

Université de Bourgogne – UFR Sciences humaines

Master Musicologie – Parcours Recherche

## **Etude d'une suite orchestrale de Metal Néoclassique**

Le Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat  
Minor Opus 1 – Millenium d'Yngwie Malmsteen

**Mémoire de Master I présenté par William GARREY**

Sous la direction de Philippe Gonin, maître de conférences et enseignant, spécialiste des musiques actuelles à l'université de Bourgogne

Mémoire soutenu le 15 juin 2016

## TABLE DES MATIERES

1	Remerciements .....	5
1	Introduction.....	7
2	Le Metal, histoire et origines .....	9
2.1	Les années 1960, la naissance du Hard Rock .....	9
2.2	1970, expansion du Heavy Metal .....	11
2.3	Un genre à sous-genres.....	12
2.3.1	Le Thrash Metal .....	12
2.3.2	Le Death Metal.....	13
2.3.3	Le Black Metal.....	14
2.3.4	Le Metal Progressif.....	17
2.4	Conclusion.....	18
3	Le Metal Néoclassique .....	19
3.1	Les origines .....	19
3.2	Les caractéristiques.....	22
3.3	Les principales formations .....	25
3.3.1	Yngwie Malmsteen.....	25
3.3.2	Eddie Van Halen.....	25
3.3.3	Randy Rhoads.....	26
3.3.4	Adagio.....	27
3.3.5	Symphony X.....	27

3.4	Le public .....	28
4	Yngwie Malmsteen .....	29
4.1	Eléments biographiques .....	29
4.1.1	Jeunesse et découverte de la guitare .....	29
4.1.2	Les premiers groupes et la volonté d'indépendance .....	30
4.1.3	De 1985 à aujourd'hui, une carrière prolifique .....	31
4.2	Matériel et mode de jeux utilisés .....	33
4.2.1	Matériel .....	33
4.2.2	Modes de jeu .....	35
5	Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor Opus I – Millenium	39
5.1	Autour de l'album .....	39
5.1.1	Genèse .....	39
5.1.2	Composition et enregistrement .....	40
5.2	Analyse .....	42
5.2.1	Préambule à l'analyse .....	42
5.2.2	Caractéristiques générales .....	44
5.2.3	Icarus Dream Fanfare .....	45
5.2.4	Cavallino Rampante .....	50
5.2.5	Fugue .....	52
5.2.6	Prelude To April .....	57

5.2.7	Toccata .....	61
5.2.8	Andante .....	64
5.2.9	Sarabande .....	67
5.2.10	Allegro & Adagio .....	71
5.2.11	Vivace .....	76
5.2.12	Presto Vivace & Finale.....	78
6	Conclusion .....	81
7	Annexes .....	83
7.1	Annexe 1 : Guide de lecture d'une tablature de guitare.....	83
8	Table des illustrations.....	84
9	Sources.....	87
9.1	Bibliographie .....	87
9.1.1	Monographie.....	87
9.1.2	Travaux universitaires.....	88
9.1.3	Article.....	88
9.1.4	Recueil de Partition.....	89
9.2	Webographie .....	89
9.3	Discographie .....	90
9.3.1	Musiques populaires .....	90
9.3.2	Musiques savantes.....	91
9.4	Filmographie .....	93



## 1 REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier l'Université de Bourgogne et particulièrement Philippe Gonin, qui fut mon directeur de mémoire ainsi que Séverine Féron, pour leur disponibilité, leur écoute et leurs précieux conseils, indispensables pour l'aboutissement de ce mémoire.

Je souhaite également remercier ma famille et tout particulièrement ma mère, Nathalie, mon père, Dominique, ma sœur, Betty ainsi que ma compagne, Jessica, et mes amis, pour le soutien sans faille qu'ils m'ont fourni tout au long de cette année. Sans toutes ces personnes, je n'aurais pu aller au bout de ce travail.

Enfin, je remercie tout particulièrement Yngwie Malmsteen, pour sa musique, ses nombreuses et superbes compositions, et parmi elles l'album *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E flat Minor Opus 1 – Millenium*, sans quoi ce mémoire n'aurait jamais pu exister.



## 1 INTRODUCTION

« Je crois que si Wagner vivait à notre époque, il serait avec Deep Purple ; ou Beethoven aurait adoré être avec Led Zeppelin »<sup>1</sup>. Cette citation du journaliste musical Malcolm Dome en dit long sur l'intérêt porté par le Metal sur les musiques savantes. En effet, depuis sa création, ce genre vaste et prolifique n'a de cesse d'enrichir son vocabulaire en exploitant toutes les cultures des populations. Si l'origine même du Metal est un long chemin qui remonte au Blues et au Rock, les artistes de ce courant se sont très tôt ouverts à un grand nombre d'influence que ce soit, musicales, littéraires, artistiques, ou d'une manière plus générale dans les cultures et traditions des peuples.

La musique savante n'a pas fait exception, bien au contraire, elle fut très tôt convoitée par bon nombre de formations qui parfois, rendent hommages à certains grands compositeurs tels qu'Antonio Vivaldi, Ludwig Van Beethoven, ou Jean-Sébastien Bach. Malgré tout, comme le rappelle Robert Walser, les références se limitent dans la grande majorité des cas à un petit nombre de compositeurs, « Bach, pas Mozart ; Paganini plus que Liszt ; Vivaldi et Albinoni à l'instar de Telemann ou Monteverdi »<sup>2</sup>.

Le 5 mars 1984 sort le tout premier album d'un guitariste alors méconnu, Yngwie Malmsteen. Un disque de Hard Rock aux nombreuses sonorités classiques. Ainsi naît le genre du Metal Néoclassique, dont ce guitariste est resté le plus dévoué compositeur. Si dans sa carrière il était plutôt question de s'approprier la musique savante pour l'intégrer à des compositions de Heavy Metal, il produisit néanmoins un album à part : *Concerto Suite for Electric Guitar and*

---

<sup>1</sup> Citation de Malcolm Dome dans le film - Jessica Joy Wise – Scot McFadyen – Sam Dunn, *Metal : Voyage au Cœur de la Bête*, Banger Productions Inc., 2006

<sup>2</sup> « Bach, not Mozart ; Paganini rather than Liszt ; Vivaldi and Albinoni instead of Telemann or Monteverdi » Robert Walser, *Running With the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2014, p. 63



*Orchestra in E flat Minor Opus 1 – Millenium*. Cet album qu'il a voulu au plus proche d'une écriture de tradition savante pour lui sera notre objet d'étude tout au long de ce dossier.

Par l'analyse des différentes pièces qui le composent, nous tenterons de comprendre au mieux les choix de compositions effectués par Yngwie Malmsteen dans le but de dégager les formes choisies par celui-ci dans la construction de son œuvre. Loin de nous l'idée d'apporter des réponses véridiques et tranchées quant aux secrets que pourra délivrer cette analyse. Nous tenterons néanmoins de dégager le plus précisément possible les éléments de composition selon une méthodologie que nous bâtirons. L'objectif de cette analyse, sera de mettre en valeur les aspects de composition dans le but de déterminer si Malmsteen a réellement ou non procédé à une composition purement classique.

Afin de structurer notre propos, il semble important d'introduire cette analyse par des rappels historiques et biographiques. Ainsi, dans un premier temps, nous rappellerons de manière synthétique l'origine et le développement du courant de musique Metal en présentant les quelques sous-genres qui nous paraîtront les plus importants. Nous réserverons cependant une seconde partie dans le but de présenter le Metal Néoclassique afin de pouvoir apporter des éléments historiques et caractéristiques précis qui seront indispensables à la compréhension de la musique qui le constitue. Enfin, nous nous attarderons sur la biographie d'Yngwie Malmsteen dans le but de mieux comprendre d'où provient son style et quelles sont ses caractéristiques de jeu.

## 2 LE METAL, HISTOIRE ET ORIGINES

### 2.1 Les années 1960, la naissance du Hard Rock

On ne peut définir précisément la date à laquelle est né le courant Metal. De même, il est très difficile d'en extraire précisément les précurseurs tant ils sont nombreux d'une part, et d'autre part, certains artistes seront classés comme référence par certains groupes de Metal mais pas par d'autres et vice versa. Nous allons dans cette partie tenter d'offrir un panorama suffisamment large afin de comprendre la naissance et l'évolution de la musique Metal.

Deux styles musicaux évoluant dans les années 1960 seront importants : le Blues et le Rock. D'ores et déjà le Blues servait d'inspiration à de nombreuses formations Rock de cette décennie telle qu'Elvis Presley ou les Rolling Stones. En plus des aspects musicaux, les expérimentations sonores vont avoir un rôle important. La popularisation de la guitare amplifiée au sein des groupes de Blues et de Rock va conduire à de nombreuses expériences sonores. Ainsi, la recherche de sons distordus en poussant les amplificateurs à l'extrême va apparaître. On attribue le premier enregistrement avec une guitare distordue au titre *Rumble*<sup>3</sup> de Link Wray & His Ray Men. Par la suite, la tonalité des guitares acquiert un haut niveau de saturation grâce à l'évolution des technologies d'amplification et de prise de son tant et si bien que le son clair des débuts du Rock sera vite remplacé par une guitare aux sons saturés, donnant un caractère plus agressif et puissant à la musique. De plus, celui qui est considéré comme le plus grand guitariste de l'histoire a révolutionné la pratique de l'instrument, Jimmy Hendrix a inventé de nouvelles façons de jouer avec cet instrument en exploitant nombre de ses capacités. En conséquence, pour rivaliser avec la puissance de la guitare, les rythmes de batterie devinrent plus rapides, complexes et fournis ; et les

---

<sup>3</sup> Link Wray & his Ray Men, *Rumble/The Swag*, Cadence, 1958 (Vinyl)

chanteurs, de la même manière, adoptèrent de nouvelles techniques vocales afin de pouvoir s'aligner sur les caractères plus agressifs des autres instruments.

Avec ces évolutions, le son si caractéristique du Metal est né. Mais musicalement, ce sera l'année 1968 qui sera un tournant dans l'histoire du Hard Rock. Les trois groupes qui seront les premiers à entrer dans le genre Hard Rock et même Heavy Metal sont : Led Zeppelin, Deep Purple et Black Sabbath. Si les deux premiers feront partie du mouvement Hard Rock, Black Sabbath aura lui, un rôle important dans la création du Metal. Chez Led Zeppelin, Jimmy Page et Robert Plant vont créer des mélodies de guitares virtuoses couplées à des textes dramatiques avec un chant tantôt crié, tantôt parlé, tantôt chuchoté et la musique qui en découle donnera naissance au mouvement Hard Rock. Dans les années 1970, les groupes comme Scorpions, Kiss ou encore AC/DC proposeront une musique encore plus agressive que Led Zeppelin pour donner au Hard Rock le son qui le qualifiera.

Avec Black Sabbath, nous évoluons dans un univers différent. Victime d'un accident qui paralysa deux doigts de sa main gauche, le guitariste Tommy Iommi dut développer un jeu de guitare plus simple et moins virtuose que les guitaristes de Hard Rock de sa génération. Les riffs qu'il produisit ainsi avec Black Sabbath sont plus lents, simples mais souvent avec des dissonances et un son lourd qui apportent une dimension très morbide aux compositions. De plus, la fascination d'Ozzy Osbourne pour les thèmes liés au satanisme, à l'horreur et à la mort conduit le groupe à proposer des textes tournés vers ces sujets. Le groupe acquit vite une notoriété telle, qu'il est encore aujourd'hui reconnu comme le plus grand groupe de l'histoire du Heavy Metal.

## 2.2 1970, expansion du Heavy Metal

Avec les innovations musicales apportées, Black Sabbath a ouvert la porte à de nombreux groupes qui se formeront dans le début des années 1970 pour créer ainsi la première vague de Heavy Metal. Cette vague comprend des groupes comme Blue Öyster Cult, Kiss ou Alice Cooper mais n'eut qu'un accueil mitigé auprès du grand public. En effet, malgré le succès planétaire de Kiss, les autres groupes de cette décennie ne furent pas autant célèbres que ceux qui forment la seconde vague appelée New Wave Of British Heavy Metal (NWOBHM). L'apparition de cette seconde vague se fait entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 et rassemble ceux qui sont aujourd'hui connus comme les piliers du genre, autrement dit les groupes dont la musique représente le plus le genre Heavy Metal. Avec des groupes comme Motörhead, Iron Maiden ou Judas Priest, le Metal va devenir extrêmement populaire à travers le monde, cohabitant avec un autre genre qui évolue parallèlement principalement sur le continent américain, le Glam Metal. Le Glam s'inscrit dans la continuité de la production musicale du groupe Kiss, produisant un Hard Rock très kitsch avec des tenues vestimentaire très moulantes en cuir comme Motley Crüe, ou en recherchant un aspect féminin comme les membres de Twisted Sister. Les échanges musicaux et visuels sont courants à cette époque. Judas Priest et Iron Maiden reprennent l'esprit vestimentaire à base de cuir moulant notamment lors de leurs prestations.

Motörhead, bien qu'autoproclamé comme un groupe de Rock'n'Roll, produit une musique oscillant entre Heavy Metal et éléments Punk, notamment dans la manière de chanter, assez rauque et agressive, qui contraste avec les chants très lyriques de Rob Halford ou Bruce Dickinson - respectivement chanteurs de Judas Priest et d'Iron Maiden. L'apport des formations précédemment citées est primordial car il constitue la base même du Metal dans son sens général.

En effet, à l'instar de Black Sabbath dont le style se caractérise comme assez lent et simple dans l'écriture, les groupes de la NWOBHM produisent une musique plus agressive rapide et entrecoupée de solos virtuoses avec un son non plus saturé mais distordu à la guitare. De plus, à la formation assez minimaliste du groupe Black Sabbath, s'ajoute un guitariste soliste, et ce dans pratiquement toutes les formations (à l'exception de Motörhead par exemple). Sur scène se développent également les décors, souvent à l'image de l'album qui précède la tournée. Le groupe Iron Maiden par exemple, est très soigneux sur les détails allant jusqu'à intégrer des reproductions géantes en arrière-plan de la scène de sa mascotte Eddie, une sorte de mort-vivant présent sur toutes les pochettes d'albums du groupe.

Dans les années 1980, le Metal va évoluer : de nouveaux sous-genres vont se développer et c'est à partir de cette période que va se construire la richesse que nous connaissons aujourd'hui.

### **2.3 Un genre à sous-genres**

Avec la multiplication des formations Metal autour du monde, de nouveaux sous-genres sont apparus à partir des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, à tel point qu'à l'heure actuelle, les sous-genres se comptent par centaines. Il ne sera pas question dans cette partie de faire état de chacun d'entre eux, ceci étant d'une part complexe et d'autre part très étendu. Nous nous concentrerons ici sur les plus emblématiques et les plus prolifiques.

#### **2.3.1 Le Thrash Metal**

Emmené par le célèbre Big Four of Thrash Metal, ce genre est apparu dans le début des années 1980 et se définit comme un Heavy Metal extrémisé : plus rapide et plus brutal. Le Big Four est la dénomination de quatre groupes phare de ce courant qui sont les suivants : Metallica, Megadeth, Slayer et Anthrax. Loin d'être les plus violents, ils sont surtout les plus connus et parmi

les premiers à avoir exploré une musique bien plus rapide, avec une batterie virtuose, des guitares aux sons stridents jouant des riffs rapides et techniques. Le chant est lui d'une manière générale plus proche du parlé que du chanté à l'image des performances vocales de Tom Araya de Slayer ou de James Hetfield de Metallica (sur les premiers albums surtout, la musique du groupe est devenue plus mélodique à partir du Black Album de 1991).

Le genre est resté assez underground à ses débuts, malgré les millions d'albums vendus par les membres du Big Four. En effet, les groupes les plus connus ne constituent ici qu'une minorité par rapport à l'ensemble des groupes du courant. Parmi les principaux, citons notamment Exodus, Testament, Kreator ou encore Sodom. La majorité des groupes de Thrash Metal se regroupe principalement en Europe et en Amérique.

### 2.3.2 Le Death Metal

Le Death Metal est probablement le sous-genre le plus brutal du Metal. A l'instar du Thrash et du Heavy Metal qui constituent des sous-genres à part entière, le Death Metal se subdivise lui en de nombreuses autres catégories ayant chacune leurs propres caractéristiques. Si la majorité des fans sont d'accord pour dire que Possessed semble être le groupe fondateur du genre vers le milieu des années 1980, d'autres versions persistent évoquant d'autres formations. Alors que nous avons vu précédemment que le Thrash Metal était une extrémisation du Heavy Metal, il en est de même pour le Death Metal qui reprend les codes du Thrash Metal en allant encore plus loin.

Certaines transformations sont notables : les rythmes s'accélèrent encore, pour se rapprocher voire dépasser les 200 battements par minutes, la batterie joue très vite et on retrouve bien souvent la technique dite blast beat qui consiste à alterner un coup de grosse caisse et un coup

de caisse claire de manière rapide (comme par exemple dans *Hammer Smashed Face*<sup>4</sup> de Cannibal Corpse). La guitare est souvent accordée un ou deux tons en dessous de la normale, on remarque également l'utilisation de guitare 7 voire 8 cordes. L'évolution de la technique vocale est également très importante. La technique du chant guttural fait son apparition. Cette technique consiste à contrôler le diaphragme pour produire un son rauque et caverneux. La compréhension des textes en sera néanmoins plus difficile. Les timbres de voix du Death Metal sont souvent très graves, ce qui le différencie du Black Metal ou la voix cherchera à être la plus aiguë possible.

Parmi les sous-genres du Death Metal, on retrouve le Brutal Death Metal et le Grind qui sont les genres les plus extrêmes à l'heure actuelle. Très difficilement compréhensible, ce genre s'adresse à un public particulièrement ciblé en quête de rapidité, de brutalité et de musique dénuée de mélodie. A l'inverse, le Death Metal Mélodique, emmené par des groupes comme Children Of Bodom, Kalmah, ou encore Arch Enemy s'est développé dans les années 1990 et se tourne vers un retour d'aspect mélodique dans la musique. Ces groupes intègrent souvent un clavier en plus de la formation basse/batterie/guitare rythmique/guitare soliste et les solos produits sont généralement très virtuoses.

### 2.3.3 Le Black Metal

Le Black Metal est le second grand sous-genre qui s'est développé dans les années 1980. Contrairement à tout ce qui a été fait jusqu'à là, les caractéristiques qui le constituent ne sont pas seulement musicales. En effet, les acteurs de la scène développeront un mode de vie autour de leurs musiques. Si les premiers groupes qui se sont essayés dans le genre ne sont pas tous directement catégorisés comme des groupes de Black Metal, ils ont néanmoins participé à forger

---

<sup>4</sup> Cannibal Corpse, *Tomb Of The Mutilated*, Metal Blade Records, 1992

son identité : ainsi, les groupes comme Celtic Frost, Bathory ou encore Venom, qui produisit l'album *Black Metal*<sup>5</sup> en 1982, album qui donna son nom au genre, furent les précurseur d'un des genres les plus prolifiques du Metal. Les groupes de Black Metal des années 1980-1990 composaient des albums enregistrés au moyen d'une production médiocre avec la volonté de s'opposer à l'aspect commercial et accessible de la musique.

Musicalement, le tempo est variable et ne constitue pas forcément un trait caractéristique du genre contrairement au Death Metal. La guitare a un son avec beaucoup de médium, la batterie produit un son sec et rapide en utilisant là également la double pédale. Le chant est aigu, semblable à un rôle d'agonie chez certains groupes et la virtuosité n'est pas un critère recherché. En effet, la musique exploite des rythmes et des procédés d'écriture basique, ce qui contribua à la formation de nombreux groupes, puisqu'il n'est pas nécessaire d'être un musicien confirmé pour l'interpréter.

La principale volonté des acteurs du genre est d'exprimer d'un côté leurs oppositions au système social de l'époque tout en vénérant certaines figures telles que Satan, principalement, des personnages mythologiques ou encore la Nature. Visuellement, les codes vestimentaires sont assez caractéristiques : habits noirs, bracelets en cuir avec des clous en métal et des ceintures cartouchières. De plus, il est commun d'adopter un pseudonyme afin de conserver l'anonymat et pouvoir commettre bien souvent des actes blasphématoires ou de produire des musiques aux textes violents ou choquants. Enfin, avec ce style se popularise la pratique du corps-paint ou peinture faciale, qui consiste à se peindre le visage avec du maquillage le plus souvent noir et blanc afin de créer une sorte de masque plus ou moins soigné et qui sert à se démarquer. On retiendra par exemple les corps-paint du groupe Immortal, Thy Antichrist, Gorgoroth ou Carach Angren.

---

<sup>5</sup> Venom, *Black Metal*, Neat Records, 1982 (Vinyl)



L'histoire du Black Metal comporte des événements sombres notables comme des incendies criminels d'églises pour s'opposer au christianisme, de meurtres ou de suicides. Le plus célèbre d'entre eux reste le meurtre d'Euronymous (de son vrai nom Øystein Aarseth) qui officiait dans le groupe Mayhem, assassiné par son ami Varg Vikernes (créateur et compositeur du one man band Burzum, mais également ancien bassiste de Mayhem) de plusieurs coup de couteaux pour des raisons encore aujourd'hui inconnues.

Si les aprioris sont nombreux de la part du public extérieur au Black Metal, il n'en reste pas moins un genre riche et particulièrement prolifique, développant une grande diversité musicale. Au-delà du Black Metal traditionnel, les sous-genres sont particulièrement nombreux. Du Depressive Suicidal Black Metal (DSBM) qui exploite les thématiques du suicide, de la dépression, de l'alcool et de la drogue au travers d'une musique simple et d'un chant semblable à un hurlement de douleur, au National Socialiste Black Metal (NSBM) développant sur une musique agressive des idéologies extrêmes, le plus souvent néo-nazies. Citons également le Black Metal Ambient et Atmosphérique dont la musique, très minimaliste, évoque des paysages ou des ambiances sonores particulières. Tandis que le Brutal Black Metal, qui, au même titre que le Brutal Death Metal pour le Death, est un sous-genre qui exploite de la manière la plus extrême possible les codes musicaux du Black Metal. Le Black Metal Symphonique ajoute quant à lui des sons orchestraux produits par synthétiseur dans la plupart des cas aux compositions alors que le Black Metal Mélodique ajoute de longues mélodies jouées à la guitare.

#### 2.3.4 Le Metal Progressif

Principalement influencé par la New Wave Of British Heavy Metal et le courant Rock Progressif, le Metal Progressif propose une musique qui emploie un grand nombre de procédés d'écriture complexes. S'il existe également un mouvement progressif dans le Black et dans le Death Metal, nous nous pencherons ici sur le courant Metal Progressif seulement qui se rapproche plus du Heavy Metal. De ce côté, les groupes qui furent influents sont principalement Judas Priest et Iron Maiden. Du côté du Rock Progressif, les groupes Pink Floyd et King Crimson sont souvent cités.

Dans la scène du Metal Progressif, le groupe Dream Theater est celui qui se démarque le plus. Avec Queensrÿche, ils seront parmi les premiers à développer le genre entre la fin des années 1980 et le début des années 1990. La musique est très proche à l'écoute du Heavy Metal mais propose une écriture bien plus soignée. Parmi les procédés utilisés, les mesures asymétriques, les accords complexes et les mélodies virtuoses sont fréquents. Le groupe intègre généralement un claviériste qui joue avec de nombreux sons, un ou plusieurs guitaristes rythmique et soliste, un bassiste et un batteur. L'intégration d'un chanteur est fréquente mais pas systématique, de plus, une grande partie du répertoire est exclusivement instrumentale. Les musiciens sont en général tous virtuoses et exploitent chacun la majorité des possibilités de leurs instruments.

Si le Metal Progressif a perdu en notoriété depuis la fin des années 1990, de nombreux groupes dont Dream Theater continuent d'alimenter régulièrement la discographie du genre. Les groupes sont majoritairement Européens et Américains, probablement entraînés par les expérimentations parallèles de la musique Savante Contemporaine dans ces mêmes continents.

## 2.4 Conclusion

Loin d'avoir dressé un panorama exhaustif de tous les sous-genres du Metal, nous avons néanmoins proposé ici les principaux mouvements qui le constituent. A ceux-ci nous pourrions ajouter le Power Metal, qui propose une musique très rapide et extrêmement chargée en notes avec un chanteur très lyrique, le Speed Metal, sorte de Heavy Metal accéléré, le Néo Metal qui mélange aux sons Metal des sons issues des musiques Electroniques et un chant souvent proche du Rap.

Le Metal se distingue aujourd'hui par son nombre impressionnant de sous-genres si bien que certains ne concernent qu'un seul groupe et sont parfois créés par le groupe en question. Leur pertinence est en générale sujet à être vérifiée comme le Beer ou Alcoholic Metal, qui a vocation de proposer des chansons à boire principalement, avec des mélodies festives et accrocheuses. Korpiklaani, groupe finlandais est défini comme tel par ses fans bien qu'il soit plus souvent catégorisé comme un groupe de Folk Metal.

Bien que difficilement accepté dans la société, notamment à cause de préjugés sur les orientations satanistes de certains groupes ou de la violence de la musique, le Metal n'a cessé d'évoluer sans jamais encore s'essouffler. Si l'âge d'or du genre se situe pour certains, dans les années 1980, justifié par une présence plus forte dans les médias des groupes phare du Heavy, le genre n'a jamais été aussi diversifié et prolifique qu'aujourd'hui. Les sorties d'albums et les promotions de nouvelles formations sont de plus en plus nombreuses chaque année.

### 3 LE METAL NEOCLASSIQUE

Parler du Metal Néoclassique, c'est parler d'un genre comprenant très peu de formations. Selon l'encyclopedia Metallum, un site internet qui recense la grande majorité des formations passées et actuelles au sein du Metal, la branche du Metal Néoclassique ne comporte que 256 entrées<sup>6</sup> contre 37 097 pour le Death Metal<sup>7</sup> ou 28 218 pour le Black Metal<sup>8</sup>. Le Metal Néoclassique n'est pas le seul à s'inspirer de la musique savante, mais il l'emploie de manière récurrente et sous différents aspects de composition.

#### 3.1 Les origines

Dans sa thèse de sociologie axée sur le metal symphonique et le groupe Nightwish, Cyril Brizard distingue trois grandes dates dans l'appropriation d'éléments de musique classique chez les artistes Metal :

On peut diviser l'appropriation de la musique classique par le métal en trois périodes distinctes, qui renvoient également à des modalités d'appropriation. La première, qui s'étend de la fin des années 60 au milieu des années 70, met en scène des expériences musicales menées par des groupes rock ou hard rock qui ont, pour certains, fortement influencé le metal. La seconde période débute à partir de la fin des années 70, et insiste sur l'importance des guitaristes virtuoses et de la technologie du synthétiseur dans l'insertion plus franche de la musique classique dans le metal. La troisième période, débutant à partir du milieu des années 90, peut se diviser en deux pôles, entre, d'un côté des groupes produisant des œuvres

---

<sup>6</sup>[http://www.metal-archives.com/search?searchString=NEOCLASSICAL+METAL&type=band\\_genre](http://www.metal-archives.com/search?searchString=NEOCLASSICAL+METAL&type=band_genre)

<sup>7</sup> <http://www.metal-archives.com/lists/death>

<sup>8</sup> <http://www.metal-archives.com/lists/black>

associant les deux mondes, et, de l'autre des formations majeures du metal reprenant d'anciennes compositions sous une forme orchestrale.<sup>9</sup>

La seconde période dont il parle est très importante car elle concerne une génération qui a vu naître les plus grands guitaristes tel que Randy Rhoads (1956-1982), Jason Becker (1969-), mais surtout Yngwie Malmsteen (1963-) qui furent et sont encore de nos jours les guitaristes les plus influents en matière de technique et virtuosité à la guitare. Si Yngwie Malmsteen et Jason Becker sont des guitaristes qui ont proposé des albums aux fortes sonorités classiques, voire contemporaines, pour Jason Becker, Randy Rhoads, et au même titre, Eddy Van Halen (sa musique n'étant pas vraiment catégorisée comme Metal mais son style et son jeu ayant eu une forte influence sur un grand nombre de guitaristes) ne peuvent pas être considérés comme membres de groupes néoclassiques. En effet, nous pourrions distinguer les groupes néoclassiques des guitaristes néoclassiques. Randy Rhoads par exemple a composé des solos tels que celui de *Mr Crowley* ou *Suicide Solution*<sup>10</sup> pour Ozzy Osbourne, mais ce n'est pas pour autant que groupe est classé dans le genre Metal Néoclassique. Pourtant, l'héritage du Néoclassique est présent et a été montré par Robert Walser dans son livre *Running With The Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*<sup>11</sup>. Il cite notamment le titre *Goodbye to Romance*, également tiré de l'album *Blizzard of Ozz*, où la progression harmonique du morceau est semblable à celle du *Canon* de Pachelbel.

---

<sup>9</sup> Brizard (Cyril), *Le monde du metal symphonique. Vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée. L'exemple de Nightwish*, thèse de doctorat de sociologie, sous la direction de C. Dutheil-Pessin, université de Grenoble, 2011, p : 56-57

<sup>10</sup> Ozzy Osbourne, *Blizzard Of Ozz*, Jet Records, 1985

<sup>11</sup> Robert Walser, *Running With the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown, 2014

Au début des années 1980, on observe une émergence des claviers aux sons d'orgue principalement dans le Metal mais également dans le Rock. Ici les exemples sont nombreux, de Bon Jovi, Deep Purple pour le Rock, à Yngwie Malmsteen, et la majorité des groupes de Power Metal et ainsi que, bien entendu, les groupes de Metal Néoclassique. Dans le Power Metal et le Metal Néoclassique, il ne sera pas rare de voir dialoguer la guitare soliste et le clavier dans des solos extrêmement rapides et virtuoses à l'image du titre *Rising Force* d'Yngwie Malmsteen<sup>12</sup>. Ces mouvements de dialogue ne sont pas sans rappeler les concertos classiques.

On peut distinguer deux grandes vagues de groupes de Metal Néoclassique : la première, qui débute dès le début des années 1980, est emmenée par Malmsteen et comprend la majorité des guitaristes emblématiques du genre, tels Jason Becker, Randy Rhoads ou encore Tony MacAlpine. Ce sont ces grands noms de la guitare qui ont poussé une seconde vague de groupes à se former dans les années 1990. Si la première allie de manière générale le Heavy Metal traditionnel à des éléments de musique classique, la seconde vague sera bien plus riche. Avec des groupes comme Adagio ou Symphony X, qui se démarquent sans doute comme les groupes phares de cette seconde génération. Les explorations de genres seront plus nombreuses avec des emprunts plus vastes. Dans le Metal, les éléments de compositions de Black Metal, Death Metal ou Metal Progressif seront couplés non plus seulement à des éléments de musique Baroque Classique ou Romantique, mais également Contemporaine, certains groupes allant même chercher à travailler avec des procédés d'écriture tels que la série dodécaphonique inventée par Arnold Schönberg.

Des groupes comme Accept, groupe de Heavy Metal allemand, bien qu'extérieur à la scène Néoclassique, ont emprunté certains aspects à la musique savante. Accept a par exemple cité le

---

<sup>12</sup> Yngwie J. Malmsteen's *Rising Force*, *Odyssey*, Polydor, 1988

célèbre thème de *La Lettre à Elise* de Ludwig Van Beethoven dans le solo *Metal Hearth*<sup>13</sup>, chanson dont l'introduction est tirée d'une pièce de Tchaikovsky, *la Marche Slave*. Ce genre d'hommage n'est pas si rare et concerne tous les genres du Metal : pour exemple, une reprise du mouvement Jupiter de la symphonie *Les Planètes* de Gustav Holst est présente dans un titre appelé *Hammerhearth*<sup>14</sup> du one man band de Black Metal Bathory. De même Children Of Bodom, un groupe de Death Metal Mélodique, dont le guitariste et frontman Alexi Laiho a fortement été influencé par la musique classique, propose en intro du morceau *Red Light In My Eyes – Pt. 2*<sup>15</sup> une reprise de l'intro de la 25<sup>ème</sup> symphonie de Mozart. De même, certains groupes ont proposé des versions de leurs compositions orchestrées pour être jouées avec un orchestre symphonique. C'est le cas de groupes comme Metallica, ou Scorpions ayant chacun choisi d'enregistrer une version live de la performance. Deep Purple a également eu recours à un orchestre symphonique dans un enregistrement où le groupe a choisi d'alterner reprise orchestrale de leurs morceaux et véritable création pour cet enregistrement.

### 3.2 Les caractéristiques

Le Metal Néoclassique est, pour en donner une définition succincte, un dérivé de Heavy Metal à qui on ajoute des procédés d'écriture, des instruments ou des harmonies propre à la musique savante. D'une manière générale, les acteurs de ce genre n'ont pas toujours évolué dans ce courant. La plupart d'entre eux – y compris Yngwie Malmsteen, l'emblème du genre – ont eu des périodes axées sur d'autres styles, malgré tout, assez proches tels que le Power Metal, le Metal Progressif ou le Heavy Metal traditionnel.

---

<sup>13</sup> Accept, *Metal Hearth*, Portrait, 1985

<sup>14</sup> Bathory, *Twilight of the Gods*, Black Mark, 1991

<sup>15</sup> Children Of Bodom, *Something Wild*, Spinefarm Records, 1997

D'une manière générale, la musique savante intervient peu sur les compositions de Metal Néoclassique dans la forme des morceaux. Celles-ci se rapprochent plutôt du Rock, avec un enchaînement traditionnel couplet/refrain, couplet/refrain, pont, retour du refrain qui est parfois répété avec une tonalité différente (souvent un ton au-dessus). Cette forme est perceptible dans la majorité des œuvres du courant sans pour autant être une vérité absolue. Il arrive que certains se détachent des influences Rock sur ce point pour arborer une forme tirée des musiques savantes dans leur composition.

Les formations du Metal Néoclassique tirent également leurs bases du rock. Le combo guitare/basse/batterie est omniprésent, renforcé d'une guitare soliste et généralement très virtuose. Le clavier est également un instrument très prisé dans ces formations qui en incluent bien souvent un pour deux raisons probables : dans un premier temps, on trouve une catégorie de groupes qui choisit le clavier pour reproduire un son semblable à l'orgue et ainsi retrouver des sonorités baroques, avec des solos de clavier virtuoses rappelant les improvisations pour orgue de l'époque de Jean Sébastien Bach. Le clavier est également utilisé comme remplaçant d'un orchestre (symphonique, ou quatuor à cordes ou autres). Les groupes enregistrent parfois les versions studio avec un orchestre réel, mais bien souvent, par souci d'économie et pour éviter la difficulté que cela engendre, ils choisissent de remplacer l'orchestre par un clavier avec modélisation lors des concerts. Le claviériste doit être techniquement expérimenté car il est courant de retrouver des solos particulièrement virtuoses et des dialogues entre la guitare et le clavier lors d'enchaînements écrits ou improvisés.

L'orchestre symphonique est régulièrement sollicité dans la scène Metal Néoclassique. Il sert d'une manière générale d'accompagnement et il est rare que l'un des instruments serve de



soliste, ce rôle étant réservé au guitariste dans la plupart des cas. Les tournées avec orchestre sont rares. En effet, les coûts de déplacement et la difficulté que cela engendre rend l'opération difficile, tout en rappelant que rares sont les groupes de ce style qui vivent de leur activité, les musiciens devant bien souvent enseigner la musique ou travailler en parallèle. Toutefois, certains concerts spéciaux bénéficient de ce privilège à l'image de notre objet d'étude ici : le *Concerto Suite For Electric Guitar And Orchestra In E Flat Minor Op. 1 "Millenium"* d'Yngwie Malmsteen. Celui-ci a justement été enregistré dans sa version studio et live avec orchestre, live qui ne comprenait que quelques dates dans les pays asiatiques. Ici l'influence est plutôt tournée vers les musiques classique et romantique avec un choix d'orchestre d'une centaine de musiciens.

Enfin, la guitare soliste, élément caractéristique du genre, est présente dans pratiquement toutes les formations. Elle assure la rythmique des couplets et des refrains lorsqu'il y a un chanteur au sein de la formation, mais lors du pont, elle se démarque par des solos particulièrement virtuoses qui nécessitent une pratique experte de l'instrument. Outre les solos, elle assure également des passages mélodiques dans les morceaux. Généralement, toutes les techniques sont utilisées par le guitariste dans l'élaboration des passages solistes tels que le sweeping, le legato, le tapping ou l'aller-retour. Nous détaillerons ces techniques lorsque nous aborderons les caractéristiques du jeu d'Yngwie Malmsteen. Dans les compositions instrumentales, c'est souvent la guitare qui prend le rôle principal, remplaçant le chant par des mélodies qui se rapprochent souvent beaucoup de l'écriture des musiques savantes. Encore une fois, Yngwie Malmsteen est la référence des guitaristes solistes dans le Metal Néoclassique.

### 3.3 Les principales formations

#### 3.3.1 Yngwie Malmsteen

Comme nous pouvons le constater, il y a un réel engouement de la part des acteurs de la scène Metal pour la musique savante. Pour le Metal Néoclassique, l'intérêt est plus poussé. Avec Yngwie Malmsteen, la guitare va prendre une forme de virtuosité extrême qui est non sans rappeler la virtuosité des pièces pour orgue baroques. Ce guitariste héros qui débute sa carrière dans les années 80 composera ce qui est aujourd'hui encore considéré comme la Bible du Metal Néoclassique : l'album *Yngwie J. Malmsteen's Rising Force* qui impressionnera par sa virtuosité et servira de référence pour de nombreux guitaristes de sa génération ou des générations plus actuelles tels que Luca Turilli, Alexi Laiho, Stephan Forté, Jason Backer ou Michael Romeo pour citer quelques références. Malgré des périodes plus Hard Rock et Metal Progressif, Malmsteen reste comme le guitariste Néoclassique par excellence tant son style, sa virtuosité et ses compositions rappellent la musique savante de l'époque Baroque à Romantique. Cet écrit lui étant consacré, nous nous concentrerons sur la présentation approfondie de ce guitariste par la suite.

#### 3.3.2 Eddie Van Halen

Le Metal Néoclassique ne serait peut-être pas ce qu'il est aujourd'hui sans Eddie Van Halen. Ce guitariste virtuose est le compositeur d'un des solos de guitare les plus connus de l'histoire du rock : *Eruption*<sup>16</sup>. En lui-même, malgré un père musicien professionnel qui l'encouragea très tôt à pratiquer la musique au moyen de leçons de piano et d'un apprentissage assez axé sur la musique classique, Eddie Van Halen reste un guitariste de Rock. Mais *Eruption* est une composition à part dans sa discographie. Tout d'abord de par sa nature, un solo de guitare accompagné d'une batterie

---

<sup>16</sup> Van Halen, *Van Halen*, Warner Bros. Records, 1984

d'une minute trente placés en seconde piste de son premier album, ensuite par ce que la composition a apporté. En effet, ce solo traduit une virtuosité extrême. Les techniques employées sont nombreuses pour donner en si peu de temps un grand nombre de sonorités au moyen de pédales d'effets et de modes de jeu variés. Parmi ces modes le tapping, qui, grâce à cette pièce sera popularisé et repris par la suite par de nombreux guitaristes. Le tapping est une technique qui consiste à taper une corde de guitare plutôt que la frotter ou la pincer et permet une plus grande vélocité pour le guitariste. Par la citation d'un passage d'une étude pour violon de Rodolphe Kreutzer (identifié dans l'analyse du solo par Robert Walser dans *Running With The Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*) et le passage en tapping en sextolets de doubles croches régulière que l'on peut retrouver dans les œuvres baroques notamment, cette pièce n'est pas sans rappeler les œuvres virtuoses de la musique savante.

### 3.3.3 Randy Rhoads

Malgré une mort à 25 ans lors d'un accident entre un bus dans lequel il se trouvait et un avion, Randy Rhoads eu le temps de devenir un guitariste de référence pour nombre des musiciens de sa génération et des suivantes. Ayant eu une éducation classique de la part de sa mère qui était directrice d'une école de musique dans laquelle elle l'inscrivit, il n'est pas si étonnant de retrouver cet héritage dans son jeu. Pourtant sa courte carrière ne sera jamais vraiment Néoclassique. Il intégrera principalement des groupes de Heavy Metal comme Ozzy Osbourne et Quiet Riot. En revanche, parmi les solos qu'il composera, notamment pour Ozzy Osbourne, l'héritage de la musique classique est net, notamment sur les solos de *Suicide Solution* ou *Mr Crowley* que nous avons déjà évoqués précédemment.

### 3.3.4 Adagio

Adagio est un des groupes que Yngwie Malmsteen a indirectement créé dans le sens où le guitariste et leader du groupe Stephan Forté le cite en effet comme son influence majeure. Ce groupe dont la virtuosité est le premier trait de caractère qui évoque les musiques savantes a résolument associé la musique savante au Metal Progressif, s'inscrivant dans ce que l'on peut qualifier de seconde vague de Metal Néoclassique. Ce groupe, qui a débuté dans les années 2000, développe tout d'abord une musique axée sur l'héritage d'Yngwie Malmsteen dans un album qui sera décisif pour la carrière du groupe, *Sanctus Ignis*. Lors des opus suivants, l'influence classique perdurera tout en étant moins marquée, le groupe emploiera également des procédés tirés de la musique contemporaine et dans divers styles de Metal tels que le Death, Black, ou Metal Progressif.

### 3.3.5 Symphony X

Dans la même veine qu'Adagio, Symphony X présente des compositions résolument Néoclassiques dont le style est là aussi tiré d'Yngwie Malmsteen, couplé à un Metal Progressif influencé notamment par le groupe Dream Theater. Le guitariste soliste, Michael Romero, aborde un bagage technique que peu de guitaristes possèdent. Un jeu fluide et précis, couplé à une grande vélocité et une technique remarquable qui participeront à faire de ce guitariste un des plus respectés dans le milieu. Egalement compositeur de la majorité des musiques du groupe, il possède des acquis théoriques importants notamment pour la construction d'accords et de l'harmonie classique.

### 3.4 Le public

Depuis sa naissance, le Metal Néoclassique a eu deux publics principaux : les européens du Nord (pays scandinaves) et Japon. La Suède étant le pays d'où le courant est originaire, il est normal que dans cette zone, le public soit friand de ce genre de formation. Il semblerait que le public japonais soit lui, plutôt adepte des styles très mélodiques et axés sur la virtuosité et l'instrumentalité. C'est pour cette raison que les groupes de Death Metal Mélodique (qui comme son nom l'indique allie la brutalité du Death Metal avec des passages plus mélodiques généralement assez virtuoses), de Power Metal (assez proche du Metal Néoclassique mais sans les rappels aux musiques savantes et plus éloigné du Metal Progressif) et de Metal Néoclassique bénéficient dans ce pays d'une aura toute particulière.

Le public du reste du monde ne dénigre pas ce style mais nous remarquons quand même une activité plus marquée dans les pays précédemment cités avec une majorité de formations provenant de ces pays, et parfois même des albums uniquement parus dans ceux-ci. C'est le cas notamment des albums *I Can't Wait* et *Live with the New Japan Philharmonic* d'Yngwie Malmsteen, qui ne furent édités qu'au Japon.

Le Metal Néoclassique est apprécié par un public assez ciblé. Ce genre s'adresse principalement aux amateurs de virtuosité et de « shred » (shred définit une musique où la guitare évolue à grande vitesse avec une grande virtuosité), mais aussi aux amateurs de musique classique qui ne craignent pas le mélange avec le Metal ainsi qu'aux personnes qui apprécient le style Progressif, tant la complexité des musiques atteint parfois des sommets (atonalité, mesures asymétriques, harmonies complexes).

## 4 YNGWIE MALMSTEEN

Guitariste virtuose et personnalité bien marquée seraient les deux mots qui qualifieraient le mieux ce musicien, figure emblématique du Metal Néoclassique pour son jeu qui exploite les sonorités de la musique savante. Sa dextérité et sa maîtrise de l'instrument en ont fait un des plus grands guitaristes de l'histoire du Metal.

### 4.1 Éléments biographiques

#### 4.1.1 Jeunesse et découverte de la guitare

Lars Johan Yngve Lannerbäck, naît le 30 juin 1963 à Stockholm, troisième enfant d'une famille de musiciens et de nationalité suédoise. Paradoxalement, lors de ses premières années, celui qu'on appelle aujourd'hui Yngwie J. Malmsteen, ne porte aucun intérêt pour la musique. C'est seulement à l'âge de 7 ans et le 18 septembre 1970 précisément que va naître son amour pour la guitare : en ce jour est mort Jimmy Hendrix, l'un des plus grand guitaristes de tous les temps. Malmsteen vit alors une rediffusion hommage d'un concert où Hendrix brûlait une de ses guitares sur scène. C'est cette image notamment qui lui donna envie de faire de cet instrument avec l'ambition de devenir célèbre et de jouer devant un grand public. Dans son autobiographie, Yngwie Malmsteen décrit ce choc musical de la manière suivante : « Voir Jimmy Hendrix brûler sa guitare sur scène m'a donné envie de jouer de la guitare. Je le jure devant dieu, c'est la première raison. C'est vraiment impressionnant »<sup>17</sup>.

Il débuta l'instrument sur une vieille guitare de la marque Mosrite avant de s'acheter une Fender Stratocaster d'entrée de gamme. Si Jimmy Hendrix fut celui qui le poussa à jouer, c'est

---

<sup>17</sup> « Seeing Jimi Hendrix burning his guitar onstage made me want to play guitar. I swear to God, that was the initial reason. It just looked so fucking awesome » Yngwie J. Malmsteen, *Relentless, the memoir*, Wiley, Hoboken, 2013, p. 5

véritablement Ritchie Blackmore, guitariste de Deep Purple, qui fut sa première source d'inspiration. En autodidacte, Malmsteen apprit de nombreuses musiques de ce groupe. Ce qui plut chez Blackmore était principalement sa façon d'intégrer des aspects de musiciens classiques tels que Bach ou Mozart dans son jeu de guitare. Yngwie Malmsteen est adolescent lorsqu'il eut son second grand choc musical qui fut décisif dans sa manière de jouer : il vit à la télévision l'interprétation du 24<sup>ème</sup> Caprice de Niccolò Paganini par Gidon Kremer. C'est à ce moment qu'il choisit d'axer son apprentissage (toujours en autodidacte) sur une pratique mêlant le Hard Rock et l'écriture classique. Il développa ainsi un jeu particulièrement rapide et technique tant à se rapprocher du jeu de Paganini dans l'aspect virtuose.

A l'âge de 15 ans, alors qu'il travaillait comme réparateur de guitare dans un magasin, il eut l'occasion de voir de près un luthier qui avait la touche scalopée. Il décida alors d'imiter ce procédé sur un manche d'une ancienne guitare. Il apprécia tellement cette technique qu'il l'appliqua à toutes ses guitares ; on retrouve aujourd'hui cette technique de lutherie sur les manches de ses Fender Signature. Le scalloping des touches consiste à creuser le bois des manches entre chaque frette. Cette technique est parfois utilisée de manière partielle sur les manches (seulement les dernières cases) ou totale.

#### 4.1.2 Les premiers groupes et la volonté d'indépendance

Durant son adolescence, Malmsteen forma de nombreux groupes locaux avec pour volonté de percer et faire carrière dans la musique. Aucuns des groupes qu'il forma ne rencontra de succès. Il décida donc d'enregistrer une démo de trois titres avec des amis dans le but de la publier mais ce ne fut pas le cas. Déterminé, Yngwie Malmsteen en envoya des copies à plusieurs compagnies de musique pour se faire connaître. Une de celle-ci tomba entre les mains de Mike

Warney, alors producteur de Shrapnel Records, un label américain. Celui-ci lui proposa d'intégrer le groupe Steeler afin d'enregistrer un album. Après l'enregistrement Malmsteen quitta le groupe pour Alcatrazz, un groupe de Heavy Metal formé par le chanteur Graham Bonnet en 1983. Après avoir enregistré les albums *No Parole from Rock'n'Roll* et *Live Sentence*, Yngwie décida de faire carrière seul.

Les deux expériences dans les groupes de Heavy Metal Steeler et Alcatrazz ne furent pas convaincantes pour Malmsteen qui cherchait à exploiter un domaine qui mélangerait le Metal à la musique savante tout en lui laissant la place d'exprimer sa virtuosité. Il décida de former lui-même un groupe qui dans lequel il pourrait composer selon ses propres envies. En 1984, il fonda le groupe Yngwie Malmsteen's Rising Force, qui se résumera plus tard au simple nom de Yngwie Malmsteen. Le 5 mars 1984 sort le premier album du groupe, *Rising Force*. Celui-ci fut une véritable révolution en matière de virtuosité, si bien qu'il est encore à l'heure actuelle considérée comme l'album de Metal Néoclassique de référence. Cet album influença un grand nombre de guitariste tels que Stephan Forté, Luca Turilli ou encore Jason Becker et Michael Romeo. Grâce à cet album, Malmsteen gagna une notoriété mondiale ce qui lui permit d'entamer une longue carrière et de nombreuses tournées mondiales.

#### 4.1.3 De 1985 à aujourd'hui, une carrière prolifique

Suite à l'énorme succès de son premier album, Malmsteen va enchaîner de manière relativement régulière les sorties d'albums de manière annuelle ou bisannuelle. Si les années 1980 marquent son âge d'or du Metal Néoclassique avec des titres phares tels que *Black Star*, *Far Beyond*



*The Sun*, *'Icarus' Dream Fanfare Op. 4*<sup>18</sup>, *Trilogy Suite Op. 5*<sup>19</sup> ou encore *Rising Force*<sup>20</sup>, il s'orientera par la suite vers différents styles sans pour autant délaisser complètement l'emploi d'éléments de la musique savante. Il oscillera entre des styles plus progressifs ou Hard Rock, ou carrément Heavy Metal, notamment dans ses dernières productions.

En 30 ans de carrière, il ne produisit pas moins de 25 albums dont 4 albums live. Mais la formation fut très instable. En effet, durant ces années, le groupe compta 9 chanteurs et 12 bassistes dont lui-même pour ces deux postes, 12 batteurs et 6 claviéristes. Il faut ainsi voir Yngwie Malmsteen comme un guitariste qui évolue seul, s'entourant de musiciens le temps d'enregistrer et de se produire sur scène et non comme un groupe à part entière. Avec l'album *Concerto Suit For Electric Guitar & Orchestra In Eb Minor, Opus I - Millennium*, Malmsteen s'entoure d'un orchestre symphonique, le Czech Philharmonic, dans le but de réaliser ce qu'il décrit dans sa biographie comme un de ses rêves : composer et interpréter une suite concertante classique avec l'insertion d'une guitare électrique. En plus de l'album studio, il enregistra une version live tirée d'une des représentations qu'il donna en compagnie du Royal Japan Philharmonic. Cette version live fut réservée au public japonais. Cet album à part dans sa discographie sera notre objet d'étude dans les pages suivantes, c'est pourquoi nous nous attarderons dessus dans une partie ultérieure.

Au-delà des albums et tournées avec son groupe, Malmsteen s'est à plusieurs reprises joints à d'autres musiciens lors d'enregistrement d'albums hommage à certains groupes comme Queen, Ozzy Osbourne, ou Deep Purple. De plus, depuis les années 2000, il s'associe régulièrement à d'autres grands guitaristes le temps d'une tournée où chacun joue avec son groupe respectif

---

<sup>18</sup> Yngwie J. Malmsteen, *Rising Force*, Polydor, 1984

<sup>19</sup> Yngwie J. Malmsteen, *Trilogy*, Polydor, 1986

<sup>20</sup> Yngwie J. Malmsteen, *Odyssey*, Polydor, 1988

avant de proposer en dernière partie du concert un long jam collectif. Ce fut notamment le cas en 2003 où Yngwie Malmsteen se joignit à Steve Vai et Joe Satriani pour former le super-groupe G3 créé par ce dernier. De cette tournée sortit un album live la même année : *G3 Live in Denver*. En 2016, une tournée fut organisée, appelée Generation Axe, réunissant certains grands noms de la guitare tels que Nuno Bettencourt, Tosin Abasi, Zakk Wylde, Steve Vai et Yngwie Malmsteen.

## **4.2 Matériel et mode de jeux utilisés**

### **4.2.1 Matériel**

Depuis ses débuts, Malmsteen est resté fidèle à Fender pour ses guitares principales. Ne jouant presque exclusivement que sur Stratocaster, il en possède une grande collection. Néanmoins, la plus célèbre reste sa Fender Stratocaster 'The Duck' de 1972 qui le suit sur scène et en studio depuis le début de sa carrière. Le nom donné à cette guitare vient du fait que sur l'arrière de la table de la guitare est collé un autocollant de Donald Duck. Ce fut cette guitare qui servit de base aux ateliers Fender pour qu'ils commercialisent un modèle de Stratocaster signature Yngwie Malmsteen. Ses guitares possèdent toujours la touche scallopé sur tout le manche et sont équipé d'un système vibrato ainsi que de 3 micros de la marque Di Marzio YJM (les modèles signature du guitariste). Il possède également une guitare à deux manches, l'un étant équipé de 12 cordes (6 cordes doublées de 6 autres accordées à l'octave supérieure pour un meilleur rendu harmonique) et l'autre, de 6 cordes de manière classique. Pour le jeu en guitare acoustique, Malmsteen possède plusieurs guitares de la marque Ovation.



Figure 1 : Fender "The Duck" d'Yngwie Malmsteen<sup>21</sup>

Du côté de l'amplification et des effets, Malmsteen possède de nombreux amplis et baffles Marshall. Sur scène, il monte généralement un mur de tête d'ampli et de baffle derrière lui pour le côté visuel. Il utilise également des pédales d'effets de la marque Boss et Roland pour modifier le son en ajoutant par exemple un delay, un octaver ou une wah-wah.

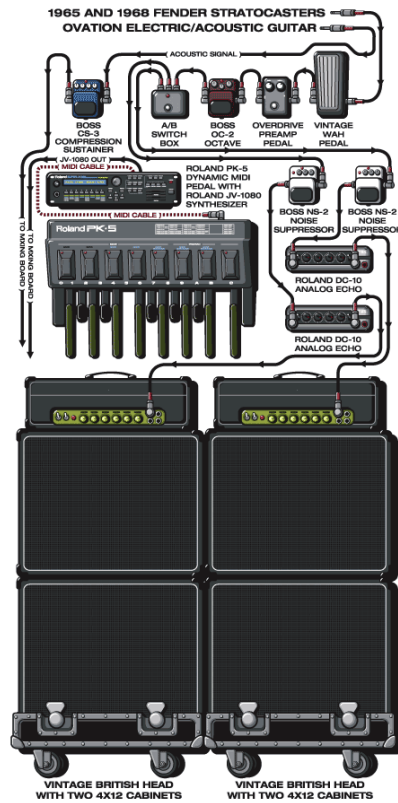


Figure 2 : Schéma du matériel d'effet et d'amplification d'Yngwie Malmsteen<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Source : <http://www.yngwiemalmsteen.com/yngwie/about-yngwie/equipment/>

<sup>22</sup> Source : <http://www.yngwiemalmsteen.com/yngwie/about-yngwie/equipment/>



Figure 3 : Mur d'ampli sur scène<sup>23</sup>

#### 4.2.2 Modes de jeu

Yngwie Malmsteen est ce qu'on appelle un 'shredder'. Ce terme désigne en guitare, quelqu'un qui joue de manière très rapide des mélodies très complexes. Le 'shred' est une pratique courante dans le Metal mais nécessite un bagage technique important. Si Yngwie a tout appris en autodidacte, il n'en est pas moins un des plus grands 'shredder' de son temps. Sa maîtrise de techniques comme le sweeping, le tapping ou l'aller-retour permet d'apporter une grande diversité dans ses phrasés.

L'aller-retour est sans doute la technique la plus répandue dans le Metal. Malgré son apparente simplicité, elle n'en est pas moins une des plus compliquée à maîtriser. Elle consiste simplement à effectuer un geste d'attaque sous forme de va et vient avec le médiator et d'attaquer chacune des notes jouées. Dans le jeu de Malmsteen, on le voit souvent utiliser cette méthode lors de développement de gammes verticalement ou horizontalement sur le manche.

---

<sup>23</sup> Source : <http://www.yngwiemalmsteen.com/yngwie/about-yngwie/equipment/>

The image displays two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a standard musical staff (treble clef) and a guitar tablature staff (strings T, A, B).  
 - The first system (measures 12-13) shows a melodic line in the upper staff and a corresponding fretboard diagram in the lower staff. Measure 12 features a sweep from fret 13 to 14 and back to 13, followed by a sweep from 15 to 14 and back to 12. Measure 13 continues with a sweep from 14 to 13 and back to 11, then 10, 12, and 11. Measure 14 has a sweep from 9 to 12, 11, 9, and 8.  
 - The second system (measures 14-15) follows a similar pattern, with measure 14 repeating the 13-14-13 and 15-14-12 sweeps, and measure 15 repeating the 14-13-11-10-12-11 and 9-12-11-9-8 sweeps.

Figure 4 : Extrait de l'introduction de *Far Beyond the Sun*<sup>24</sup> (guide de lecture pour les tablatures de guitare en annexe 1)

Le sweeping, consiste à gratter deux cordes ou plus en conservant le sens d'attaque du médiator. Cette technique est principalement utilisée pour développer un arpège plus ou moins complexe en jouant en général une note par corde. Yngwie Malmsteen l'utilise fréquemment à grande vitesse généralement sur 3 ou 4 cordes différentes.

<sup>24</sup> Tirée de Yngwie J. Malmsteen, *Rising Force*, Polydor, 1984

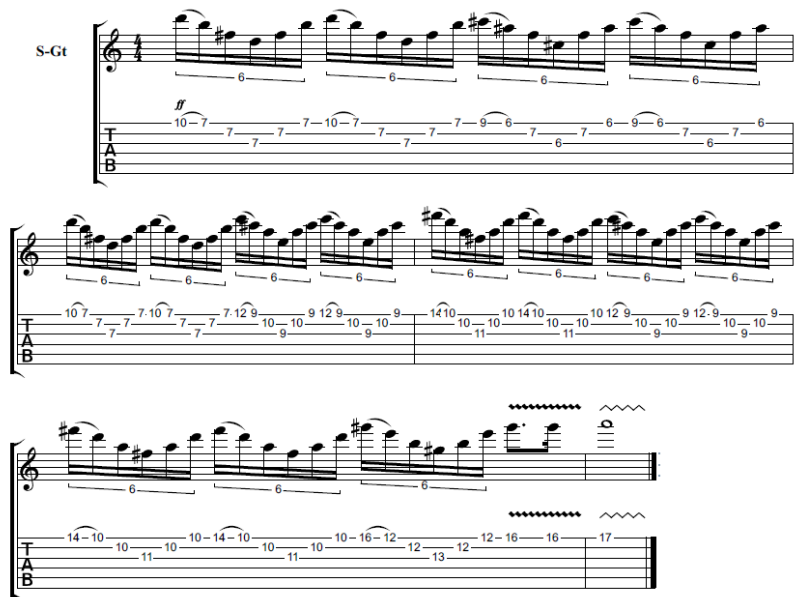


Figure 5 : Figure typique du jeu en sweeping d'Yngwie Malmsteen

Le tapping est un terme qui vient de l'anglais tapoter et désigne une méthode qui consiste à taper la corde au lieu de la gratter. Popularisée par Eddie Van Halen dans sa pièce *Eruption*<sup>25</sup>, on peut le jouer à une main (généralement la main qui joue les notes du manche), ou les deux mains. Outre la manière traditionnelle détaillée précédemment, Malmsteen utilise parfois cette technique pour compléter un arpège en tapant avec sa main droite une note sur le manche avant de rejouer au médiator. Il fut l'un de ceux qui, en l'utilisant fréquemment, popularisa le sweeping au sein des guitaristes Metal.

Dans ses compositions, Malmsteen assure les parties rythmiques bien souvent assez basiques en power-chords<sup>26</sup>. Il exprime au contraire toute sa virtuosité dans de longs solos parfois écrits ou improvisés voire semi-improvisés. Chez ce guitariste, il est frappant de voir avec quelle facilité il est capable d'improviser sur la gamme mineure harmonique. La particularité théorique de

<sup>25</sup> Van Halen, *Van Halen*, Warner Bros. Records, 1984

<sup>26</sup> Le power-chord, en français accord de puissance, est la position d'accord la plus répandue dans le Rock et très souvent utilisée dans le Metal. Elle se compose de la fondamentale de l'accord avec la quinte, et l'ajout (non obligatoire) de l'octave supérieure.

cette gamme réside dans le fait que contrairement à une gamme mineure, le VII<sup>ème</sup> degré n'est pas altéré ce qui transforme l'intervalle entre le VI<sup>ème</sup> et le VII<sup>ème</sup> degré en 1 ton et demi. Cette gamme était souvent utilisée dans la musique classique ce qui fait qu'en l'employant, les sonorités rappellent ce courant. Yngwie Malmsteen n'est pas le seul guitariste Néoclassique à adopter cette gamme. On la retrouve souvent dans le jeu de guitaristes comme Jason Becker, Michael Romeo ou encore Tony Macalpine.

## 5 CONCERTO SUITE FOR ELECTRIC GUITAR AND ORCHESTRA IN E FLAT MINOR OPUS I – MILLENIUM

### 5.1 Autour de l'album

#### 5.1.1 Genèse

L'idée d'une œuvre orchestrale pure n'est pas survenue du jour au lendemain dans la carrière d'Yngwie Malmsteen. En effet, ayant reçu par sa mère une éducation musicale très axée sur les musiques Classique et Baroque, il fut très tôt baigné dans l'écoute d'orchestres symphoniques et eut d'ores et déjà cette idée de composer de la musique dans un esprit purement orchestral. Si l'idée était présente depuis sa jeunesse, la concrétisation de ce projet ne vit le jour qu'après son second divorce. Il évoque ce passage dans son autobiographie comme celui de la naissance du projet : « About the time I started to concieve of Concerto Suite, I was stepping out the poionous atmosphere of my second marriage and had started seeing April »<sup>27</sup>

Selon Ynwie Malmsteen, cet album est à part dans sa discographie et dans le Metal-Néoclassique car il ne se rapproche pas du travail qu'a pu faire Deep Purple, Scorpions ou Metallica: « Concerto Suite is not a rock music with an orchestra added in the background, it's not rock songs rearranged for classical instruments, and it's not a classical theme played by a rock band »<sup>28</sup> . L'objectif était de composer un véritable album de musique classique en se basant sur les principes d'écriture en vigueur à cette époque. La guitare prend ainsi le rôle d'un instrument solo classique,

---

<sup>27</sup> Yngwie J. Malmsteen, *Relentless, The Memoir*, Wiley, Hoboken (Etats-Unis), 2013, p.185

<sup>28</sup> Yngwie J. Malmsteen, *Relentless, The Memoir*, Wiley, Hoboken (Etats-Unis), 2013, p.186



comme si c'était un violon (« La guitare prend le rôle d'un instrument soliste classique, comme si c'était un violon »<sup>29</sup> ).

Ainsi, malgré ses connaissances en terme de musique classique, Malmsteen dut avant tout se concentrer sur l'étude de l'orchestration et de l'arrangement pour orchestre. Le travail demandé pour la composition de cette pièce est en effet complètement différent de ce qu'il avait fait jusqu'alors. Il ne s'agit en effet plus de composer une musique rock en se servant des influences classiques acquises mais de s'imprégner totalement d'un style d'écriture avec lequel il n'avait encore pas composé.

#### 5.1.2 Composition et enregistrement

La composition de l'album débuta en 1996. Dès le début, Malmsteen choisit d'adopter la structure de suite, choix justifié par l'apport de nombreux thèmes qu'il avait déjà composés. Il décida de ne pas les intégrer à une seule grande pièce mais de développer chaque thème séparément dans des pièces de différentes formes. La partie soliste fut la partie composée en premier. Une fois celle-ci achevée, Malmsteen entreprit l'orchestration des pièces. Pour ce faire, il choisit d'écrire note par note les différentes parties accompagné de son claviériste :

J'ai dû m'immerger pendant 10 mois complet, au moins, pour simplement composer et arranger. La méthodologie que j'ai utilisé fut d'écrire note à note les lignes pour tout le pupitre de cordes, les percussions, les instruments à vent et les chœurs pour chaque mouvement du concerto et Mats Olausson, mon claviériste, est resté avec

---

<sup>29</sup> « the guitar taking the role of the classical solo instrument, just as if it were a violin » Yngwie J. Malmsteen, *Relentless, The Memoir*, Wiley, Hoboken (Etats-Unis), 2013, p.186

moi au studio, enregistrant les lignes de chaque instrument au moyen de samples sur un enregistreur multipistes.<sup>30</sup>

Selon sa conception, les parties orchestrales ont été totalement écrites pour apporter une structure stable aux pièces sur lesquelles lui-même se permettrait d'improviser en tant que soliste, notamment aux moments de cadence et certaines parties a cappella. L'improvisation joue un rôle important dans le déroulement de l'œuvre, celle-ci étant pour Malmsteen la genèse de la composition et une condition pour être capable de composer.

Après avoir enregistré au moyen de samples la totalité de la suite sur une cassette, Malmsteen fit appel à David Rosenthal pour les transcrire sur papier afin de pouvoir fournir les partitions au Czech Philharmonic. Il explique le choix de ce claviériste pour la transcription : « J'avais entendu parler de lui (David Rosenthal) avant, donc j'ai tout de suite pensé que c'était une bonne idée. Il est venu à mon studio et a joué très bien. J'ai fini par lui demander s'il voulait écouter mes idées pour une pièce orchestrale. Après lui avoir joué, il a déclaré être l'homme qui les transcrirait »<sup>31</sup>.

L'enregistrement de l'album se fit en deux parties : tout d'abord, l'orchestre fut enregistré seul. Ce choix a été purement acoustique de la part de Malmsteen : la guitare électrique possédant un son bien plus fort que l'orchestre, le déséquilibre aurait produit un son de mauvaise qualité. En

---

<sup>30</sup> « I must have immersed myself for ten months solid, at the very least, just composing and arranging. The process I used was fairly painstaking: I wrote note for note the lines for all the string, percussion, and wind instruments and the choirs in each movement of the concerto and Mats Olausson, my keyboard player, sat with me in the studio, recording those lines with a patch for each instrument onto the multitrack recorder » Yngwie Malmsteen, *Relentless, The Memoir*, Wiley, Hoboken (Etats-Unis), 2013 p.187

<sup>31</sup> « I had heard of him (David Rosenthal) before so I thought it was a good idea. He came to my studio and played great. We got along so well that I asked him if he wanted to hear my ideas for an orchestral piece. After playing it for him, he declared he was the man to transcribe it » Livret de l'album Yngwie J. Malmsteen, *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor op. 1 – Millennium*, Yoel Levi (chef d'orchestre) – Czech Philharmonic Orchestra, Pony Canyon, 1998

revanche, si Malmsteen choisissait de baisser son volume ou son niveau de distorsion, le son aurait perdu en précision et en sustain<sup>32</sup>. La partie orchestrale fut enregistrée dans Rudolfinum Dvorak Hall de Prague, en présence de Malmsteen qui jouait également sa partie guitare, mais celle-ci ne fut pas enregistrée. L'enregistrement de la guitare solo fut fait plus tard dans un studio de Miami.

## 5.2 Analyse

### 5.2.1 Préambule à l'analyse

Cet album nécessite une certaine réflexion quant aux moyens à choisir pour l'analyser. En effet, si l'artiste appartient aux musiques populaires, l'album lui, ne peut être envisagé comme tel dans la mesure où analyser cette pièce de la même manière que par exemple *Powerslave*<sup>33</sup> d'Iron Maiden serait dénué de sens et apporterait des observations erronées ou incomplètes. Alors comment doit-on aborder l'analyse ? De par sa diversité d'influence allant de Bach à Beethoven, du Baroque au Romantisme, nous ne pouvons pas nous limiter à une méthodologie existante. L'analyse pièce par pièce de la suite ne semble pas non plus pertinente si on souhaite considérer l'album dans son entité.

Ainsi, nous choisirons une analyse axée principalement sur l'identification des formes choisies. En effet, suites orchestrales adoptent généralement une structure assez libre, il est donc intéressant de se pencher sur les choix effectués par Yngwie Malmsteen pour les formes des pièces qu'il a composées. L'objectif n'est pas ici d'apposer une étiquette sur cet album mais de

---

<sup>32</sup> Le sustain correspond durée du son d'un instrument. Elle varie en fonction de la lutherie de l'instrument mais aussi des systèmes d'amplification et d'effets pour la guitare électrique.

<sup>33</sup> Iron Maiden, *Powerslave*, EMI, 1984

comprendre en quoi il est une œuvre à part dans le Metal Néoclassique sans pour autant être une œuvre de musique savante.

Dans un premier temps, nous détaillerons les caractéristiques principales de l'album d'une manière générale (formation, pièces, etc) avant de proposer une analyse plus précise qui sera principalement axée sur la mise en valeur des principes de compositions et d'interprétation qui composent cet album.

La méthodologie que nous adopterons sera de nous axer sur l'identification de la forme de des pièces, et de mettre en valeur en même temps les principaux traits de composition de chaque pièce afin d'apporter une analyse précise tout en restant structurée.

Il n'existe, à notre connaissance, aucune transcription complète des parties orchestrales publiée. Cependant l'éditeur Japonais Watanabe a publié un recueil contenant la partition de la guitare pour l'album *Concerto Suite For Electric Guitar And Orchestra in E flat Minor Opus 1 – Millenium* sous le nom : *Yngwie Johann Malmsteen – Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E flat Minor Op.1 – Millenium*, Watanabe, Tokyo, (année inconnue). Si des versions alternatives non-officielles doivent probablement exister, nous nous baserons cependant sur cette version-ci pour l'indication de mesures lors de notre analyse. Attention à bien prendre note de l'élément suivant : la guitare d'Yngwie Malmsteen est accordée un demi ton en dessous de l'accordage standard : *Ré# Sol# Do# Fa# La# Ré#* au lieu de *Mi La Ré Sol Si Mi* ainsi, toutes les partitions extraites du recueil précédemment nommé sont à transposer au demi-ton inférieur, seul les doigtés de la tablature (ligne inférieure des partitions pour guitare) sont justes.

### 5.2.2 Caractéristiques générales

Cet album, entièrement instrumental, est interprété par une formation symphonique de 96 instrumentistes et 60 chanteurs. A cela s'ajoute un guitariste soliste (Yngwie Malmsteen) qui vient prendre le rôle du violoniste soliste des formations traditionnelles en musique savante.

L'ensemble des pièces a été construit autour d'un grand nombre de petits thèmes ce qui explique le choix d'une suite pour avoir une plus grande liberté dans l'usage des formes. Cette caractéristique provient plus d'une influence de la musique Baroque et s'oppose à la musique classique où il était de coutume de développer un thème unique qui fédérait la pièce.

On remarque un trait particulier chez Malmsteen qui n'est pas hérité de la guitare. Celui d'effectuer des vibratos sur les notes longues avec la main tenant le manche. Cette pratique est très courante chez les violonistes qui l'utilisent de manière quasi-systématique. Ici, Malmsteen prenant la place du violon solo, on remarque qu'il essaye d'adapter son jeu afin de ressembler le plus possible à cet instrument.

Cet album est structuré en 12 pièces agencées comme une suite instrumentale de forme libre :

- Icarus Dream Fanfare
- Cavallino Rampante
- Fugue
- Prelude to April
- Toccata

- Andante
- Sarabande
- Allegro
- Adagio
- Vivace
- Presto Vivace
- Finale

La forme ainsi choisie est une suite instrumentale au même titre que celle qui se faisait dès la période Baroque par des compositeurs comme Jean Sébastien Bach avec ses 4 Suites pour orchestre (BWV. 1066, 1067, 1068, 1069).

### 5.2.3 Icarus Dream Fanfare

Dès la musique baroque apparaissent des pièces d'ouverture. Ces œuvres instrumentales servent « d'introduction à un opéra, un oratorio ou une suite »<sup>34</sup> et dans le cas de *l'Orfeo* de Monteverdi (1607), nous observons une courte fanfare introductive connue sous le nom de *Toccata* en ouverture de l'opéra. Dans l'histoire de la musique, les ouvertures sont de différentes formes, néanmoins, à l'époque Baroque, l'ouverture à la française était la plus répandue.

Inventée par Lully, elle se compose de 3 parties dont la dernière est facultative. Selon Ulrich Michels dans le premier volume du *Guide illustré de la musique*, ces parties se caractérisent de la manière suivante :

---

<sup>34</sup> Ulrich Michels, *Guide Illustré de la Musique Volume 1*, Fayard, Paris, 1988, p. 137

1<sup>ère</sup> partie : lente, de caractère majestueux ; mesure binaire, rythme pointé, style homophonique

2<sup>e</sup> partie : rapide, généralement en mesure ternaire ; le style est contrapuntique (cette partie commence habituellement par un fugato) ;

3<sup>e</sup> partie (facultative) : à l'origine, retour au tempo primitif pour les accords cadentiels ; par la suite, reprise partielle de la 1<sup>ère</sup> partie<sup>35</sup>

De plus, il cite en exemple les séries de danses orchestrales rassemblées sous le nom de suites qui étaient précédées d'une ouverture et notamment chez Jean Sébastien Bach avec les 4 *Ouvertures (suites) pour orchestre* (BWV. 1066, 1067, 1068, 1069).

Nous sommes avec Malmsteen en présence d'une œuvre similaire aux suites de Bach dans le sens où une succession de pièces sont ici présentées avec une ouverture en fanfare qui se rapproche de l'ouverture à la française. En effet, la première partie à quatre temps débute par des enchaînements d'arpèges en tonalités de *Mi mineur*, alternés de percussions à trois reprises. L'orchestre développe ensuite un thème avant de reprendre les arpèges qui introduiront l'entrée de la guitare. Celle-ci jouera les arpèges en question-réponse avec l'orchestre avant de terminer ce passage par une longue phrase improvisée très chromatique sur un accord de *Si* tout en alternant sextolets et quintolets.

Ce type d'écriture est sans doute hérité de Jean Sébastien Bach, qui intégrait souvent ce genre de rythme très rapide avec des phrases très conjointes dans ses œuvres comme ci-après avec une phrase tirée du *Prélude et Fugue en La Mineur* (BWV 543).

---

<sup>35</sup> Ulrich Michels, *Guide Illustré de la Musique Volume I*, Fayard, Paris, 1988, p. 137

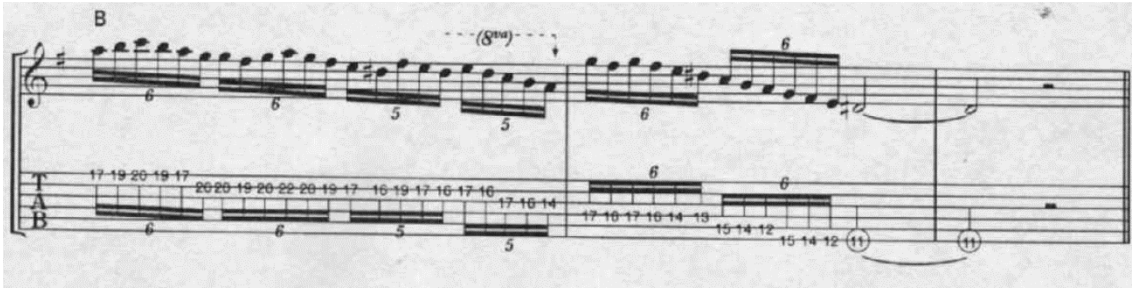


Figure 6 : Mesures 35 à 37 d'*Icarus Dream Fanfare*



Figure 7 : Extrait du *Prélude et Fugue en La Mineur* BWV 543

La suite de la première partie est un développement de Malmsteen sur un rythme pointé de la part de l'orchestre qui accompagne ses passages mélodiques avant de reprendre le thème principal que Malmsteen développe ensuite seul pendant que l'orchestre poursuit un rythme pointé soutenu.



C'est dans l'identification de la seconde partie que les caractéristiques évoquées plus haut sont moins marquées. En effet, on peut estimer la première partie entre les mesures 1 et 37, et la seconde, bien plus longue entre 38 et 152. Cette seconde partie se remarque par le fait qu'elle est reprise. Au sein-même de cette partie, il est possible d'identifier un passage lent en binaire avec des traits d'orchestre en accompagnement et une partie plus rapide en homorythmie et homophonie entre l'orchestre et la guitare sur un rythme ternaire (6/8). Cette seconde partie ouvre pour finir sur une coda reprenant le premier thème qui ferait office de 3<sup>ème</sup> partie.

Le tableau ci-dessous indique les différentes parties de la pièce.

La dernière section, bien plus courte que les précédentes, débute comme nous l'avons dit

Sections	1 <sup>ère</sup> partie	2 <sup>e</sup> partie	3 <sup>e</sup> partie
Mesures	1 – 37	38 – 152	153 - 187

par une reprise des arpèges avec un jeu de questions-réponses entre la guitare et l'orchestre. Elle se poursuit en revanche sur une longue cadence parfaite par l'enchaînement du IV<sup>ème</sup> degré *La* sur le V<sup>ème</sup> *Si* pour revenir au premier *Mi*. Par-dessus cette cadence, Malmsteen développe une longue phrase très virtuose pour terminer en homorythmie avec l'orchestre sur la note *Mi*.

The image displays a musical score for guitar, organized into four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features chords Em, E, Am, and A#dim, with various musical notations including vibrato (vib.), trills (tr), and triplets (3). The second system is marked with a B7 chord and includes a trill (tr) and vibrato (vib.) markings. The third system also features a B7 chord and includes vibrato (vib.) markings. The fourth system is marked with a B7 chord and includes vibrato (vib.) markings, ending with a double bar line and a key signature change to Em. The score includes treble and bass staves with various musical notations like vibrato, trills, and triplets.

Figure 8 : Développement de Malmsteen sur la cadence finale

Catégoriser cette pièce comme une ouverture à la française serait un peu hasardeux de par les différences relevées – notamment dans la 2<sup>ème</sup> partie – entre la description faite par Ulrich Michels et *Icarus Dream Fanfare*. Néanmoins, il est fort probable que Malmsteen se soit inspiré de ce type d'écriture issue du Baroque pour la composition de cette pièce. En effet, la division en 3 parties de la pièce, les passages ternaires dans la seconde partie et le rappel de la première partie

à la coda laissent penser que ce type d'ouverture a été envisagé comme base mais adapté par la suite par Malmsteen selon sa volonté. De plus, son objectif n'a jamais été de se plier totalement aux principes d'écritures en vigueur mais de composer une pièce qu'il considère comme purement classique (dans le sens large du terme, incluant le Baroque, le Classique et le Romantisme) grâce à un rassemblement de connaissances qu'il traduit en composition.

#### 5.2.4 Cavallino Rampante

Au-delà d'une collection impressionnante de guitares, Malmsteen est un passionné de la marque Ferrari. Il en possède également un certain nombre. Cavallino Rampante désigne le logo de la marque et proviendrait de l'insigne militaire d'un célèbre pilote d'avion de la première guerre mondiale, Francesco Baracca. L'utilisation de ce logo est issu d'une demande de la part de la Comtesse Paolina Biancoli faite à Enzo Ferrari de l'intégrer à la marque en guise d'hommage à ce pilote<sup>36</sup>. Ce titre semble ainsi être un hommage à cette grande marque de voiture Italienne. Musicalement, rien ne semble évoquer l'automobile. En revanche, il est intéressant de remarquer la tonalité en *Fa dièse* mineur noté « F » dans la notation anglo-saxonne. Simple coïncidence ou volonté de rappeler la lettre initiale de Ferrari ? On ne peut émettre de certitude mais l'hypothèse semble valable.

La structure de la pièce peut se diviser en trois mouvements : un premier, rapide, introduit par l'orchestre sur un rythme rappelant celui du *Boléro* de Maurice Ravel et sur lequel Malmsteen développe une série d'arpèges en utilisant la technique de jeu du sweeping.

---

<sup>36</sup> Source : <http://news.sportauto.fr/news/1446574/Cavallino-Rampante-Logo-Ferrari-458-Spider>, consulté le 17 mai 2016

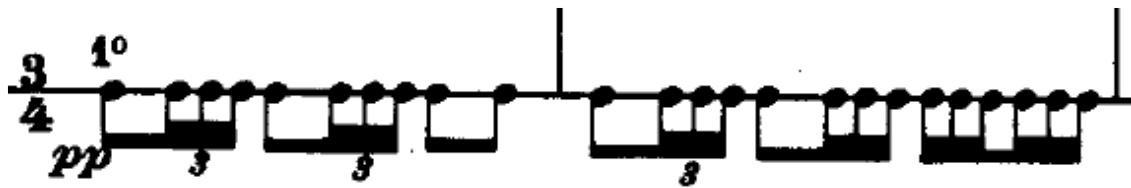


Figure 9 : Rythme du Boléro de Maurice Ravel



Figure 10 : Rythme de l'orchestre à l'intro de Cavallino Rampante

Cette rythmique très martiale rappelle celle des marches militaires et notamment de la cavalerie. On peut ainsi supposer que le choix de cet intro sert de rappel au cheval, emblème de Ferrari.

Dans un second temps, à partir de la mesure 8, on observe un dialogue entre l'orchestre et le soliste sur de courts ostinatos de 2 mesures pour terminer sur une phrase du soliste de 4 mesures sur un accord de *Fa dièse* entre les mesures 16 et 20.

Une seconde partie débute à partir de là, beaucoup plus longue, dans laquelle il y aura un jeu entre l'orchestre et le soliste : il va y avoir alternance entre partie homorythmique et homophonique et passages improvisés de la part du soliste sur une base orchestrale qui marque la battue à la blanche. On observe cette écriture pendant toute la deuxième partie qui dure jusqu'au rappel de la partie introductive (marqué par un signe de retour sur la partition). Dans cette conclusion, les 17 premières mesures sont reprises avant de terminer sur une coda où orchestre et solistes se rejoignent pour jouer la même chose.

Le découpage est ainsi de forme petit rondo, où, comme il est défini dans le *Guide Illustré de la Musique* d'Ulrich Michels, « deux parties semblables encadrent une partie centrale contrastante »<sup>37</sup>. Historiquement parlant, cette forme est née au XVIII<sup>ème</sup> siècle, et existe encore aujourd'hui bien qu'elle a été sujette à diverses modifications au cours du temps. Si l'image de l'automobile n'est pas clairement identifiable au sein de la composition, il semblerait que certains traits d'écriture fassent tout de même référence à la marque : l'introduction tout d'abord par sa rythmique rappelant les musiques militaires et qui symboliserait la cavalerie, et également la tonalité générale, avec le « F » initial de la marque italienne. Nous ne pouvons pas certifier la valeur de ces hypothèses, seul le compositeur lui-même pourrait y apporter une réponse.

#### 5.2.5 Fugue

La fugue est une technique d'écriture apparue au XVII<sup>ème</sup> siècle et notamment popularisée par Jean-Sébastien Bach, connu pour sa maîtrise parfaite de ce procédé de composition. Malmsteen défend le fait d'avoir composé une fugue dans les règles de l'art à l'image de Bach dans une interview donnée à Dr. John Covach en répondant à la question « Considérez-vous avoir composé cette pièce en accord avec les traditions d'écriture des fugues de l'époque ? »<sup>38</sup> par : « Oui, mais pour composer une fugue du calibre de celles de Jean-Sébastien Bach – je ne dis pas être capable de le faire. Celle-ci y ressemble, mais rien de comparable. Elle est très influencée par le travail de Jean-Sébastien Bach – je peux le dire. »<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Ulrich Michels, *Guide illustré de la Musique – Volume 1*, Paris, Fayard, 1988, p. 109

<sup>38</sup> « Did you consciously compose that piece according to traditional fugal practice? », source: <http://www.yngwiemalmsteen.com/interviews/johnkovach.html> (consulté le 21 mai 2016)

<sup>39</sup> « Yes, but to compose a fugue of the caliber of Johann Sebastian Bach--I would never ever say that I would be able to do that. This one has a lot of shit going on, but it's nothing like that. It is very much influenced by Bach--I can say that. »

Source: <http://www.yngwiemalmsteen.com/interviews/johnkovach.html> (consulté le 21 mai 2016)

Ceci est largement contestable dans la mesure où il envisage par ses dires une fugue dans la totalité de la pièce. Il apparaît à l'écoute que l'écriture fuguée ne concerne que les pupitres des cordes (qui par ailleurs est le seul pupitre de l'orchestre actif lors de cette pièce), la guitare solo évoluant par-dessus sur des mélodies totalement différentes tout en reprenant parfois certains passages de l'orchestre à l'unisson avec celui-ci. Dans un troisième temps, le chœur s'introduit à deux moments dans la pièce pour effectuer une marche descendante en accompagnement de l'orchestre et de la guitare. Il semble ainsi que deux parties évoluent séparément (l'orchestre et la guitare), soutenues par le chœur à certains passages clés : pendant les divertissements de la fugue. Dans cette optique, concentrons-nous tout d'abord sur l'écriture de la fugue.

Dans l'exposition de la fugue (que nous nommerons A), le thème est tout d'abord exposé à deux reprises, légèrement varié sur la fin de la seconde occurrence. A la première exposition, l'ensemble du pupitre de corde l'interprète, puis lors de la seconde, seul les violons et altos l'exécutent. Dans un second temps, il est transposé au ton de la sous-dominante ce qui est notable dans la mesure où de manière traditionnelle, la réexposition se faisait plus souvent au ton de la dominante. Il est enfin rejoué au ton de la tonique de la part des altos et violons.

Figure 11 : Thème principal de la fugue

Dans un second temps, un divertissement (partie B) est interprété à qui se joint le chœur dans une marche descendante dans le but de soutenir l'harmonie. Ici les pupitres aigus de l'orchestre sont à l'unisson avec la guitare solo tandis que les pupitres graves soutiennent les chœurs.

Il y a ensuite répétition de ces deux parties avant un long divertissement central dans lequel seul les violons et altos en unisson avec la guitare jouent à deux reprises une phrase qui se compose d'une marche descendante sur les premiers temps :





Pour conclure, on retrouve la réexposition du thème de la même manière qu'au début mais qui sera suivi de l'intervention des chœurs pour reproduire une dernière fois la phrase exposée précédemment et conclure sur une cadence basée sur une rapide variation du thème et joué à toutes les voix (sauf les chœurs).



Figure 14 : Variation conclusive du thème de la fugue

Si une fugue est présente sur la partie orchestrale, une seconde interprétation de la pièce semble plus probable : celle du concerto pour soliste. Dans cette forme en trois mouvements, le premier mouvement rapide est généralement proche de la ritournelle : un thème énoncé en tutti par l'orchestre puis répété intégralement ou partiellement. Le second mouvement est un mouvement lent sur lequel le soliste vient jouer une improvisation sur accompagnement d'accords de la part de l'orchestre. Enfin, la troisième partie est similaire à la première. Cette hypothèse coïncide avec la pièce dans la mesure où les parties que nous avons précédemment considérées comme les deux premières expositions du thème et les deux premiers divertissements forment la partie A du concerto, le long divertissement central forme une partie B, et enfin le retour à la partie introductive forme la partie C. On se retrouverait avec le découpage suivant qui semble plus cohérent qu'une fugue :

Partie A	Partie B	Partie C
Mesures 1 – 74	Mesures 75 – 122	Mesures 122 - 198

La fugue est alors uniquement employée comme un procédé d'écriture et ne structure pas la forme de la pièce. Enfin, la métrique ternaire, l'écriture fuguée et le tempo allant sont des caractéristiques qui rappellent fortement la gigue, et laissent penser que la pièce a pu être inspirée de cette danse.

Pour conclure, on observe ainsi un vaste panel d'influences au sein de cette pièce qui, malgré son nom et l'affirmation de son compositeur ne constitue pas une fugue à part entière mais se rapproche plus d'un concerto pour soliste avec une écriture fuguée à l'orchestre sur une rythmique de gigue.

#### 5.2.6 Prelude To April

Les préludes étaient à l'origine des pièces introductives à des œuvres vocales ou instrumentales. De manière formelle, ce type de pièce n'a pas de structure théorique précise et bien que servant d'introduction à une autre pièce, elle reste malgré tout indépendante dans sa manière d'être composée. Chez Bach par exemple, on distingue de nombreuses formes de préludes, qui servent le plus souvent à introduire des fugues, ainsi, le prélude peut adopter une forme totalement libre ou reposer sur une forme existante. Seule la forme fugue est proscrite.

Il est curieux de voir que *Prelude to April* est ici placé avant la *Toccatà*, celle-ci étant elle-même une forme de prélude. De plus, le placement de la fugue avant ces deux préludes force à penser qu'il considère ces deux pièces comme des compositions à part entière sans but introductif.

Notons que dans l'enregistrement live de cet album, ces deux pièces sont enchaînées sans coupures ni variation de tempo fusionnant ces deux créations en une pièce unique.

Du point de vue de l'instrumentation, Malmsteen interprète cette pièce au moyen d'une guitare acoustique avec des cordes en nylon, une Ovation Viper avec un son non distordu ce qui apporte un rendu plus homogène avec l'orchestre et notamment avec les pupitres de corde. Les cordes en nylon sur une guitare apportent en effet un son plus feutré et doux. De plus, l'orchestration choisie par Malmsteen rappelle fortement celles des arrangements baroques du XX<sup>ème</sup> siècle et apporte une vision post-romantique à la pièce.

L'œuvre *Prelude to April* est un hommage à sa femme April Malmsteen. Ce n'est pas le seul qu'il fera pour celle-ci puisqu'on retrouve cette pièce sur l'album *Angels of Love*<sup>40</sup>, album qu'il lui dédie.

La pièce ouvre sur l'exposition d'un thème en arpèges à la tonique qui formera la base de l'écriture mélodique.

---

<sup>40</sup> Yngwie J. Malmsteen, *Angels of Love*, Rising Force Records, 2009

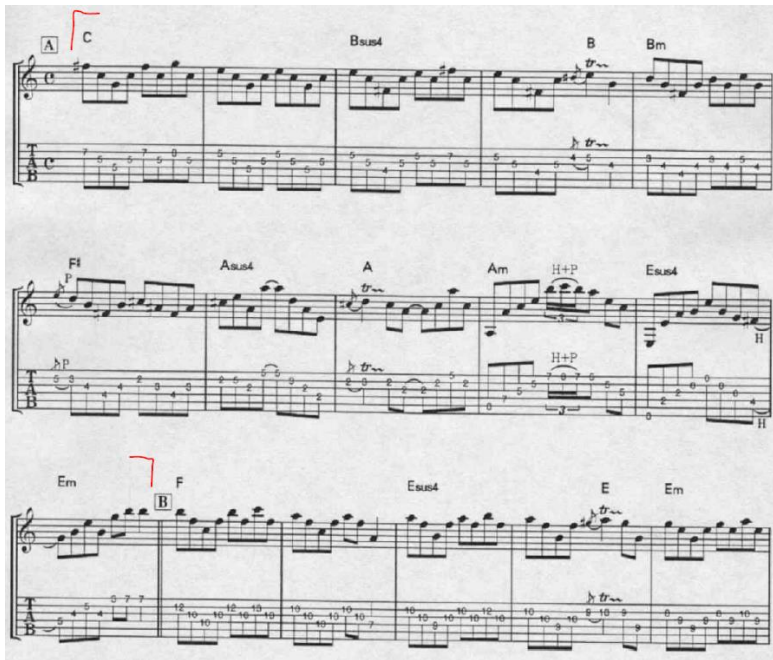


Figure 15 : Thème de *Prelude to April*

L'exposition se poursuit par une reprise du thème à la sous-dominante et légèrement varié sur la fin. Il est à nouveau repris deux fois à la tonique en étant varié. Lors de la dernière reprise, il s'achève sur une longue phrase probablement improvisée sur une pédale de *Mi bémol* qui conclut la première partie de la pièce.



Figure 16 : Phrase conclusive de la première partie

Dans une seconde partie bien plus libre, la guitare soliste va effectuer une longue improvisation très virtuose et rapide sur une base d'accords répétés par l'orchestre et qui sont les mêmes que l'accompagnement du thème. Enfin, dans une dernière partie, nous observons le

retour au thème initial joué et varié trois fois. La dernière occurrence se conclut à nouveau par une longue phrase virtuose et improvisée sur une pédale de *Mi bémol*.

Figure 17 : Fin de *Prelude to April*

Les trois parties se découpent comme suit :

Partie	A	B	A'
Mesures	1 – 39	40 – 57	58 - 89

Bien que les préludes soient plus courants à l'époque baroque, il semblerait que la forme adoptée en son sein se rapproche d'une forme classique : la Sonate. En effet, contrairement à la sonate baroque, la sonate de la période classique était plutôt vue comme une forme et non comme

un schéma de différentes pièces. Ainsi, on peut voir la première partie comme une exposition où le thème est développé tout d'abord à la tonique puis à la sous-dominante (dans la tradition classique, il était plus courant de varier au ton de la dominante). Il est ensuite énoncé à nouveau dans la tonalité principale. Dans un second temps, le développement correspondait à la partie B improvisée ce qui est justifié par l'emploi d'un accompagnement identique au développement. Enfin, la réexposition constitue la partie que nous avons nommée A' et reprend l'exposition dans le ton principal avant de finir sur une coda conclusive qui pourrait s'apparenter aux mesures 87 – 89.

### 5.2.7 Toccata

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la toccata est une forme d'introduction à une autre pièce vocale ou instrumentale. Mais ici, Malmsteen l'a conçue comme une pièce à part entière, sans but introductif de la même manière que le *Prelude to April*. Cette musique est à nouveau jouée à l'acoustique, et question virtuosité se rapproche beaucoup de la pièce précédente. Ceci explique peut-être le choix de les lier lors de l'interprétation sur l'album live.

La construction de la pièce est la suivante : un premier long passage très virtuose est improvisé par la guitare soliste soutenu par une nappe orchestrale évoluant lentement. En arrière-plan le clavecin joue des arpèges, accompagnant le reste de l'orchestre. Dans une seconde partie, le clavecin rejoint la guitare pour développer un thème à l'unisson avec celle-ci, d'abord seul, puis dans un second temps avec l'orchestre qui joue en homorythmie avec ces deux instruments. Au moment de l'entrée de l'orchestre, la guitare qui alors jouait en croche, double chaque note du thème pour adopter un jeu plus rapide. Le thème est en tout joué 4 fois puis cette partie est répétée.

Une troisième partie débute alors, semblable à la première, dans laquelle Malmsteen improvise à nouveau de longues mélodies virtuoses. Enfin, le clavecin introduit la dernière partie seul en jouant à nouveau le thème principal, puis il sera rejoint par la guitare et enfin à nouveau soutenu par l'orchestre. A nouveau répétée, cette partie conduit à une coda finale dans laquelle la guitare et l'orchestre évoluent à l'unisson vers une cadence finale en arpèges rapides et virtuoses.

The image displays a musical score for guitar and bass, organized into three systems. Each system consists of a guitar staff (top) and a bass staff (bottom). The guitar staff includes chord symbols such as Esus4, C+D, Em, B7, and Am, along with performance markings like 'tr' (trills) and 'Mute'. The bass staff features fret numbers and rhythmic notation. A red bracket highlights a specific section in the first system, and another red bracket highlights a section in the third system. The score concludes with a series of rapid arpeggios in the final system.

Figure 18 : Thème de la *Tocatta*

Nous observons donc une alternance entre des parties improvisées (de la part du soliste) et des parties écrites qui développent et répètent un thème défini. Si cette forme A B C B Coda ne se rapporte pas à une forme savante précise, il n'est pas impossible que la structure de cette pièce

soit empruntée au répertoire rock, avec une alternance dans l'esprit du couplet/refrain où la partie B sert de refrain. L'héritage du Rock qui a forgé la quasi-totalité de la carrière de Malmsteen pourrait avoir été intégré à cette pièce du point de vue formel.

Jana Vaculíková, dans son mémoire intitulé *A Neoclassical Style of Rock as Represented by the Work of Yngwie Malmsteen*<sup>41</sup>, associe très justement le thème de la *Toccatà à l'Invention No. 13* (BWV 784) de Jean-Sébastien Bach :



Figure 19 : Extrait de l'Invention No. 13 BWV 784 de Jean-Sébastien Bach

On remarque en effet la même écriture dans les arpèges et on peut ainsi affirmer, de par l'intérêt qu'Yngwie Malmsteen porte au travail de Bach, qu'il s'agit là d'une citation en hommage à celui-ci. De plus, la toccata était un type de pièce que Bach a employé et il semble donc normal de l'avoir inséré ici. De plus, l'improvisation très chargée et rapide n'est pas sans rappeler les improvisations de Bach et de la musique Baroque en général.

---

<sup>41</sup> Jana Vaculíková, *A Neoclassical Style of Rock as Represented by the Work of Yngwie Malmsteen*, Olomouc, Université Palachého v Olomouci, 2015



### 5.2.8 Andante

Le terme andante vient d'Italie. A l'époque de l'invention de ce terme, on associait le tempo au caractère expressif des œuvres. Ainsi, andante provient de « allant » et désigne un tempo modéré, avec environ 70 à 100 pulsations par minutes. Généralement, on applique dans la musique savante ce titre à un mouvement d'une œuvre comme par exemple le *Concerto pour Piano No. 21* de Wolfgang Amadeus Mozart dont le second mouvement est un andante. Du point de vue du tempo, La composition de Malmsteen rentre dans les critères puisqu'elle est jouée à approximativement 80 battements par minute.

Ici, Malmsteen joue à nouveau sur sa guitare électrique et seul l'orchestre l'accompagne. Il n'y a pas d'intervention du chœur.

Dans l'écriture de la première partie de cette pièce se démarquent rapidement des procédés d'écriture inspirée notamment de l'écriture de Bach dans sa *Toccatà et Fugue en Ré Mineur* BWV 565 et chez Vivaldi, notamment dans le troisième mouvement du *Concerto en La mineur* RV 356 :

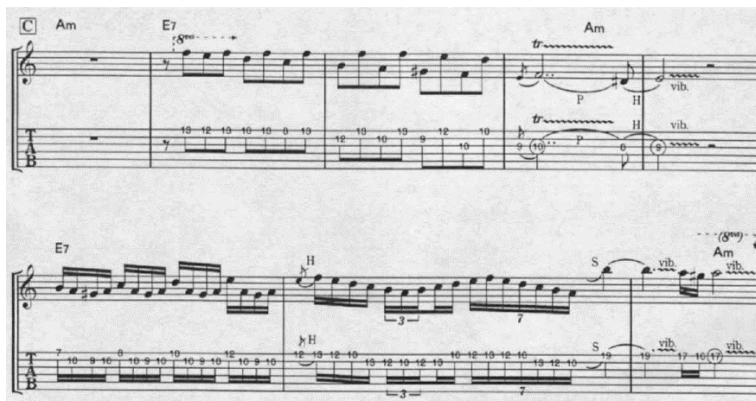


Figure 20 : Extrait de l'introduction de l'Andante



Figure 21 : Extrait de la Toccata et Fugue en Ré Mineur BWV 565 de Jean-Sébastien Bach

Figure 22 : Extrait du troisième mouvement du *Concerto en La mineur* RV 356 d'Antonio Vivaldi

D'un point de vue formel, la pièce semble se rapprocher de la structure d'une sonate : trois thèmes sont énoncés, le premier est assez court et introduit la pièce. Il est énoncé une première fois au début de la pièce puis réexposé de manière plus longue à la mesure 17. Entre-temps, une série d'arpèges est jouée mais ne sera pas reproduite et ne semble donc pas constituer un thème mais plutôt une sorte de court divertissement. Le second thème est ensuite proposé par l'orchestre, par-dessus lequel Malmsteen joue une série de trilles :

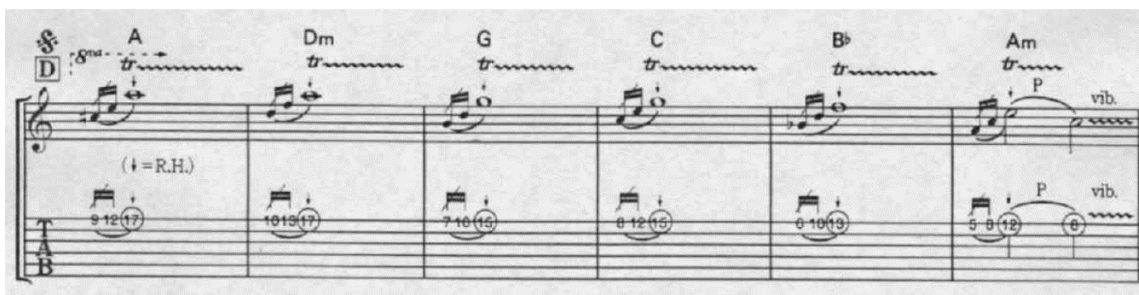


Figure 23 : Second thème de l'*Andante*

Enfin, un troisième thème, beaucoup plus long est joué par la guitare et l'orchestre et consiste en une longue série d'arpèges répété 2 fois.

S'en suit un développement joué par la guitare soliste ne reprenant pas les thèmes précédemment développés mais accompagné par l'orchestre sur un rythme pointé. Celui-ci se termine par la reprise du premier thème de la pièce dans une troisième partie, la réexposition. Le troisième thème sera ensuite rejoué à deux reprises avant de retrouver le premier, puis le second et de conclure sur une coda où la guitare développe une longue phrase mélodique. Les violons et altos tiennent la note *Sol* tandis que les pupitres graves de l'orchestre jouent une marche descendante. La structure de la pièce est donc la suivante :

Partie A	Partie B	Partie C (plus coda)
Exposition	Développement	Réexposition
Thèmes a b et c exposés dans l'ordre		Sont joués dans l'ordre suivant les thèmes : a, c (deux fois), a et b

Ici, l'emploi d'un schéma hérité de la période Classique couplé de références d'écriture Baroque témoigne d'un choix de coupler à nouveau différents courants musicaux de la part de

Malmsteen et de synthétiser ses influences en une pièce répondant à des principes d'écriture variés.

#### 5.2.9 Sarabande

La sarabande est une danse populaire d'origine espagnole, qui traditionnellement, exprime la fécondité. En France, elle fait son apparition au XVII<sup>ème</sup> siècle. Malmsteen n'est pas le premier à s'inspirer de ce type de danse : en effet, Jon Lord composa lui aussi une suite de danses pour formation Rock accompagnée d'un orchestre symphonique, dans laquelle on peut trouver une sarabande en seconde position<sup>42</sup>.

La pièce composée par Yngwie Malmsteen est à nouveau interprétée avec sa guitare acoustique. On retrouve ainsi un son plus doux et plus proche des pupitres de cordes. L'œuvre débute dans une partie A par l'énonciation de deux motifs différents mélodiquement mais rythmiquement identiques qui seront répétés trois fois en guise de première partie sans variation :

---

<sup>42</sup> Jon Lord, *Sarabande*, Line Records, 1987

Figure 24 : Introduction de la *Sarabande*

S'ensuit un long passage d'expression de la part de la guitare soliste, probablement improvisé dans lequel on dégage notamment un emprunt à l'écriture d'Antonio Vivaldi extrait du troisième mouvement du *Concerto en La mineur* RV 356 :

59 Solo

VI.I

VI.II

Vla.

Cont.

62

VI.I

VI.II

Vla.

Cont.

Figure 25 : Extrait du troisième mouvement du *Concerto en La mineur* RV 356 d'Antonio Vivaldi

D

21 19 17 15 19 17 15 14 17 15 14 12 16 14 12 10 14 12 10 9 12 10 9 7 10 9 7 5 9 7 5 3 7 5 3 2

--- (8va) ---

Figure 26 : Extrait de la *Sarabande*, fin de la partie A

Dans une seconde partie (B) qui sera reprise, Malmsteen développe une longue phrase avec un rythme régulier qui rappelle l'écriture du *Concerto No. 2 en sol mineur op. 8* RV 315 d'Antonio Vivaldi. Cette phrase est jouée à l'unisson avec le clavecin et les bois tandis que les cordes jouent des accords à la blanche pointée.



Figure 27 : Extrait de *Concerto No. 2 en sol mineur op. 8 RV 315* d'Antonio Vivaldi

Figure 28 : Extrait de la *Sarabande*, partie B

Enfin, Pour conclure la pièce, il y a retour à la première partie, dont les deux motifs ne sont joués qu'à deux reprises pour se terminer à la fin de la deuxième occurrence sur deux accords pointés.

Durant toute la pièce, le hautbois s'émanche pour jouer une mélodie qui accompagne la guitare soliste, mais moins virtuose et moins chargée. L'orchestre quant à lui marque

principalement les premiers temps de manière à les accentuer et adopte un rythme principalement en blanche pointée durant toute la pièce, exception faite à la partie improvisée par Malmsteen où il effectue un rythme régulier de 6 croches suivi d'une blanche pointée, divisant ainsi l'improvisation par groupes de trois mesures.

Pour conclure, on remarque une grande influence d'Antonio Vivaldi dans l'écriture des thèmes et mélodies. Le caractère Baroque de la pièce est complété d'une orchestration à caractère classique. Comme les autres pièces, on ne peut pas classer cette pièce comme s'inscrivant dans un courant précis. On peut supposer en revanche qu'elle est dédiée de par les influences, à Vivaldi, cette hypothèse étant renforcée par le fait qu'il remercie ce compositeur dans le livret de l'album : « Je remercie particulièrement les grands compositeurs qui eurent un rôle capital dans mon développement musical : Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Carl Philip Emanuel Bach, Nicolo Paganini, Wolfgang Amadeus Mozart, Tomaso Albinoni, Ludwig van Beethoven, George Frederick Handel and Peter Ilytch Tchaikovsky »<sup>43</sup>.

#### 5.2.10 Allegro & Adagio

L'allegro est un terme employé depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle pour indiquer le tempo. Tout comme l'andante, il ne désigne pas une valeur précise mais indique le caractère de la pièce. Allegro désigne un tempo allègre et vif qui est estimé être entre 110 et 150. L'important n'est pas vraiment d'avoir un tempo précis mais de bien avoir conscience qu'un allegro sera par exemple plus rapide qu'un andante, mais plus lent qu'un tempo vivace.

---

<sup>43</sup> « Special thanks to the Great Maestros who have provided an essential and pivotal role in my musical development : : Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Carl Philip Emanuel Bach, Nicolo Paganini, Wolfgang Amadeus Mozart, Tomaso Albinoni, Ludwig van Beethoven, George Frederick Handel and Peter Ilytch Tchaikovsky » extrait du livret de l'album Yngwie Johann Malmsteen, *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat minor Op. 1 – Millenium*, Yoel Levi (chef d'orchestre) – Czech Philharmonic Orchestra, Pony Canyon, 1998



Cette pièce d'une minute 30 est la plus courte de l'album. Sa fonction semble être l'introduction de l'adagio, c'est pourquoi il n'y a pas de démarcation entre ces deux pièces et qu'elles sont, lors de la performance live, jouées à la suite tout comme le *Prelude to April* et la *Toccata*.

D'un point de vue structurel, l'œuvre ouvre sur une première partie (A) introduite par une rapide gamme ascendante qui conduit à l'exposition du premier thème. On peut ainsi dégager deux thèmes, énoncés dans la première partie : le premier en croches s'étend sur 8 mesures tandis que le second thème est lui en double croches et écrit sur 4 mesures. Le premier est ensuite rejoué avant de laisser place à une seconde partie (B) où la guitare soliste et la flûte évoluent en parallèle comme instruments solistes. Enfin, dans une troisième partie (A'), le premier thème est réexposé, toujours dans le ton principal et s'enchaîne sur le second thème qui sera joué à deux reprises. La pièce se conclut ensuite par la reprise de la gamme ascendante qui avait introduit la pièce.

Cette structure évoque une structure de sonate avec la première partie qui correspondrait à l'exposition où les deux thèmes sont énoncés, puis un cours développement est joué avant de réexposer les thèmes dans une dernière partie.

Si on se penche plus précisément sur les thèmes, on remarque un jeu de proportion intéressant effectué par Malmsteen : en effet, comme nous l'avons dit plus tôt, le premier thème évolue sur 8 mesures en employant pour valeur rythmique principale des croches. Le second thème est quant à lui deux fois plus court, mais joué en double-croches. On a donc ici un travail qui démontre une attention de la part de Malmsteen quant au paramètre temporel lors de la composition des thèmes.

Du point de vue de l'écriture, si on observe le second thème, l'écriture évoque à nouveau un style qu'on retrouve souvent dans les musiques baroque comme ici, dans le *Concerto No. 2 en sol mineur op. 8 RV 315* d'Antonio Vivaldi :



Figure 29 : Extrait du *Concerto No. 2 en sol mineur op. 8 RV 315* d'Antonio Vivaldi

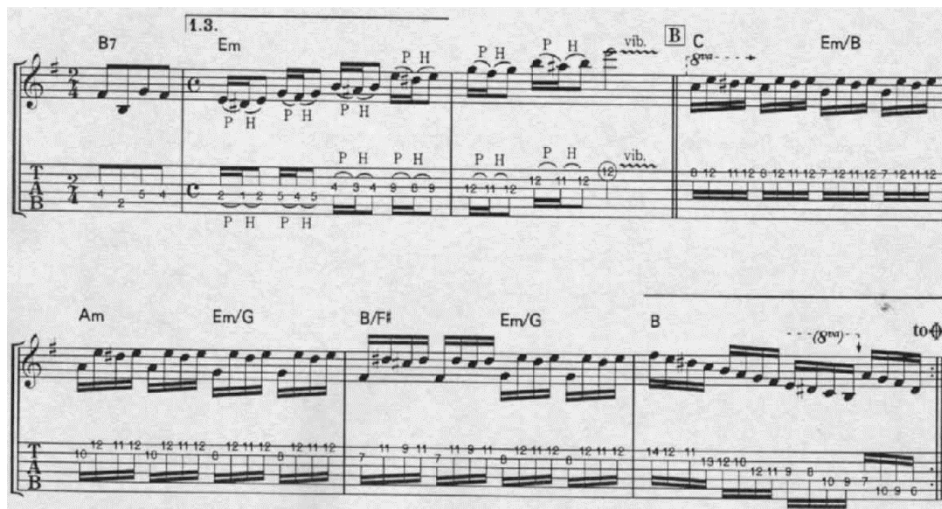


Figure 30 : Second thème de l'*Allegro*

Le choix d'un adagio composé ici de la part de Malmsteen n'a rien de surprenant lorsqu'on lit dans les remerciements de l'album qu'il cite Tomaso Albinoni. En effet, ce compositeur Baroque italien est particulièrement connu pour son *Adagio* dont Malmsteen s'est déjà inspiré par le passé. Il reprit le thème principal de cette pièce dans le morceau *Icarus' Dream Suite Op. 4* de l'album *Yngwie J. Malmsteen's Rising Force*.

L'*adagio* de Malmsteen débute sur une phrase ascendante improvisée de la part de Malmsteen qui fait suite à la gamme ascendante qui concluait l'*allegro*. Un premier thème (a) est développé par la guitare. Le thème est assez lent et épuré au début, puis chargé progressivement par des ajouts improvisés très conjoints. L'orchestre en arrière-plan marque les premiers temps.

Un second thème (b) est ensuite interprété, et se rapproche de celui de l'*adagio* d'Albinoni par le fait qu'ils développent tous deux un motif descendant :

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff (representing guitar) and a grand staff (treble and bass clefs, representing piano). The guitar part begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a whole note G4, moving to F4, E4, D4, and C4. The piano accompaniment features a steady bass line of quarter notes in the bass clef and chords in the treble clef. The second system continues the guitar melody with a descending triplet of eighth notes (F4, E4, D4) and then a descending eighth-note pair (C4, B3). The piano accompaniment includes a descending eighth-note triplet in the treble clef and continues the bass line. Dynamics markings 'mf' and 'mp' are present.

Figure 31 : Thème de l'*Adagio* d'Albinoni



Figure 32 : Début du second thème de *l'Adagio* de Malmsteen

Tout comme le premier, le second thème est assez épuré au début mais se finit par une improvisation de la part de Malmsteen, très virtuose et très conjointe. Ces deux thèmes constituent la base de la pièce dont la structure est la suivante :

Thème a	Thème b	Thème a	Thème b	Thème c
5 – 19	20 – 31	32 – 46	47 – 58	59 - 67

Le thème C noté ci-dessus est une reprise du thème de *l'Allegro* en guise de rappel de cette pièce et dans le but de conclure ces deux morceaux. On doit ainsi voir *l'Allegro* et *l'Adagio* non pas comme deux pièces de la suite mais comme une seule entité composée de deux mouvements : le premier (*l'Allegro*) vif et le second (*l'Adagio*) plus modéré, avec le rappel du thème de *l'Allegro* pour conclure.

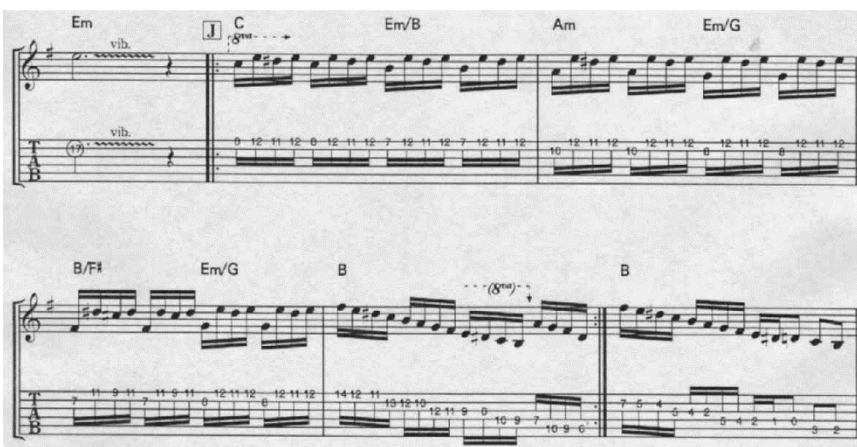


Figure 33 : Reprise du thème de *l'Allegro* dans *l'Adagio* de Malmsteen

La pièce se découpe donc de la manière suivante :

Premier mouvement (Allegro)			Deuxième mouvement (Adagio)				
A	B	A'	a	b	a	b	c
1 - 14	15 - 26	1 - 14/29 - 31	36- 50	51 - 62	63 - 77	78 - 89	90 -99

### 5.2.11 Vivace

Plus rapide que l'allegro, vivace désigne un mouvement au tempo vif, aux alentours de 140 battements par minute. Ici, vivace précède le titre *Presto Vivace* : on peut supposer le désir de la part de Malmsteen d'avancer vers le *Finale* en agaçant ces dernières pièces de manière croissante, pour effectuer une progression vers la fin de la suite, dans un crescendo d'intensité et de virtuosité.

Cette pièce se découpe en trois parties dans une forme qui s'apparente à un concerto pour soliste : dans la première section sont énoncés deux motifs, le premier de deux mesures est répété à trois reprises puis l'ensemble de ces trois motifs est à nouveau répété avant de conduire au second motif, plus long et virtuose, dans une écriture évoquant celle des préludes.

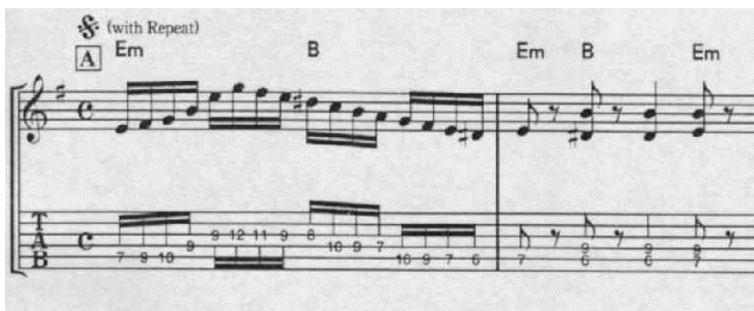


Figure 34 : Premier motif de la *Vivace*

Figure 35 : Second motif de la *Vivace*

Dans une seconde partie, Malmsteen joue un motif dans lequel il insert des traits improvisés virtuoses. L'orchestre l'accompagne en marquant tous les temps à la manière d'une valse. Il n'est par ailleurs pas impossible que cette partie ait été pensée comme tel tant elle invite à la danse. Enfin, dans une dernière partie, les motifs sont réexposés avant de conclure sur une longue coda en unisson avec l'orchestre en marche harmonique ascendante, qui se termine par une longue phrase improvisée à la guitare. Les percussions marquent la coupure pour affirmer la fin de la pièce.

L'idée du concerto est ici renforcée par l'instrumentation : la guitare solo expose de longues mélodies, notamment lors de la partie centrale, tandis que l'orchestre a réellement un rôle accompagnateur dans lequel aucun autre instrument soliste ne se dégage. Tous les pupitres de l'orchestre sont ici audibles, alors que nous avons jusqu'alors une dominance pour le pupitre des cordes, les cuivres se font plus présents, pour apporter probablement un caractère plus majestueux à la pièce.

### 5.2.12 Presto Vivace & Finale

Bien que séparé en deux pages distinctes sur l'album, *Presto Vivace* et *Finale* ne forment à l'écoute qu'une seule et même entité, notamment à cause de l'absence de cadence à la fin de *Presto Vivace*. Ici encore en comparaison de *Vivace*, l'écriture est beaucoup plus dense et chargée tant horizontalement que verticalement, et malgré des petits motifs identifiables à la guitare soliste, Malmsteen laisse place à de long passages d'improvisation. Nous observons le retour constant à une partie A dont les motifs sont principalement joués en arpèges et à l'unisson entre l'orchestre et le soliste.

The image shows a musical score for the piece 'Presto Vivace'. It consists of two systems of music. The top system is for guitar and orchestra. The guitar part is written on a six-string guitar staff with a C-clef and a 12-string configuration. The orchestra part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various markings such as 'A', 'E', 'P', 'H', 'vib.', and 'D.S.1 time with Repeat'. The bottom system continues the guitar and orchestra parts with similar markings and a '10♩1.' marking.

Figure 36 : Extrait du motif principal de *Presto Vivace*

Cette partie est entrecoupée de ce qu'on peut qualifier de divertissements ou développements qui sont soit des nouveaux motifs, soit des parties improvisées effectuées par la guitare soliste :

Parties	A	B	A	C	A	D	A	E
Mesures	1 - 13	14 - 43	1 - 13	44 - 65	1 - 13	14 - 22 puis 66 - 69	1 - 13	70 - 109

La partie B s'ouvre par une descente chromatique avec une écriture héritée probablement de Jean-Sébastien Bach, le reste de cette partie est improvisé de la part de Malmsteen qui évolue par phrases de 2 ou 3 mesures dans une écriture très conjointe.



Figure 37 : Premières mesures du *Prélude et Fugue en la mineur* BWV 543 de Jean-Sébastien Bach

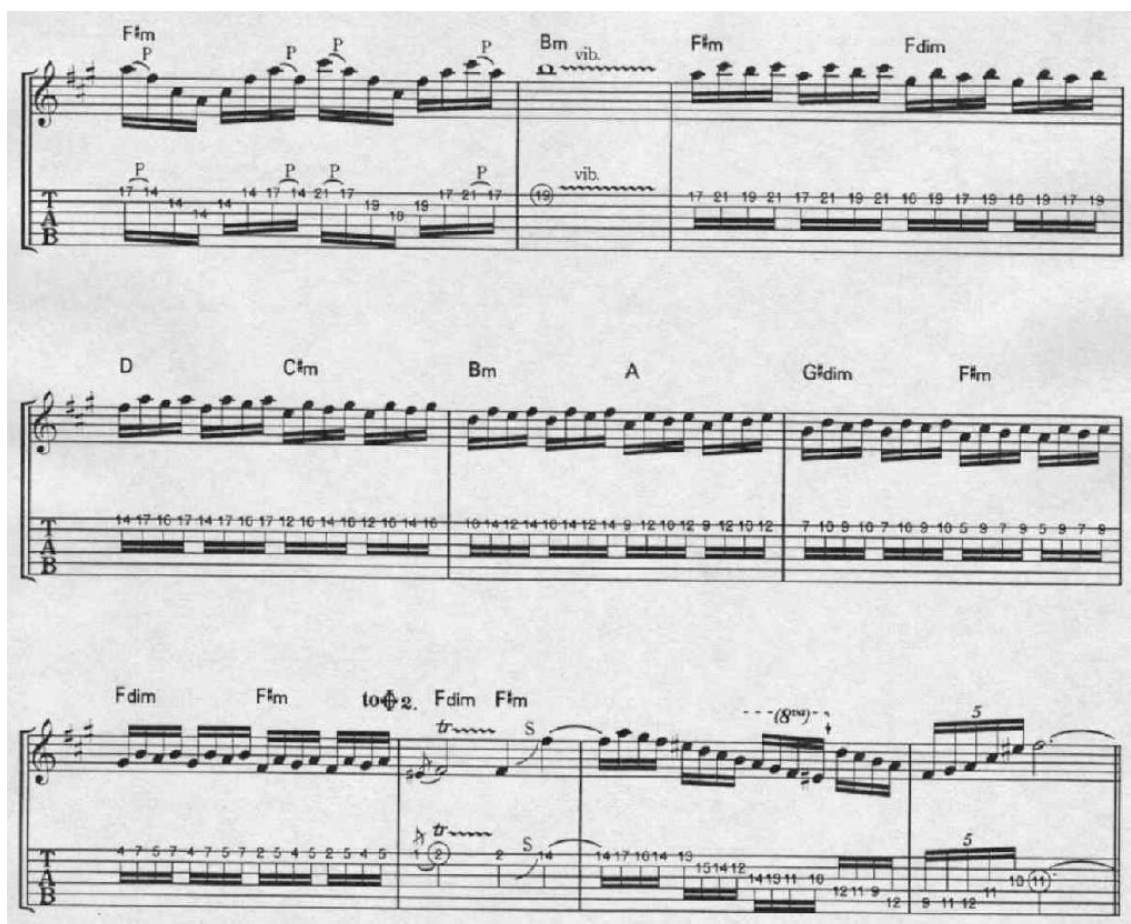


Figure 38 : Extrait de la partie B de *Presto Vivace*



La structure de cette pièce ne semble pas héritée d'une forme particulière de la musique savante mais probablement plus de l'héritage Rock du guitariste qui choisit une alternative au couplet/refrain en proposant ici une partie qui sera répétée et séparée par des passages différents que l'on peut qualifier de couplets. Ce choix a probablement été adopté dans le but d'encadrer la pièce afin d'opter pour une structure permettant de mieux gérer passage écrits et moments d'improvisations.

Le *Finale* quant à lui se subdivise en trois sections, la première est d'une écriture très chargée et régulière, jouée en sextolets de doubles croches à intervalles très conjoints et est accompagnée par les pupitres de cordes qui marquent les temps soutenus par les chœurs. Un coup de cymbale annonce l'arrivée de la seconde partie, où une nappe orchestrale laisse à Malmsteen le loisir d'une dernière improvisation avant la reprise de manière assez brutale de la première partie qui conduit sur une cadence en tutti, scindée de coups de cymbale et percussions pour apporter un côté majestueux très romantique dans le caractère, pour se finir par un silence et un point d'orgue réalisé par l'orchestre sans la guitare soliste.

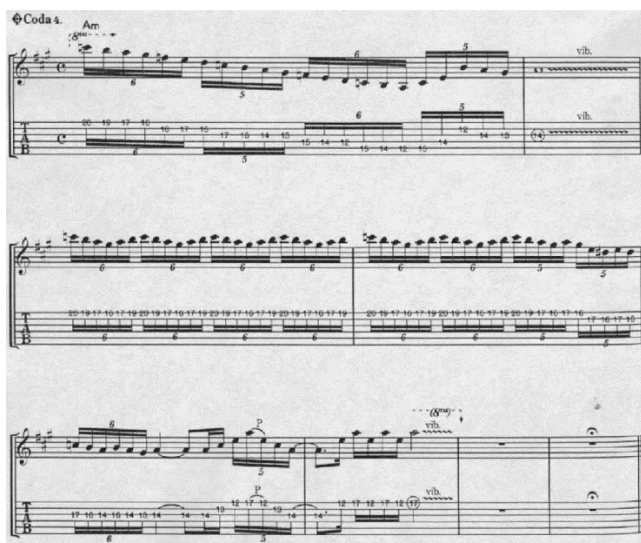


Figure 39 : Phrase conclusive de *Finale*

## 6 CONCLUSION

Structuré par petits motifs, les différentes pièces de la suite de cet album adoptent diverses formes choisies pour laisser la place à un instrument soliste de se développer. En effet, la totalité de la pièce est arrangée pour laisser s'exprimer la guitare soliste ce qui amène à interpréter cette œuvre comme un concert pour soliste accompagné d'un orchestre. De caractère très virtuose, la guitare qui tient le rôle d'instrument solo au même titre qu'un violon par exemple dans un concerto classique.

L'analyse nous a ainsi permis de voir qu'au-delà d'une grande influence baroque justifiée par des citations à Vivaldi ou une écriture proche de Bach, l'orchestration générale de la pièce se veut plus à caractère classique et romantique, dans des formes principalement à trois parties où majoritairement, une des parties est répétée une ou plusieurs fois avec un motif interne récurrent. Les influences multiples du compositeur ont conduit à la création d'une pièce respectant certains principes de compositions en vigueur durant les périodes citées mais elle reste néanmoins purement néoclassique et ne s'inscrit pas dans un courant précis des musiques savantes.

Les libertés de compositions prises par Malmsteen coïncident avec sa volonté de composer son œuvre orchestrale sans avoir d'enseignement théorique préalable. On observe qu'il pioche dans tous les courants du Baroque au Romantisme pour la création de sa pièce, faisant de celle-ci une œuvre à part dans sa discographie. Catégoriser cette œuvre dans les musiques populaires ou dans les musiques savantes est difficile ; malgré tout, il semblerait plus judicieux de la voir comme une compilation d'influences et une œuvre de musique populaire mais de ne pas la considérer pour autant comme une pièce de Metal Néoclassique car aucun paramètre n'y fait référence.

De cette pièce à découlé un second album enregistré en live avec le New Japan Philharmonic Orchestra en 2002 paru exclusivement au Japon<sup>44</sup>. Dans cette version, certains titres que Malmsteen avait composés dans de précédents albums avec une formation Metal se sont vus réarrangés pour s'ajouter aux 12 pièces de la suite. Parmi eux, une ouverture purement orchestrale *Black Star Overture* est suivie de deux morceaux arrangés : *Trilogy Suite Op. 5 The First Movement* et *Brothers*. En guise de rappel, Yngwie a également proposé les morceaux *Blitzkrieg* et *Far Beyond the Sun*.

Il serait intéressant dans un but purement analytique d'étudier les différences d'une part entre les deux versions proposées de cette pièce, et dans un second temps d'observer les morceaux réorchestrés en les comparant à leurs versions originales pour étudier le processus de création. Il est fort possible que nous nous penchions sur le sujet en complément de ce mémoire dans un second travail qui s'inscrirait dans la suite logique de celui-ci.

---

<sup>44</sup> Yngwie J. Malmsteen, *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra un E flat Minor Live with the New Japan Philharmonic*, Canyon International, 2002

## 7 ANNEXES

### 7.1 Annexe 1 : Guide de lecture d'une tablature de guitare

Mi La Ré Sol Si Mi correspond à l'accordage dit standard d'une guitare.

Notes:

Cordes

1ère corde E  
B  
G  
D  
A  
E

6ème corde E

4ème corde, 2nde frette      Jouer ensemble la 1ère et 2nde corde à vide      Accord de Ré Majeur

**Bend:** consiste à pousser la corde parallèlement aux frettes dans le but d'augmenter le son d'1/4, 1/2, 1, 1.5, 2.... tons.

Cette notation caractérise un bend qui est ensuite relâché pour revenir à la hauteur initiale.

**Vibrato:** consiste à faire vibrer la corde avec la main du manche en une succession de micro-bends

**Slide:** Technique consistant à avec le même doigt, glisser sur le manche pour atteindre une note plus haute ou plus basse que la note de départ.

**Hammer-on:** consiste à frapper une note plus aiguë que la note précédente sans donner de coup de médiator supplémentaire.

**Trille:** Mouvement rapide consistant à alterner entre les deux notes indiquées au moyen de Pull-off et de Hammer-on.

**Pull-off:** à l'inverse du Hammer-on, consiste à relâcher la corde avec un doigt e la tirant pour faire sonner une note plus grave.

**Tapping:** Consiste à jouer les notes sans donner de coup de médiator, par succession de Pull-off et Hammer-on.

## 8 TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Fender "The Duck" d'Yngwie Malmsteen .....	34
Figure 2 : Schéma du matériel d'effet et d'amplification d'Yngwie Malmsteen .....	34
Figure 3 : Mur d'ampli sur scène.....	35
Figure 4 : Extrait de l'introduction de <i>Far Beyond the Sun</i> (guide de lecture pour les tablatures de guitare en annexe 1).....	36
Figure 5 : Figure typique du jeu en sweeping d'Yngwie Malmsteen.....	37
Figure 6 : Mesures 35 à 37 d' <i>Icarus Dream Fanfare</i> .....	47
Figure 7 : Extrait du <i>Prélude et Fugue en La Mineur</i> BWV 543 .....	47
Figure 8 : Développement de Malmsteen sur la cadence finale .....	49
Figure 9 : Rythme du Boléro de Maurice Ravel.....	51
Figure 10 : Rythme de l'orchestre à l'intro de Cavallino Rampante .....	51
Figure 11 : Thème principal de la fugue .....	54
Figure 12 : Première phrase avec marche descendante .....	55
Figure 13 : Seconde phrase plus lente de la <i>Fugue</i> .....	55
Figure 14 : Variation conclusive du thème de la fugue .....	56
Figure 15 : Thème de <i>Prelude to April</i> .....	59
Figure 16 : Phrase conclusive de la première partie .....	59
Figure 17 : Fin de <i>Prelude to April</i> .....	60
Figure 18 : Thème de la <i>Toccata</i> .....	62
Figure 19 : Extrait de l'Invention No. 13 BWV 784 de Jean-Sébastien Bach .....	63

Figure 20 : Extrait de l'introduction de l' <i>Andante</i> .....	64
Figure 21 : Extrait de la Toccata et Fugue en Ré Mineur BWV 565 de Jean-Sébastien Bach .....	65
Figure 22 : Extrait du troisième mouvement du <i>Concerto en La mineur</i> RV 356 d'Antonio Vivaldi .....	65
Figure 23 : Second thème de l' <i>Andante</i> .....	66
Figure 24 : Introduction de la <i>Sarabande</i> .....	68
Figure 25 : Extrait du troisième mouvement du <i>Concerto en La mineur</i> RV 356 d'Antonio Vivaldi .....	69
Figure 26 : Extrait de la <i>Sarabande</i> , fin de la partie A.....	69
Figure 27 : Extrait de <i>Concerto No. 2 en sol mineur op. 8</i> RV 315 d'Antonio Vivaldi.....	70
Figure 28 : Extrait de la <i>Sarabande</i> , partie B .....	70
Figure 29 : Extrait du <i>Concerto No. 2 en sol mineur op. 8</i> RV 315 d'Antonio Vivaldi.....	73
Figure 30 : Second thème de l' <i>Allegro</i> .....	73
Figure 31 : Thème de l' <i>Adagio</i> d'Albinoni.....	74
Figure 32 : Début du second thème de l' <i>Adagio</i> de Malmsteen .....	75
Figure 33 : Reprise du thème de l' <i>Allegro</i> dans l' <i>Adagio</i> de Malmsteen .....	75
Figure 34 : Premier motif de la <i>Vivace</i> .....	76
Figure 35 : Second motif de la <i>Vivace</i> .....	77
Figure 36 : Extrait du motif principal de <i>Presto Vivace</i> .....	78
Figure 37 : Premières mesures du <i>Prélude et Fugue en la mineur</i> BWV 543 de Jean- Sébastien Bach.....	79

Figure 38 : Extrait de la partie B de *Presto Vivace* ..... 79

Figure 39 : Phrase conclusive de *Finale* ..... 80

## 9 SOURCES

### 9.1 Bibliographie

#### 9.1.1 Monographie

- Bitsch Marcel & Bonfils Jean, *Que sais-je ? La fugue*, Paris, Presse universitaire de France, 1981
- François-Sappey Brigitte, *Que sais-je ? Histoire de la musique en Europe*, Paris, Presse Universitaire de France, 1992
- Hodeir André, *Que sais-je? Les formes de la musique*, Paris, Paf, 2004 (Première édition: 1951)
- Macan Edward, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the counterculture*, Oxford, Oxford University Press, 1997
- Malmsteen Yngwie J., *Relentless, the memoir*, Hoboken, Wiley, 2013
- Ulrich Michels, *Guide illustré de la Musique – Volume 1*, Paris, Fayard, 1988
- Ulrich Michels, *Guide illustré de la Musique – Volume 2*, Paris, Fayard, 1988
- Sadie Julie Anne, *Guide de la Musique Baroque*, Paris, Fayard, 1995
- Sharpe-Young Garry, *Anthologie du Metal Tome 1*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2010
- Sharpe-Young Garry, *Anthologie du Metal Tome 2*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2012
- Walser Robert, *Running With the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2014
- Wodon Bernard, *Histoire de la Musique*, Paris, Larousse, 2008



### 9.1.2 Travaux universitaires

- Allain Florence, *Histoire et histoire dans la musique Metal de 1970 à nos jours*, Angers, Université d'Angers, 2013
- Brizard Cyril, *Le monde du métal symphonique : vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée, l'exemple de Nightwish*, Grenoble, université de Grenoble, 2011
- Moussion David, *Le Metal, Etude d'un genre ambigu, extrême, et protéiforme*, Paris, Université Paris VIII – Saint Denis, 2004
- Vaculíková Jana, *A Neoclassical Style of Rock as Represented by the Work of Yngwie Malmsteen*, Olomouc, Université Palachého v Olomouci, 2015

### 9.1.3 Article

- Malmsteen Yngwie, « Getting into Arpeggios », *Guitar World*, juin 1999, p. 121
- Malmsteen Yngwie, « A clean Sweep, using good practice skills to master sweep-picking arpeggios », *Guitar World*, juillet 1999, p. 119
- Malmsteen Yngwie, « Appreciating the world's first shredder, learning Paganini's fifth caprice in A minor. », *Guitar World*, octobre 1999, p.131
- Malmsteen Yngwie, « Smooth Moves, Paganini's fifth caprice in A minor, Part 2 », *Guitar World*, décembre 1999, p.124
- Malmsteen Yngwie, « Poetry in motion, Paganini's fifth caprice in A minor, part 3. », *Guitar World*, janvier 2000, p.119
- Malmsteen Yngwie, « Pedal to the Metal, using pedal tones », *Guitar World*, mai 1999, p. 121

- Malmsteen Yngwie (Interview avec Dale Turner), « A private lesson with... Yngwie Malmsteen », *Guitar One*, Janvier 2001, p. 65 – 67
- Saint-Laurent Méi-Ra, « Les rapprochements entre la musique Metal et la musique classique, le cas de Therion et de Richard Wagner », *Sociétés*, mars 2012 No. 117, p.129-142

#### 9.1.4 Recueil de Partition

- *Malmsteen Yngwie Johann – Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E flat Minor Op.1 – Millenium*, Tokyo, Watanabe, (année inconnue)

## 9.2 Webographie

- <http://www.metal-archives.com/> Base de données regroupant la majorité des formations Metal, de sa naissance à aujourd’hui
- <https://toftaky.wordpress.com/la-petite-histoire-du-metal/> Résumé succinct des grandes dates de l’histoire du Metal
- <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tempo/> Nicole Lachartre, *Tempo*, Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 22 mai 2016
- <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/composition-musicale/> Philippot Michel, *Composition musicale*, Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 24 mai 2016
- <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fugue/> Pierre-Petit, Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 24 mai 2016

- <https://fr.wikipedia.org/> Encyclopédie libre, utilisé lors de la recherche de définitions, de dates, ou d'éléments biographiques

### 9.3 Discographie

#### 9.3.1 Musiques populaires

- Accept, *Metal Hearth*, Portrait, 1985
- Adagio, *Sanctus Ignis*, Nothing To Say, 2001
- Adagio, *Underworld*, Nothing To Say, 2003
- Alcatrazz, *No Parole From Rock 'N' Roll*, Polydor, 1983
- Alcatrazz, *Live Sentence – No Parole From Rock 'N' Roll*, Rocshire Records, 1984  
(Vinyl)
- Bathory, *Twilight of the Gods*, Black Mark Germany, 1994, ASIN: B014I6TFOC
- Cannibal Corpse, *Tomb Of The Mutilated*, Metal Blade Records, 1992
- Children Of Bodom, *Something Wild*, Spinefarm Records, 1997
- Deep Purple, *Concerto For Group And Orchestra*, Malcolm Arnold (chef d'orchestre – The Royal Philharmonic Orchestra, EMI, 1990
- Jason Becker, *Perpetual Burn*, Far East Metal Syndicate, 1988
- Jon Lord, *Sarabande*, Line Records, 1987
- Link Wray & His Ray Men, *Rumble/The Swag*, Cadence, 1958 (Single – Vinyl)
- Luca Turilli, *King Of The Nordic Twilight*, Nothing To Say, 1999
- Luca Turilli, *The Infinite Wonders Of Creation*, Magic Circle Music, 2006
- Metallica, *S&M*, Michael Kamen (chef d'orchestre) – The San Fransisco Symphony Orchestra, Elektra, 1999

- Ozzy Osbourne, *Blizzard of Ozz*, Jet Records, 1985
- Scorpions, *Moment of Glory*, Berliner Philharmoniker (orchestre), EMI Classics, 2000
- Symphony X, *Symphony X*, Zero Corporation, 1994
- Symphony X, *The Damnation Game*, Inside Out Music, 1995
- Symphony X, *The Devin Wings Of Tragedy*, Inside Out Music, 1997
- Symphony X, *Twilight In Olympus*, Inside Out Music, 1998
- Symphony X, *V: The New Mythology Suite*, Inside Out Music, 2000
- Tony MacAlpine, *Edge of Insanity*, Shrapnel, 1990
- Van Halen, *Van Halen*, Warner Bros. Records, 1984
- Venom, *Black Metal*, Neat Records, 1982 (Vinyl)
- Yngwie J. Malmsteen, *Rising Force*, Polydor, 1984
- Yngwie J. Malmsteen, *Trilogy*, Polydor, 1986
- Yngwie J. Malmsteen, *Odyssey*, Polydor, 1988
- Yngwie J. Malmsteen, *I Can't Wait*, Canyon International, 1994, (EP)
- Yngwie J. Malmsteen, *Concerto Suite For Electric Guitar And Orchestra In E Flat Minor Op. 1 "Millenium"*, Yoel Levi (chef d'orchestre) – Czech Philharmonic Orchestra, Pony Canyon, 1998
- Yngwie J. Malmsteen, *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra un E flat Minor Live with the New Japan Philharmonic*, Canyon International, 2002
- Yngwie J. Malmsteen, *Angels of Love*, Rising Force Records, 2009

### 9.3.2 Musiques savantes

- Albinoni Tomaso – Johann Pachelbel, *Albinoni – Adagio/Pachelbel – Canon*, Orchestre philharmonique de Berlin – Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon, 2008
- Bach Jean-Sébastien, *Cantatas 39, 73, 93, 105, 107, 131*, Collegium Vocale – Philippe Herreweghe, Erato/Wagner Classics, 2002
- Bach Jean-Sébastien, *Bach – Complete Organ Music*, Walter Kraft (organiste), Musical Concepts, 2008
- Bach Jean-Sébastien, *Bach: Fantaisies preludes et fugues*, Christophe Rousset, Little Tribeca/Aparte, 2010
- Bach Jean-Sébastien, *Toccatà & Fugue BWV 565*, Simon Preston, Deutsche Grammophon, 2011
- Bach Jean-Sébastien, *Mass in B minor*, New Philharmonia Orchestra, Warner Classic, 2012
- Bach Jean-Sébastien, *Bach: Inventions & Sinfonias, BWV 772-801*, Evgeni Koroliov, Hansl, 2013
- Beethoven Ludwig Van, *Für Elise – Beethoven Bagatelles*, Stephanie McCallum, Mis, 2008
- Holst Gustav, *The Planets*, Orchestre Philharmonique de Berlin – Herbert Von Karajan, Deutsche Grammophon, 1981
- Mozart Wolfgang Amadeus, *Mozart: Symphonies No 25 No 29/Clarinet Concerto*, Léonard Bernstein (chef d'orchestre) – Wiener Philharmoniker, Deutsche grammophon, 1990

- Paganini Nicollò, *Paganini : 24 Caprices*, Shlomo Mintz, Deutsche Grammophon, 2009
- Paganini Nicollò, *Paganini Fantasy*, Nemanja Rudalović (Violon), Deutsche Grammophon, 2013
- Ravel Maurice, *Ravel : Boléro*, François-René Duchâble (Piano) – Armin Jordan (chef d’orchestre), Erato, 2002
- Vivaldi Antonio, *Vivaldi : Les Quatre Saisons – Concertos pour violon RV 211, 257 & 376*, Andrea Marcon (chef d’orchestre) – Orchestre baroque de Venise – Giuliano Carmignola (Violon), Sony Classical, 2000

#### 9.4 Filmographie

- Jessica Joy Wise – Scot McFadyen – Sam Dunn, *Metal : Voyage au Cœur de la Bête*, Banger Productions Inc., 2006
- Yngwie J. Malmsteen, *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E flat Minor Live with the New Japan Philharmonic*, Canyon International, 2002