovo-Tedesco's themes. The latter was due to compose something, in turn, from one of Duarte's themes, but was prevented by his own death.

Gerald Schwertberger (Vienna 1941-2014)

Cuatro piezas para dos (duo dedicated to Ernst Zelezny, Vienna, 1980)

Beside the double-bass and piano, Austrian composer Gerald Schwertberger studied improvisation and composition from a very early age. From 1960, he played double-bass in a jazz band and was active as arranger. After university studies (history, Germanic, music and figurative arts) in Vienna, he taught in an Austrian school in Guatemala from 1977 to 1985. He then spent a lot of time working on arrangements for teaching tangos, sambas and other Latin American pieces. He also shared his own musical tradition with his compatriots living in Guatemala¹³.

Cuatro piezas para dos, is no doubt is most popular composition, being frequently performed ever since its release. The first two pieces are inspired

12 Eugenio Becherucci, *op. cit.*

13 See Margarete Buch, «Nachruf: Gerald Schwertberger», in *Music Austria*, 18.02.1014.

by European culture, and the following two are a cultural symbiosis of Europe and South America, with a tango and a Venezuelan waltz.

These pieces are written in a colourful fashion for the piano, which often copies sounds typical of the fingers plucking a guitar, or producing a solid dance, like a back-ground of rhythmical or percussion experimentation. Gerald Schwertberger suggests to interpreters the possibility of using a microphone and good amplifier for the guitar. However, in order to obtain a better sound mix, he recommends that the piano sound also be amplified, to a properly monitored level¹⁴.

Paolo Pessina (Milan, 1969)

Omaggio a Piazzolla (1996) (Elegia per Chitarra e Pianoforte)

Composer and conductor, Paolo Pessina completed brilliant musical studies in Milan, Vienna, Parma, Rome... Having finished his conductor training with Yuri Ahronovich, he became Alexander Rahbari's sole assistant, with whom he toured Europe. He composes for various fields: symphonic or chamber orchestras, choirs, the stage, films. He is acclaimed by critics.

14 [www.sheetmusicplus.com/\(title/cuatro-piezas-para-dos-music...](http://www.sheetmusicplus.com/(title/cuatro-piezas-para-dos-music...)

Paolo Pessina's great liberty should be noted, he only carries forth from the musical past that which suits his exuberant vitality, interwoven with lights and shadows, in other words made up of violent flashes and introverted meditation. To the listener who approaches him in a superficial manner, he may appear to treat things in an amusing, even clown-like fashion; one can perceive his taste for puns, and the disenchantment of one who mocks himself and others with the greatest of ease. However, his music offers up rigorous logic that can by no means be called aestheticism¹⁵.

He enjoys an iconoclast approach, as he is convinced that only he who can laugh at himself can discover the secret of life, and music is his irrational means to shorten the way to that discovery.

Astor Piazzolla (1921-1992)

- *Invierno Porteño* (as per the arrangement by José Bragato for trio: violin, cello and piano, and the impulse of the Chilean duo Mirtha Rojas and Fernando Bravo)
- *Verano Porteño* (idem)
- *Milonga sin palabras*

Argentinian bandoneon player and composer,

15 musicalics.com/fr/node/485675; Ivano Cavallini (booklet notes CD EPIC 190369.001-2).

inventor of the “New Tango” style, Piazzolla took inspiration from Vivaldi’s *Four Seasons* to create the *Seasons* in Buenos Aires. These were originally written for his quintet (bandoneon, violin, piano, electric guitar and double-bass).

Piazzolla’s music is the fruit of numerous encounters that he was able to integrate into his works: encounter with the Troilo orchestra in 1939, classical music with Ginastera and Nadia Boulanger in Paris, poetry with Borgès and Ferrer, jazz with Stan Getz, Gerry Mulligan, Gary Burton, Brazilian music with Chico Buarque and Milton Nascimento, a long experience of the cinema... these totally

diverse worlds kind of fused together to produce the typically “Piazzolla” atmosphere. Borrowed from jazz and classical forms, Piazzolla created an entirely new harmonic and rhythmic vocabulary, better suited to the concert hall than the ballroom. A few of his finds could be frankly experimental – he was neither afraid of dissonance nor abrupt changes of tempo and time signature, and he often composed segmented pieces, with extremely contrasting changes that would interrupt the “normal” flow and demand the audience’s concentration.

Danielle Allet-Zwissig

Translated from French by Isabelle Watson

DUO PERLAMUSICA

Partners in work for the last fifteen years, **Sophie Rudaz Mudry** and **Grégory Scalesia** propose an unusual duo: piano and guitar. Searching for balance, they have developed, over the years, a finesse and airiness in their listening faculty and interpretation that gives their repertoire a subtle and singular nature.

In 2008, they founded the *Perlamusica* association and organised their first concerts with chamber orchestra at the Fondation Louis Moret in Martigny and the Vidondée in Riddes. In 2010, they re-orchestrated the *Concierto de Aranjuez*, Bach and Beethoven concertos for a brass ensemble, an extremely rich experience through which the two Valaisan virtuosos were able to offer the audience, with small formations, important works usually reserved to large venues. An initiative that was particularly appreciated and welcomed with enthusiasm.

Perlamusica also chooses total freedom in order better to meet its audience. Having fitted a bus with a stage and a piano, Sophie and Grégory tour in Valais, France and Spain, performing their singular repertoire. They have also been offering, since 2011 and in partnership with the Sion Media Library, readings to music that are becoming increasingly popular with the Sion audience. These readings are the fruit of collaboration with actors and producers **Hélène Cattin** and **Frédéric Mudry**.

Ever looking for new encounters and wishing to share their music with different audiences, *Perlamusica* has given about twenty concerts in the past two years in various retirement homes in the Lemman region and Valais. All these experiences and different approaches, particularly enriching and often answering a real necessity, are a true motivation for the duo *Perlamusica*.

SOPHIE RUDAZ MUDRY

Having obtained her piano diploma in Rita Possa's class in 1999, Sophie furthered her studies for two years with Monique Deschaussées in Paris.

Enriched by these intense years of piano playing, she discovered a new way of playing that opened up new horizons and that she is still developing today.

For many years, she taught in various places, of which the Conservatoire de la Côte in Geneva, and was accompanist for numerous classes at the Sion Conservatoire, as well as for choral societies. Her work with Grégory Scalesia also enabled her to play as soloist, in particular with Beethoven's 2nd Concerto, as well as to approach a more popular repertoire, with the readings to music that she has been doing for the past five years.

Thanks to the piano, Sophie embraced other forms of art to develop her creativity. She acts in several stage productions, makes illustrations for the stage, and plays accordion in various shows. A theatre tour in Nicaragua gave her the impulse to open up to different audiences, resulting in the creation of the Perlamusica bus, which has since been travelling all over.

GRÉGORY SCALESIA

After obtaining his guitar teaching diploma in Sion in 1998 in Alexandre Rodrigues's class, Grégory Scalesia pursued his studies in Geneva where he obtained his Diploma of virtuosity with Nicholas Petrou.

In parallel to his classical orchestration and interpretation work, he develops his taste for eclecticism through jazz improvisation, traditional music (on the mandolin) and theatre arrangements. He has also played as soloist and arranged the *Concierto de Aranjuez* for string ensemble and then for wind quintet. In 2014, he recorded with Sophie Rudaz Mudry a repertoire of 20th century music for guitar and piano, and in 2016 he recorded his favourite pieces for guitar solo.

He presently teaches at the Sion Conservatoire.



Recorded in Espace Consonance, Saxon (Switzerland), July 2014

ARTISTIC DIRECTION, BALANCE ENGINEER,
MASTERING, EDITING

Jean-Claude Gaberel, Image et Son

PIANO TECHNICIAN

Francis Morin

PIANO

Steinway & Sons

PHOTOGRAPH

Céline Ribordy

DESIGN

Amethys

EXECUTIVE PRODUCER

Claves Records, Patrick Peikert

With a generous contribution of Rodolphe Rudaz

Thanks to Danielle A.-Z. et Françoise Z., Céline R., Hélène C., Frédéric M., Jean-Yves Z, Théâtre de Valère.

This recording is dedicated to Chantal & Salvatore , Marie-Jeanne & Rodolphe

© 2017 Claves Records SA, Pully (Suisse) / © 2017 Claves Records SA, Pully (Suisse)

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

L. BIGAZZI & M. COLONNA (1959)		
Formentera, per pianoforte e chitarra		
1	Brillante	03:27
Cézanne, per pianoforte e chitarra		
2	Moderato	04:14
MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO (1895-1967)		
Fantasia Op. 145, for Guitar & Piano		
3	I. Andantino (Quiet & dreamy)	05:13
4	II. Vivacissimo (Leggero e volante)	03:23
HANS HAUG (1900-1967)		
Fantasia, pour guitare et piano		
5	Allegro moderato	09:28
GERALD SCHWERTBERGER (1941-2014)		
Cuatro piezas para dos, Latin Suite		
6	I. Moderato	01:42
7	II. Lento	01:24
8	III. Tango-Tempo	02:07
9	IV. Vivo	01:57
JOHN W. DUARTE (1919-2004)		
Insieme Op. 72, for Guitar & Harpsichord or Piano		
10	I. Theme. Allegretto semplice e spontaneo (Based on a theme by Mario Castelnuovo-Tedesco)	00:48

11	II. Un poco agitato	00:55
12	III. Alla marcia	01:33
13	IV. Largo e dignitoso	02:00
14	V. Scherzoso	00:56
15	VI. Alla siciliana	01:33
16	VII. Finale	02:07
PAOLO PESSINA (1969)		
Omaggio a Piazzolla, elegia per chitarra e pianoforte		
17	Moderato	06:15
ASTOR PIAZZOLLA (1921-1992)		
Milonga sin Palabras		
(Arr. Duo Perlamusica)		
18	Lento malinconico	05:17
Verano Porteño		
(Arr. José Bragato)		
(Arr. Duo Mirtha Rojas & Fernando Bravo)		
19	Allegro moderato	06:26
Invierno Porteño		
(Arr. José Bragato)		
(Arr. Duo Mirtha Rojas & Fernando Bravo)		
20	Lento	05:45

