

ARCHIVES DE LA GUITARE  
*Gitarre-Archiv*

**Edition Andrés Segovia**

*Œuvres modernes - Moderne Werke*

G.-A. No.	RM.	G.-A. No.	RM.
154	Albeniz, L., Tango . . . . .	135	Ponce, Manuel M., Variations sur „Folia de España“ et Fugue 4-
137	Castellano-TeDESCO, Mario, Variations à travers les siècles 2.50	150	— Masurka . . . . .
149	— Sonata . . . . .	151	— Sonatina meridional . . . . .
129	Mandó, Jona, Fantasia-Sonata . . . . .	152	— Trois Préludes faciles . . . . .
	Pedrell, Carlos, Trois pièces . . . . .	153	— Valse . . . . .
119	— I Lamento . . . . .	116	Tanman, Masurka . . . . .
120	— II Página romántica . . . . .	103	Torroba, Moreno F., Nocturno . . . . .
121	— III Guitarras . . . . .	104	— Suite castellana . . . . .
109	Ponce, Manuel M., Thème varié et Finales . . . . .		Fandangullo — Arde — Danz . . . . .
110	— Sonata II . . . . .	113	— Burgalesa . . . . .
	Allegro moderato — Cancion — Finale	114	— Preludio . . . . .
111	— Tres canciones populares mexicanas . . . . .	115	— Serenata burlesca . . . . .
112	— Preludio . . . . .	133	— Píccos característicos Vol. I . . . . .
122	— Sonata clásica . . . . .	134	— Píccos característicos Vol. II . . . . .
	(Hommage à Fernando Sor)	102	Turina, Joaquín, Fandangullo . . . . .
123	— Sonata romántica . . . . .	128	— Ráfaga . . . . .
	(Hommage à Franz Schubert)	132	— Sonatina . . . . .
124	— Préludes I, No. 1-6 . . . . .	136	— Hommage à Tarrega . . . . .
125	— Préludes II, No. 7-12 (Série faciles) . . . . .	164	Uhl, Alfred, Sonata . . . . .
131	— Estudio . . . . .		

*Œuvres classiques - Klassische Werke*

G.-A. No.	RM.	G.-A. No.	RM.
	Bach, J. S., Morceaux divers — Verschiedene Stücke:	149	Handel, G. F., 8 Pièces d'Aylesford — 8 Aylesforder Stücke 2.50
106	Vol. I Prélude — Allemande — Minuetto I — Minuetto II 1.80		1. Sonata — 2. Fughetta — 3. Menuet — 4. Sarabande —
107	Vol. II Courante — Gavotte . . . . .		5. Menuet — 6. Gavotte — 7. Air — 8. Passapied
108	Vol. III Andante — Bourrée — Double . . . . .	139	Haydn, Joh., Menuet aus dem G dur-Quartett . . . . .
141	— Chaconne . . . . .	143	Kuhnau, Joh., 4 petits Morceaux — 4 kleine Stücke . . . . .
142	— 3 petits Morceaux d'après des esquisses de A. M. Bach —		1. Prélude — 2. Sarabande — 3. Minuetto — 4. Gavotte
	3 kleine Stücke aus dem Notenbüchlein der Anna Mag-	117	Mozart, W. A., Menuet . . . . .
	dalena Bach . . . . .	159	Muldrau, A. de, Romanesca . . . . .
145	— Prélude et Page . . . . .	160	Rameau, J. Ph., 2 Minuetti . . . . .
146	Bach, Phil. Em., La Xérophone, La Sphère . . . . .	144	Scarlatti, Domenico, Sonata . . . . .
147	— Siciliana . . . . .	161	Schale, Chr. Fr., 2 Minuetti / Wenkel, Joh. Fr. W., Musette 1.50
155	Benda, Gg., 2 Sonatines . . . . .	138	Schumann, R., L'enfant priant — Bittendes Kind / Faire
140	Chopin, F., Masurka, op. 63 No. 3 . . . . .		post — Flöcktomaten . . . . .
156	Comperia, L., Passacaglia . . . . .	130	Sor, F., Variations (Mozart, La Filite enchantée — Zamber-
118	Frank, César, 4 Morceaux . . . . .		Büte) . . . . .
157	Frescobaldi, G., Aria con Variazioni detta „La Frescobaldi“ 1.50	162	Vanhall, Joh. B., Cantabile . . . . .
158	— 5 Morceaux — 5 Stücke . . . . .	163	— Minuetto . . . . .
	1. Corrente — 2. Passaglia — 3. Corrente — 4. Giugliola —		
	5. Corrente . . . . .		

**B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig**  
Schott & Co. Ltd., London W.1, 48 Great Marlborough Street  
Editions Max Eschig, Paris . . . . . Assoc. Music Publ. Inc., New-York  
48 Rue de Rome . . . . . 25 West 45th Str. NY, City

Printed in Germany — Imprimé en Allemagne



V Mainz: B. Schott's Söhne, G.A. 141, Pl.-Nr. 34445, 1935 / Transcription de Segovia, Andrés

BIBL Turbenthal: Privatsammlung Christoph Jäggin (2 Exemplare: Erstausgabe aus dem Nachlass von Sepp Summer und Neudruck aus dem Jahre 1963)

K A propos de la Chaconne de J. S. Bach<sup>1)</sup>

Vous me demandez, mon cher André, de présenter au public votre transcription de la Chaconne. A vrai dire, un musicien tel que vous ne me semble guère devoir être soupçonné d'irrespect à l'endroit de J. S. Bach. Mais il se peut, après tout, qu'une certaine littérature, en s'emparant de la Chaconne comme de la Neuvième ou de la Sonate à Kreutzer, l'ait rendue tabou, et lui suscite de trop farouches zéloteurs, prêts à interdire au nom du vieux Cantor ce qu'il eût été le premier à encourager.

Tout en admirant profondément la Chaconne, je l'ai bien rarement entendue sans une sorte de malaise. Sa splendeur musicale n'est pas en cause, ni tout ce que la lecture révèle de noblesse, de pathétique contenu, d'une variété qui, pas un instant, ne compromet un merveilleux équilibre, d'ingéniosité dans le traitement du violon. Mais il est proprement exceptionnel que l'audition réponde à toutes nos attentes, si grande est la disproportion entre les frêles ressources de quatre cordes et l'intensité de ce qu'elles ont à traduire, entre le caractère monodique du violon, ce pur soprano, et l'ampleur orchestrale qu'on lui demande.

La personnalité d'un Joachim, d'un Ysaye, a pu concilier ces contraires. Deux ou trois privilégiés, après eux, y sont parvenus: chaque fois, l'impression est celle d'une réussite géniale, à laquelle de probes, de parfaits interprètes du répertoire courant n'atteindront jamais.

Il faut bien que ce sentiment ait été celui de bachistes» fervents: Mendelssohn, Ferdinand David, Schumann. Lorsque, pendant l'hiver de 1840, David joua pour la première fois la Chaconne, récemment exhumée (elle avait bien été éditée en 1802 par Simrock, puis par De-combe, mais nul n'y avait pris garde), Mendelssohn se mit au piano pour lui apporter le renfort d'un accompagnement qu'il devait, plus tard, rédiger et publier (à Londres, en 1847). Schumann fit de même, en 1854, pour l'ensemble des six sonates ou suites, tandis que Wilhelmj élargissait jusqu'à l'orchestre l'accompagnement de piano.

On a tenté de bien d'autres manières de rendre l'exécution plus abordable. F. Hermann en a divisé les difficultés entre deux parties de violon sans basse. Brahms a écrit une version pour piano, main gauche (c'est la cinquième des Etudes parues chez Breitkopf) J. Raff une autre pour les deux mains; tout le monde a présent à la mémoire le trop somptueux arrangement de Busoni. Récemment, enfin, se dépossédant lui-même, un maître de l'archet, Jenő de Huby a fait entendre une transcription pour grand orchestre, dans laquelle les divers pupitres se partagent la polyphonie primitivement confiée au seul violon.

A qui trouverait ces libertés abusives, il suffirait de rappeler les mœurs musicales du temps de Bach, et la désinvolture avec laquelle lui-même modifiait la destination de ses œuvres, faisant passer du violon au clavecin des adagios de style lié, transportant un prélude du violon seul à l'orgue accompagné d'orchestre.

Parmi les instruments auxquels il avait voué une particulière attention figure un proche parent de la guitare: le luth. Plusieurs savants, M. M. H.-D. Bruger et H. Neemann entre

autres, se sont appliqués à inventorier les œuvres dont nous possédons plusieurs états - violon seul et luth, luth et violoncelle - sans qu'on puisse, la plupart du temps, discerner quel est le prototype, quelle la transcription. La C h a c o n n e ne serait pas déplacée parmi ces doublets, et rien ne dit qu'une trouvaille ultérieure ne l'y incorporera pas.

Qui sait même si on ne lui découvrira pas un jour quelque lien direct avec la guitare? On ne peut s'empêcher de remarquer la parfaite convenance du ton de ré; le schéma harmonique, en plus d'un endroit (en particulier dans presque toute la dernière page) reproduit une des progressions types de la musique populaire andalouse, dont la guitare est le moyen d'expression traditionnel.

Rien ne s'opposerait, en somme, à ce que l'origine ibérique de la Chaconne ait inspiré à Bach l'idée de la destiner à un instrument espagnol que son universelle curiosité n'ignorait pas; d'autant que des maîtres comme Lampion, de Visée, Corbet, l'avaient mise à la mode dans l'Europe entière.

Ce n'est pas - faut-il l'ajouter? - sur une hypothèse aussi aventurée que l'on conseillera d'asseoir une conviction. L'argument qui compte, et qui est de poids, c'est que, conçue ou non pour la guitare, la Chaconne est écrite comme si son auteur n'avait pas eu en vue d'autre instrument que celle-ci. Non seulement aucune disposition n'est à changer, mais tout «vient» avec une entière spontanéité. Les accords que le violon doit arpéger ou arracher se présentent ici d'un seul tenant, les imitations conservent leur indépendance de ligne et de coloris, les arpèges nous livrent une trame harmonique égale, sur laquelle les mouvements mélodiques se dessinent en plein relief. Le violon maintient sa supériorité dans certaines variations liées, dans quelques traits à l'aigu, qu'il rend plus vifs et plus mordants. Presque tout le reste convient mieux à la guitare qui, à ses divers avantages, ajoute celui de sonner à l'octave grave de la note écrite, donnant ainsi des basses profondes, capables de supporter le majestueux édifice.

Mais ceci n'a nul besoin d'être développé. C'est affaire d'oreilles et de sensibilité: vos auditeurs formeront eux-mêmes leur jugement. Je voulais seulement assurer ceux d'entre eux qui n'ont point travaillé ces questions - et qui, ne vous connaissent pas encore, auraient assez de méfiance, et de patience pour me lire jusqu'au bout - que le plaisir qu'ils vont trouver à vous entendre est un plaisir licite.

Ce peut être un crime de lèse-Chaconne que de la présenter haletante, sifflante, comme bardée de difficultés; la faire harmonieuse, ample, équilibrée, nous donner enfin l'équivalent de la plus parfaite audition mentale, ne peut vous valoir que de très grands remerciements.

Marc Pincherle

<sup>1)</sup> Cette notice a été écrite pour le programme du récital donné à Paris par Andrés Segovia le 4 Juin 1935.

(Vorwort der Ausgabe)

KONKORDANZEN