

Javier ECHECOPAR :
Tres siglos de guitarra en Perú



Javier Echecopar est, si l'on veut, doublement guitariste. Il a travaillé la guitare classique au conservatoire de Lima (avec Umberto Pimentel et Luis Justo) puis à Paris (avec Alberto Ponce et Javier Quevedo). Il s'est parallèlement intéressé à la musique folklorique de son pays (andine avec le Maître E. Garcia Zarate et Manuelcha Prado, et noire avec Carlos Hayre).

Poursuivant cette double orientation, il a bénéficié des conseils de Javier Hinojosa (pour la musique baroque), de Lagoya ou Carlevaro, et observé, en voyageant à travers son pays entre 1982 et 1987, les façons de faire (« toquios ») des guitaristes populaires.

Cet itinéraire lui donne un profil original et des idées qui ne le sont pas moins : la mise au point, en particulier, de principes nouveaux pour l'écriture du folklore andin, afin de restituer la musique telle qu'elle s'écoute, et non pas revue et corrigée selon des normes académiques (1).

Avec ce disque, c'est la première fois, me semble-t-il, qu'un guitariste hispano-américain tente d'assumer aussi

(1) Javier Echecopar a publié trois disques et différents recueils de partitions. S'adresser au Studio Équateur.

complètement son pays, tant dans le temps que dans sa variété culturelle. Cette attitude rompt avec cette sorte de complexe colonial qui fait que trop souvent, pour les Hispano-Américains eux-mêmes, seuls n'ont de valeur que ceux de leurs compositeurs qui ont obtenu une reconnaissance européenne (Villa-Lobos, Lauro, Barrios, Brouwer).

Javier Echecopar a transcrit et arrangé les vingt-neuf morceaux de ce disque. Investigateur, il a exhumé des pièces anciennes. Celles de l'époque baroque répondent aux canons esthétiques de la période, parfois avec un grand bonheur (« *Le Minuet de Landabere* » aux accents scarlattiens, ou la « *Toccata en Mi* », händellienne). Au XVIII^e siècle, la musique péruvienne écrite pour guitare prend l'accent du pays (« *Tonada de Tupac Amaru* »). Le début du XIX^e siècle, illustré par plusieurs pièces notamment de Jiménez de Abril, est par contre franchement italianisant, comme d'ailleurs l'hymne national qui suit (et qui comporte un clin d'œil à la « *Marseillaise* »); il est remarquable que les hymnes nationaux latino-américains semblent tous des morceaux d'opéra italien égarés sur les autels des patries...

Echecopar compose pour la guitare avec délicatesse (*Matices*, trémolo romantique; *Pájaro marino*, de facture moderne; *Chicama*, qui évoque le nord du pays). Il est aussi l'auteur de superbes arrangements de musique folklorique : d'abord d'un *Festejo*, rythme du folklore noir péruvien, remarquablement adopté par sa guitare; puis, d'une valse, hommage à la côte

et à Lima, où cette danse très en faveur a acquis des caractères qui l'ont rendue unique en Amérique Latine.

Et il y a enfin six pièces du folklore andin, où Echecopar recourt à ces « *toquios* » qui viennent des guitares paysannes : ainsi cette *Quatchwa* où les basses étouffées créent une polyrythmie avec une mélodie heurtée dans l'évocation de la « *Tinya* » (tambour), avec une constante et heureuse ornementation.

Ce genre d'adaptations est très convaincant. La guitare s'y enrichit d'un éventail de recours qui surprennent et intéressent, car ils ne sont pas là pour l'effet, mais intégrés dans un discours musical qui les commande et instaure un « *nouvel* » instrument. Ils montrent par ailleurs toute la souplesse expressive de la guitare, souplesse dont découle sa pérennité.

L'histoire de la guitare en Amérique Latine montre qu'elle n'est pas un chapitre de la guitare espagnole mais, depuis quatre siècles, une route parallèle, avec ses cheminements et ses résultats propres (CRI 95 009, Studio Équateur, 4 av. Percier, 75008 Paris, Tél. 40 54 17 04; Fax : 42 05 06 65).

Bruno MONTANARO R.

Pavel STEIDL : *Guitar/Kytara, music of the 18th and 19th centuries*

La pertinence des choix esthétiques, la qualité technique, la finesse du soliste, et enfin sa sincérité, sa conviction, sa démarche quasi-militante caractérisent cet enregis-

trement de Pavel Steidl, interprète tchèque né en 1961. Il considère son enregistrement, à l'évidence, comme un plaidoyer.

Plaidoyer pour J. A. Losy (1650-1721), luthiste de la fin de la période baroque, apparemment épris de musique française, auquel S.L. Weiss lui-même fait l'hommage d'un « *tombeau* ». Ici le style, malgré l'effort fait sur certains ornements, certains battements, n'est pas toujours des plus appropriés : l'ouverture demanderait des notes inégales, comme la plupart des pièces, souvent pas assez phrasées, « *dessinées* » (comme la *Gavotte* (4) trop « *liquide* »...). Mais quelle belle musique, notamment la *Sarabande* (7) et le *Tombeau* déjà évoqué (9)!

Pavel Steidl pose le problème lui-même à propos de l'interprétation du luth à la guitare (« *j'espère ne pas faire quelque chose de mal...* ») et apporte une réponse dont la fraîcheur mérite qu'on s'y intéresse vivement.

Plaidoyer pour J. K. Mertz (1806-1856), plus proche stylistiquement et organologiquement d'aujourd'hui, avec de courtes pièces imagées (dont *Romance sans parole*), sortes de poèmes, entre vers et prose (18...), remplis d'emprunts aux musiques de son temps, finalement moins imprégnées de musique populaire de l'est de l'Europe qu'on aurait pu le croire (13?...), et plutôt d'airs d'ailleurs, d'Italie par exemple (17, et *Tarentelle* plus napolitaine que de raison en 19!...). L'interprétation en est très belle, pleine de lyrisme, de contrastes et de délicatesse, sans la mièvrerie ni la