

Mauricio Ohana

(* 1914)

Concerto: Tres Gráficos para Guitarra y Orchesta (1950–57)

Konzert: Drei Grafiken für Gitarre und Orchester

Concerto: Three Designs for Guitar and Orchestra

Concerto: Trois graphiques pour guitare
et orchestre

(Gewidmet · dedicated to · dédié à Narciso Yepes)

- | | |
|--|--------|
| 1. Gráfico de la Farruca y Cadencias | [8'35] |
| 2. Improvisación sobre un Gráfico de la Siguriya | [7'01] |
| 3. Gráfico de la Bulería y Tiento | [5'32] |

Antonio Ruiz-Pipó

(* 1933)

Tablas para Guitarra y Orchesta (1968–72)

Gemälde für Gitarre und Orchester

Paintings for Guitar and Orchestra

Peintures pour guitare et orchestre

(Gewidmet · dedicated to · dédié à Enrique Franco)

(Komponiert im Auftrag · composed on commission from
composé sur la commande de la: RTVE)

- | | |
|-------------------------------------|--------|
| 1. Canto libre (21.11.1968) | [8'17] |
| 2. Scherzando (attacca) (10.3.1972) | [3'27] |
| 3. Elegia (6.2.1969) | [5'55] |
| 4. Molto vivace (26.3.1969) | [7'49] |

Narciso Yepes, Gitarre
London Symphony Orchestra
Dirigent:
Rafael Frühbeck de Burgos

Produktion und Aufnahmeleitung · Production and Recording
Supervision · Directeur de production et de l'enregistrement:
Dr. Rudolf Werner

Toningenieur · Recording Engineer · Ingénieur du son:
Heinz Wildhagen

Cover-Photo: Harro Wolter, Hamburg
nach Originalphoto von Julian Hann, London

© 1975 Polydor International GmbH

© 1975 Enrique Franco

Printed in Germany by Neef, Wittingen

«Universale Andalusier» nannte man Juan Ramón Jiménez, den grossen Dichter, und Manuel de Falla wegen ihrer gleichzeitig poetischen wie musikalischen Schaffensweise. Ein Gleiches gilt für *Mauricio Ohana*. Die Bezeichnung ist ihm gegenüber keine leere Formel, sondern eine genaue und knappe Definition. Ohana wurde 1914 in Gibraltar geboren. Aber durch Erbe, Geist und Sensibilität empfand er sich als radikal andalusisch. Sein Werk, von Anbeginn im Mitteleuropäischen wurzelnd, nahm seinen ideellen Ausgang vom späten Manuel de Falla, d.h. von dessen »Baetischer (andalusischer) Fantasie« bis zum »Concerto«, die »Huldigung an Debussy« für Gitarre nicht zu vergessen.

Zunächst Schüler von Lazare-Lévy (Klavier), Alfredo Casella und Daniel Lesur, wandelt sich Ohana 1947 zu einer der Hauptgestalten der Gruppe »Zodiaque« in Paris. Aus der Haltung grosser individueller Freiheit erwachsen hier – wie der französische Musikschritsteller Claude Rostand zeigte – erste Reaktionen gegen den seriellen Intellektualismus und den neu-akademischen Klassizismus. Durch Geburt und Geschichte ein mittelmeerischer Mensch, wirkt in Ohana die instrumentale Phantasie als höchstverfeinerte Apotheose von »Farbe« mit ebensolcher Macht wie die plastischen, poetischen und dramatischen Eingebungen. Nach einer Sonatina und einem Capriccio für Klavier offenbart sich Ohana in »Llanto por la muerte de Sánchez Mejías (Totenklage um Sánchez Mejías) für rezitierenden Bariton, Chor und Orchester (1950). Diese Verse García Lorcas werden in musikalische Substanz verwandelt und einem realistischen Konzept unterworfen, das auch für »Gráficos para Guitarra y Orquesta« (1950) bestimmend ist. In den siebziger Jahren kristallisiert sich dann die künstlerische Entwicklung Ohanas in Formen, die frei von jedem Zwang doch beheimatet sind in der profollierten zeitgenössischen Prosodie: »Estudios« (Studien) für Schlagzeug (1963), »Signes« (Zeichen) für Bläser, Zither in Drittelnoten, Flöte, Klavier und Schlagzeug (1965), »Syllabaire pour Phédre« (Fibel für Phädra, 1967), »Cris« (Schreie) für zwölf a-capella-Stimmen und Schlagzeug (1968) sind schon weit entfernt von Stücken wie »Cantigas« (Lieder) oder »Homenaje a Luis Milán« (Huldigung an Luis Milán).

Die persönliche Stimme Ohanas erklängt in einer Welt, die der folkloristischen Tradition wie der klanglichen Natur der Gitarre verpflichtet ist. Während er im »Tiento« für Gitarre allein die Werte der andalusischen Jondamusik¹ vertieft, fügt er in »Drei Grafiken« (»Farruca«, »Siguiriya«, »Bulería«⁴ zur Verinnerlichung des Volkstümlichen die Perspektive eines Orchesters hinzu. So ist eine besondere Dimension geschaffen, in der sich das glühende Anliegen der Gitarre bewegt. Der Gitarrist suggeriert seinerseits diese Dimension durch ihre intervallischen (auch mikrotonalen), rhythmischen und klanglichen Werte. Wir stehen hier vor einem mittelmeerischen, wie aus der Ferne gelebten Spanien: Lyrisch, ernst und brüsk in seinem andalusischen Sein. Bald geometrisch exakt, bald weich verwischt. Von der Mittagssonne versengt und verborgen im Schatten der Nacht, immer wechselnd. Diese Musik entstammt dem Volk, so wie es Falla, García Lorca und Picasso sahen und gestalteten, diese grossen Andalusier, die den genauen Rahmen absteckten, in dem der universale Andalusier Ohana seinen Platz hat.

Die Kunst *Antonio Ruiz-Pipó's* ist in gewisser Weise Erbe der persönlichen Züge Ohanas. Pipó ist granadinischer Pianist und Komponist. Bekannt geworden durch einige Gitarrenstücke wie »Canciones y Danzas« (Lieder und Tänze) ist Ruiz-Pipó ein vielseitiger Künstler, denn er vereint in sich die Fähigkeiten eines Interpreten, Komponisten und Lehrers. In Paris ansässig, hat er Vorlesungen und Kurse sowohl an der Ecole Normale wie an der Akademie für Musik in Wien abgehalten. Von seinen nichtgitaristischen Werken sind ein Weihnachtsliederzyklus (»Wainona«), ein Quartett und eine Sonate für Violoncello und Klavier hervorzuheben.

»Tablas« (Gemälde) für Gitarre und Orchester, im Auftrag der Radio-Televisión Española komponiert, nehmen ihren Ausgang vom Cante jondo (vgl. oben). Nach des Autors eigenen Worten erklängt hier die Gitarre in der Sprache eines Menschen, der sich Andalusier fühlt und ein uraltes Wissen vom Melos des spanischen Südens in sich trägt. Das klar strukturierte Orchester dient als Stütze oder Leinwand⁵ für die Gedanken, von denen der Solist berichtet. Diese Rede oder Erzählung will weder treu folkloristisch sein, noch erstrebt sie Einsicht in die Domäne des alten andalusischen Gesanges. Da ist einfach ein Mann, der uns mit seinem Lied zeigt, wie er persönlich das mittelmeerische Erbe zugleich mit dem Zeitgenössischen, das uns umgibt, fühlt und versteht. Die Reihenfolge der Stücke scheint aus dem Instinktiven hervorzubrechen und sich in ein organisches Schema zu fügen, das fähig ist, den Inhalt der vier Tablas zur Einheit zurückzuführen. Tablas (ohne den zweiten Satz) wurde Anfang 1971 durch Narciso Yepes, Odón Alonso und das spanische RTV-Orchester aufgeführt.

Enrique Franco, Madrid
(Übersetzung aus dem Spanischen: Erika Lorenz)

Because of the influence of their works – poetical and musical respectively – it has been said of Juan Ramón Jiménez or Manuel de Falla that they were "universal Andalusians." Such a description, can be given to *Mauricio Ohana* in a radical way. It is not so much a description as a precise and concentrated definition. Ohana was born on Gibraltar in 1914 but from the points of view of heritage, spirit and artistic feeling he is keenly aware of being Andalusian. His work, established in the European milieu from the beginning, has an ideal point of departure: late Manuel de Falla, from the "Fantasia Bética" to the "Concerto", without forgetting the "Homenaje a Debussy" (Tribute to Debussy) for guitar.

A pupil of Lazare-Lévy (piano), Alfredo Casella and Daniel Lesur, in 1947 Ohana became one of the leading lights of the "Zodiaque" group in Paris, an early reaction to serial intellectualism and academic neo-classicism – as Claude Rostand points out – brought about from attitudes of great individual liberty. Instrumental imagination, interpreted as a refined apotheosis of "colour" functions in Ohana – historically and physically Mediterranean with the same power as plastic, poetic and dramatic suggestions. After a "Sonatina" and "Caprichos" for piano (1945–48), Ohana's capacity for expression is revealed in the "Lament for the death of Sanchez Mejias", for speaker-baritone, chorus and orchestra (1950). Garcia Lorca's verses are transfigured into musical material even when subjected to a realistic conception which in the "Gráficos para guitarra y orquesta" becomes deeply essential. In the sixties Ohana's aesthetic evolution crystallised into forms free from all external pressure and at the same time established within the most pungent contemporary prosody: "Studies for percussion (1963), Signs (Signs) for wind instruments, zither in third tones, flute, piano and percussion (1965), "Syllabaire pour Phédre" (Spelling-book for Phédre), "Cris" (Cries) for twelve a capella voices and percussion (1968) are certainly a long way from pieces like "Cantigas" (Songs) or "Homenaje to Luis de Milán" (Homage to Luis de Milán).

The personal voice of Ohana makes itself heard in a world so steeped in tradition, "folklore" and the same natural kind of sound as that of the guitar. Whereas in the "Tiento"¹ for solo guitar he goes deeply into the values of "jonda" music (Andalusian popular song), in the "Tres Gráficos", to the introspection of the popular "Farruca"², "Siguiriya"³, "Bulería" or "Tiento", there is added the profile and perspective of an orchestra which creates a space dimension in which the guitar performs its difficult task. A dimension which in turn is suggested by the guitar part with its internal characteristics (including microtones), its harmonic, rhythmic and tonal attributes. We have here a southern Spain experienced from afar – lyrical, serious and brusque in its fundamental Andalusianism; geometrical and exact at times, misty and vague on occasion; sweltering in noontday heat of the sun and hidden in the darkness of the night, alternately. This is music which springs from the people just as did Falla, Garcia Lorca and Pablo Picasso, three great Andalusians who form the precise "blueprint" in which the universal Andalusian Mauricio Ohana takes his place.

The art of *Antonio Ruiz-Pipó*, pianist and composer from Granada, owes something to the personality of Ohana. Becoming popular through a number of guitar pieces such as the "Canciones y Danzas", Ruiz-Pipó is a versatile artist who combines the three functions of interpreter, composer and teacher. Resident in Paris, he has delivered courses of lectures at the École Normale and the Akademie für Musik in Vienna. Of his non-guitar works most important are a cycle of Christmas songs ("Wainona"), a quartet and a sonata for cello and piano.

"Tablas" (paintings) for guitar and orchestra, commissioned by the Spanish Radio-Television derives from "cante jondo". The composer has chosen "to make the guitar speak in the language of a man who feels Andalusian with the atavistic knowledge of the melos of Southern Spain". The orchestra – clear in texture – serves as a support or "panel"³ for the ideas narrated by the soloist. This discourse or narration neither seeks to be faithfully "folkloristic", nor does it claim to penetrate deeply into the field of ancient Andalusian song. It is simply a question of a man who shows us with his "canción" his particular way of feeling and understanding the heritage of the south and the contemporary quality surrounding it. The succession of the movements sees to spring from the impulse to fit into an organic scheme capable of unifying the contents of the four tablas. The work was first performed (without the second movement) at the beginning of 1971 by Narciso Yepes, Odón Alonso and the Spanish Radio-TV Symphony Orchestra.

Enrique Franco
(Translated from the Spanish by Gwyn Morris)

Par la projection de leurs œuvres – de d'un point de vue poétique et musical, respectivement – on a dit de Juan Ramón Jiménez et de Manuel de Falla qu'ils furent des «Andalous universels». Une telle qualification paraît radicalement fautive pour *Mauricio Ohana*. Il ne s'agit pas d'une appellation quelconque, mais d'une définition précise et concentrée. Ohana est né à Gibraltar (1914) mais il se sentait naturellement un esprit et une sensibilité vigoureusement andalous. Son œuvre, implantée dans les milieux européens depuis le début, a un point de départ idéal: les dernières compositions de Manuel de Falla, de la «Fantasia Bética» (Fantaisie Bétique) au «Concerto», sans oublier l'«Hommage à Debussy», pour guitare. Disciple de Lazare-Lévy (piano), Alfredo Casella et Daniel Lesur, Ohana devient en 1947 l'un des protagonistes du groupe «Zodiaque» de Paris, première réaction contre l'intellectualisme en série et le néo-académisme classiciste – comme l'a remarqué Claude Rostand –, réalisée par des prises de position d'une grande liberté individuelle. Méditerranéen historique et physique, l'imagination instrumentale, interprétée comme l'apothéose raffinée de la «couleur», fonctionne chez Ohana avec autant de force que les suggestions plastiques, poétiques et dramatiques. Après une «Sonatina» et des «Caprichos» pour piano (1945–1948), la capacité d'expression de Ohana se révèle dans le «Llanto por la muerte de Sanchez Mejia» (Complainte pour la mort de Sanchez Mejia), pour baryton solo, chœur et orchestre (1950). Les vers de García Lorca y sont transfigurés en matière musicale, en dépit de leur soumission à une conception réaliste qui deviendra par la suite, dans les «Graphiques pour guitare et orchestre», profonde et essentielle. Dans les années 60, l'évolution esthétique de Ohana cristallise dans des formes libérées de toute pression extérieure, bien que placées, en même temps, dans le cadre de la prosodie contemporaine la plus spirituelle: des pièces comme «Etudes» pour percussion (1963), «Signes», pour instruments à vent, cithare en tiers de ton, flûte, piano et percussion (1965), «Syllabaire pour Phédre» (1967), «Cris», pour douze voix «a capella» et percussion (1968) sont déjà éloignées de pages telles que les «Cantigas» ou l'«Hommage à Luis de Milán». La voix personnelle de Ohana se fait entendre dans un monde aussi assiéé par la tradition, le folklore et la nature sonore même, monde qui est celui de la guitare. Si dans le «Tiento», pour guitare seule, il approfondit les valeurs de la musique «jonda» (chant populaire andalou), dans les «Trois Graphiques» il ajoute à l'introspection du populaire («Farruca», «Siguiriya», «Bulería» ou «Tiento»), le schématisme et la perspective d'un orchestre qui crée une dimension spatiale dans laquelle se réalise le labeur ardu de la guitare. C'est une dimension qui, à son tour, est suggérée par le jeu de la guitare dans ses valeurs relatives aux intervalles (y compris les micro-tonales), à l'harmonie, au rythme et au timbre. Nous sommes en face d'une Espagne méridionale, vécue de loin; lyrique, grave et brusquée dans son «andalucismo» substantiel; parfois géométrique et exacte; parfois estompée dans des brouillards; alternativement blessée par le soleil de midi et cachée derrière les ombres de la nuit. Cette musique est un enfant du peuple, tel qu'il fut conçu par Falla, Garcia Lorca et Pablo Picasso, trois Andalous célèbres qui dessinent le graphique approprié pour situer l'universalisme «andaluciste» de Mauricio Ohana.

L'art de *Antonio Ruiz-Pipó*, pianiste et compositeur granadin (1933) est en quelque sorte l'héritier de la personnalité de Ohana. Popularisé au travers de quelques pages pour guitare, dont les «Chansons et Danses», Ruiz-Pipó est un artiste à personnalité multiple, qui réunit des qualités d'interprète, de créateur et de professeur. Résidant à Paris, il a donné des cours à l'École Normale et à l'«Akademie für Musik» de Vienne. Parmi ses œuvres non dédiées à la guitare, il faut souligner un cycle de chants de Noël («Wainona»), un quatuor et une sonate pour violoncelle et piano.

Les «Tablas» pour guitare et orchestre, composées à la demande de la RTV Espagnole ont, elles aussi, comme point de départ le «cante jondo». L'auteur a voulu «faire parler à la guitare le langage de quelqu'un qui se sent andalou avec une connaissance atavique du «melos» du Sud de l'Espagne». L'orchestre, de texture diaphane, constitue le support ou «tabla» des idées «racontées» par le soliste. Ce discours ou narration ne se veut pas fidèlement «folkloristique» ni ne prétend faire de l'introspection dans le domaine du vieux «cante» andalou. Il s'agit tout simplement d'un homme qui nous offre sa «chanson» selon sa manière particulière de sentir et de comprendre l'héritage méridional et la contemporanéité qui l'entoure. Les pièces qui se succèdent semblent jaillir instinctivement pour s'encadrer dans un schéma organique capable de ramener à l'unité le contenu des quatre «tablas», qui furent jouées en première par Narciso Yepes, Odón Alonso et l'Orchestre Symphonique de la RTV Espagnole, au début de l'année 1971.

Enrique Franco
(Traduit de l'espagnol)

Anmerkungen der Übersetzerin:

- 1) Tiento bedeutet sowohl eine freie polyphone Komposition wie speziell für Andalusien den improvisierten Volksliedgesang; Jondamusik ist abgeleitet von Cante jondo, wörtlich »tiefer Gesang«, wobei tief von lat. profundus kommt, andalus.jondo; Cante jondo bezeichnet den – oft von Tanz begleiteten – andalusischen Zigeunergesang.
- 2) Francisca, als Adjektiv auch tapfer, kühn.
- 3) Seguidilla
- 4) Ein von Handklopfen begleiteter andalusischer Tanz oder »Tiento«.
- 5) Beides kann tabla ausser Gemälde bedeuten.

Notes:

- 1) Tiento means both a free, polyphonic composition and in particular improvised Andalusian folk-song: cante jondo, literally – "deep song" from latin – profundus, andalusian – jondo. Cante jondo – often accompanied by dance – is Andalusian gypsy song.
- 2) Francisca – as adjective also meaning brave.
- 3) Seguidilla
- 4) An Andalusian dance or "Tiento" accompanied by hand-clapping.
- 5) Besides 'a painting', tabla can also mean 'a support' or 'panel'.

**OFFICE DE RADIODIFFUSION - TELEVISION
FRANÇAISE**

Directeur de production, general editor :
Charles DUVELLE

Maurice OHANA

FACE 1

Silenciosa

(Editions SALABERT, Paris)

Percussions de Strasbourg

Jean Batigne - Gabriel Bouchet
Jean-Paul Finkbeiner - Detlef Kieffer
Georges Van Gucht - Claude Ricou

Ensemble Instrumental

direction

Daniel CHABRUN

FACE 2

Sibylle

Isabel Garcisanz, soprano
Bernard Balet, percussion

Quatre Improvisations
pour flûte seule

Assez libre - N 2 - Petite flute - Rapide

Michel Debost, flûte

Il y a des hommes qui ne se sentent en sécurité qu'à l'intérieur des « chapelles », d'autres qui préfèrent au contraire l'axe rassurant de la « nef » académique. Mais il en est quelques-uns qui désertent l'édifice, rompent avec des concepts et des lois caducs et, solitaires s'abreuvant à d'autres sources, « Pourquoi redistribuer des cartes usées au jeu des siècles qui nous précèdent ? » dit Maurice Ohana. Jeu, hier mais enjeu aujourd'hui, la composition abordée comme un rituel dangereux, en tête-à-tête final avec le minotaure qui veille au fond du labyrinthe des œuvres, miroir fatal et juge ultime de la sincérité de la mise ou de sa falsification.

Chaque œuvre de Ohana est une façon de remettre en question la nature du compositeur, c'est le témoignage d'un esprit lucide contre le « gaspillage » des sons, une négation de l'insignifiant. C'est le jalon d'un itinéraire de l'esprit, le constat des richesses acquises durant l'étape d'une quête qui fait grand cas du jaillissement spontané de veines enfouies dans la nuit des origines. Dans l'interrogation des voies ancestrales git peut-être l'espoir d'une réconciliation avec la nature, d'une « mise en harmonie » avec l'univers. D'où le trouble qui nous saisit à chaque nouvelle découverte d'Ohana : la beauté du fragment détaché nous donne la nostalgie du tout. Fragment d'un continent imaginaire dont la géographie se révèle à nous avec la certitude d'une terre plus habitable.

Trois fragments, dont les deux plus importants, du moins en durée, sont du passé immédiat, qui se proposent ici comme trois méditations. Méditation sur une des denrées les plus précieuses de notre civilisation, « **Silenciaire** » est un faisceau d'idées d'une philosophie personnelle du silence confié à l'orchestre à cordes et un ensemble de percussions. Ecrite à la demande des Festivals Strings de Lucerne où elle fut créée en septembre 1969 avec les Percussions de Strasbourg, l'œuvre est une synthèse de couleurs. En opposition ou similitude, deux univers sonores s'affrontent ou se fondent, dans un tissu contrapuntique traité largement : au point que les 4 épisodes centraux, nommés « Aventures » forment 4 panneaux dont la superposition par groupes est laissée au choix des exécutants. Des nappes de sons naissent du silence et y retournent, obéissant à une attraction rendue plus implacable encore par la verticalité d'accords rigides qui ouvrent, ponctuent par deux fois et ferment l'œuvre. La percussion par son pointillisme, ses pulvérisations, les cordes par l'emploi du tiers de ton, créent un paysage intérieur d'irisations palpables, de rythmes tangibles. C'est le silence minéral des espaces souterrains où l'éclat d'une torche réveille des incandescences statiques, anime des constellations figées, provoque de sourds flamboiements. Ici et là des cloches et des chants d'oiseaux nous parviennent de très loin comme les lambeaux d'un monde qui était peut-être celui de l'émerveillement de l'enfance.

« **Sibylle** », méditation sur l'énigme de la femme, à travers toutes les suggestions et les sollicitations du pouvoir vocal, daté de 1968 et met en scène, pourrait-on dire, car il y a là une arrière-pensée de théâtre musical, une soprano, une percussion et l'apport final d'une bande magnétique. Création en 1971 aux Halles, lors d'un concert du GRM. La Sibylle que Virgile donne comme guide à Enée dans sa descente aux Enfers, M. Ohana lui confie la tâche autrement redoutable de descendre en elle-même, de tenter une approche introspective de l'Être-femme. Des cris tour à tour exaspérés, douloureux, bachiques, délirants ou séducteurs. Des souffles, des glapissements qui semblent jaillir de l'obscurité du corps. Une voix parfois tendre qui prophétise notre faiblesse en un poème-oracle pulvérisé de voyelles d'où émergent des signes « Ssigma... Kriss », inquiétants comme une force comprimée. Un contrepoint comme une épaisseur de rôles interchangeable, le timbre de l'une se fondant en l'autre, les deux se perdant enfin dans les ondes d'une marée magnétique. « Ici, dit M. Ohana, l'incendie se mêle aux percussions et aux cris, grandit et s'éteint dans un paysage de cendres au pied d'une ultime note tenue où survit la voix d'une étoile... »

Créées en 1962 par J.-P. Rampal et malgré le temps qui les sépare de « Sibylle », les **Quatre Improvisations** pour flûte seule, pourraient être la face éclairée du même mystère. Méditation inondée de soleil et d'azur, sur l'invention du souffle et la liberté du chant. Monodies sereines et joyeuses qui s'évadent des limites du diatonisme sous les lèvres désinvoltes de quelque divinité sylvestre.

Michel BERNARD

Certain composers glean a sensation of security by clustering in groups. Others prefer to follow the main trends of academic composition and take no risks. Then, there is that little minority which abandons the main edifice, rejects the wellworn concepts and rules on which it is based, and draw their inspiration from other sources. « Why continue to deal the same cards with which they were playing in previous centuries ? » asks Maurice Ohana. What was previously a game, today lies at stake. Composition becomes a dangerous ritual, preparing for a final tête-à-tête with the Minotaur, waiting at the bottom of the creative labyrinth; preparing for the encounter with the fatal mirror and the ultimate judge, of truth and falsehood.

There is not one work by Ohana in which he does not question the nature of the composer. This reveals a lucid mind revolting against wastage of sounds, rejecting the insignificant. This is the crux of a mental process, the revelation of riches discovered along the path of research, a quest punctuated by spontaneous outbursts of seams, which hitherto lay buried deep in the obscurity of the undiscovered. Perhaps this constant reference to ancestral paths will reveal a chance of reconciliation with nature — to get in tune with the Universe. Hence the unrest that every discovery by Ohana awakens in us — that fragment that suddenly filis us with nostalgia; a passage describing some imaginary continent; a land in which, we are certain that we would be happier to live.

Three of these passages, appear here as meditations, the two longest coming right at the beginning. **Silenciaire** is a meditation on one of the most precious commodities of our civilisation. It is a cluster of ideas for string orchestra and percussion instruments, which stems from a personal concept of silence. The work was composed for the Lucerne Festival Strings, who gave the first performance in September 1969, along with the Strasbourg Percussion group. It is a synthesis of colours. Two worlds of sound are compared and contrasted with each other. Within a largely contrapuntal framework, they clash with each other or melt and blend. The work is made up of 4 episodes, called « adventures ». Each forms a frame within which the various groups of players can choose freely the moment at which they will enter, and play with the others. Waves of sound grow out of the silence and dwindle back into it, seemingly governed by a magnetic force, rendered, relentlessly by a series of strident chords used to open and close the work. This also occur at two other points. An inner landscape of tangible iridescence, and palpable rhythms, arises from the « pointillist » percussion texture and the third-tones used in the string parts. This evokes the stony silence of underground caves, where, in the flame of a torch, a petrified landscape lights up, frozen stars sparkle and a strange flickering rebounds. Here and there, out of distance, comes the sound of bells, and birds singing, as if they were shreds from another world... maybe that wonderland of our childhood.

Sibylle, a meditation on womanhood, was written in 1968. Using the various vocal aspects of the female voice, the work is an almost theatrical composition. Scored for soprano, percussion and tape-recording, it was first performed in the Halles in 1971, during a concert given by the Groupe de Recherches Musicales.

In the *Aeneid*, Virgil introduces the sibyl to guide Aeneas in his descent to Hell. Ohana has taken the sibyl and made her descend into herself, an attempt to have an introspective angle on womanhood. Cries, now exasperated, now of pain; now delirious, seductive, bachannalian... sighs, yelps... which seem to rise out of the body, follow one after another. The voice which is one minute tender, prophesying Man's frailty in an oracular poem is, suddenly unfettered and hisses out sounds : « Ssigma...kriss... », with disconcerting violence. Counterpoint, made up of contrasting timbres, interwoven like a length of rope, becomes finally immersed in a flood of tape-recorded sounds. « At this point » says Ohana, « the fire mixes with the percussion and cries, grows and finally dies down against a background of cinders, beneath one last lingering note, wherein the voice of a star lives on... »

The **Four Improvisations for solo Flute**, were first performed by Jean-Pierre Rampal in 1962. In spite of the lapse of time between this work and **Sibylle**, the **Improvisations**, could be taken as the bright side of the same mystery. A meditation bathed in sunlight and blue sky, dipped in the invention of the breath and the exhilarating freedom of song. Escaping the bounds of the diatonic system, these serene and joyful monodies dance playfully on the lips of some divine nymph.

MAURICE OHANA

TROIS CONTES DE L'HONORABLE FLEUR Opéra de chambre

Face 1

1. Ogre mangeant des Jeunes Femmes sous la Lune
2. Le Vent d'Est enfermé dans un sac (début)

Face 2

2. Le Vent d'Est enfermé dans un sac (fin)
3. La Pluie remontée au Ciel

MICHIKO HIRAYAMA, *soprano*

Michel DEBOST, *flûte*

Claude MAISONNEUVE, *hautbois*

Jacques DI DONATO, *clarinette*

Jean-Pierre LARROQUE, *basson*

Pierre THIBAUD, *trompette*

Jacques TOULON, *trombone*

Paul BOUFIL, *violoncelle*

Jay GOTTLIEB, *piano*

Jean-Louis FORESTIER, *percussion*

Direction : DANIEL CHABRUN

Editions Jobert

TROIS CONTES DE L'HONORABLE FLEUR

Le titre, avec sa feinte naïveté et une certaine préciosité archaïque, nous prévient déjà d'un dépaysement. Il est un appel à nous glisser hors de nous-mêmes, hors de nos affinités quotidiennes. Ce titre de "Trois Contes de l'Honorable Fleur", au seuil de l'écoute, c'est l'avertissement enluminé comme nous le donnaient à espérer ces fragiles petits volumes qui — le temps n'en est pas éloigné — nous ouvraient les portes d'un exotisme oriental, d'un Orient donc point trop réel mais propageant en nous d'étranges rumeurs, de rêveuses tribulations. Une langue épurée estompait peut-être le maléfice et virginisait les pudeurs, mais plus d'une de ces ombres gardent encore ce qu'il faut de vie, nourrie généreusement à nos chimères enfantines, pour assumer de nouveaux rôles dans nos fables d'adultes.

Et voici que par là sont suggérées deux idées — l'enfance et le lointain — autour desquelles commence à se cristalliser l'imaginaire musical de Maurice Ohana, dans ce triptyque justement, où le patient cheminement de l'artiste s'épanouit en une œuvre nimbée de cette ambiguïté nécessaire : celle d'un enjeu complexe sous la simplicité et l'économie des signes.

Le théâtre de l'enfance, aux schématismes colorés, aux fantasmagories tranchées : théâtre mythique où règne l'action, l'éternel combat de l'ange et du ténébreux, de la lumière et de la bête. Ce théâtre qui, par son absence de degrés, son ignorance des subtils mobiles de la psychologie, doit séduire à l'évidence un compositeur dont le monde sonore est une interrogation de l'originel et de l'élémentaire, une transcription des voix primordiales de l'univers.

De ce théâtre resurgissent des archétypes : l'Ogre du premier conte est le proche parent de Barbe-Bleue. On y retrouve par ailleurs cette humanisation caractéristique et propitiatoire des forces naturelles : le Vent est susceptible d'être enfermé dans un sac comme un vulgaire larron de comédie, la Pluie se refusera à tomber, découvrant le pouvoir de la volonté, la Lune enfin connaît des secrets...

L'autre idée qui est celle du lointain — ici un Japon rêvé — existe déjà dans la songerie de l'enfance — lointain d'un temps maintenant révolu. Mais elle se substitue, attestant d'un lointain dans l'espace, à la notion péjorative d'Exotisme, pour situer cet Orient plus à l'intérieur de nous-mêmes, plus au cœur de notre mémoire, de notre conscience, se confondant alors avec la source vive de la création.

Le Japon serait-il autre chose alors qu'un prétexte, qu'une distance prise avec nos banalités légendaires, plutôt que la vaine tentative d'une résurrection, de je ne sais quel "retour" à l'Orient ? Maurice Ohana ne se sent pas d'affinités avec les manifestations esthétiques d'un Japon authentique. Il n'y saisit pas l'écho de ses propres résonances, n'entend pas en simuler la démarche, en épouser les mentalités comme on le voit chez certains ; mais des recouplements apparaissent

possibles et féconds ; des voisinages troublants dans le domaine de la sensibilité s'avèrent aptes à frayer de nouvelles voies. N'en est-il pas ainsi déjà chez Debussy, Ravel, Stravinsky et Bartok ?

Opposant un démenti au reproche d'exotisme auquel s'exposait son recueil "Stèles", Victor Segalen, de Chine, écrivait à un ami en 1913 : "C'est seulement de m'exprimer que j'ai tenté là-dedans. Je dois dire que l'exotisme m'a beaucoup facilité la tâche en me permettant [...] une forme, des cadres, des décors nouveaux". Et le poète poursuit : "Un pas de plus et la "Stèle" se dépouillerait pour moi de son origine chinoise pour représenter strictement, précisément : un genre littéraire nouveau".

Le pas, chez Ohana, est déjà franchi, s'il dût jamais l'être, et ceci dès le prologue. Seule touche d'exotisme musical, comme pour se soumettre sans ambiguïté à une forme plus profonde d'adhésion, à l'image du rite : la percussion qui, comme dans le Nô traditionnel, ouvrira chaque scène, préludera à chaque action.

Cela étant, l'inspiration s'accorde plus volontiers, comme il l'avoue lui-même, à emprunter les fausses perspectives d'un exotisme réorchestré, réinventé, c'est-à-dire doublement exotique ou poétique, à la façon du Douanier Rousseau.

Si la révélation en 1953 de l'Opéra chinois fut pour le compositeur un choc esthétique capital en même temps qu'une confirmation de quelques-unes de ses intuitions, de quelques-unes de ses ruses avec le réel, cette découverte lui offrait des modèles efficaces sur le plan dramatique assez proches des investissements mythiques de l'enfance : l'intégration sous le masque des dieux de toutes les entités élémentaires. Comme pour apprivoiser les forces aveugles de la terre et du ciel, comme pour dévider l'écheveau des sortilèges.

Ainsi qu'il apparaît dans le texte de ces trois contes, concertés et rédigés par Odile Marcel, dans l'attente exigence du musicien, et qui tirent leur substance de Perrault aussi habilement que du fonds japonais traditionnel, le personnage pivot, la femme — innocente et rouée —, narratrice et protagoniste, tour à tour invoque, trompe, domine, affronte ou implore des partenaires muets, des mimes possédés et frustes qui sont autant de pièces symboliques sur l'échiquier de la représentation morale.

Et comme tout jeu, tout mécanisme engendrant sa propre fatalité, l'ensemble se règle sur un schéma de perfection. Le flou exotique, l'imprécision des confins provoque une dramaturgie à laquelle le travail objectif du musicien va insuffler toute sa précise crédibilité, tout son pouvoir formel de séduction. Le langage musical de l'Occident confère soudain leur dimension universelle aux éléments orientaux de la fable. Il apparaît que le rêve japonais était nécessaire à ce moment précis pour condenser ces nuées qui habitent le créateur et où il pressent par instant l'indicible.

L'œuvre est le résultat d'une commande et fut créée au Festival d'Avignon le 15 juillet 1978, dans une version scénique conçue par Hubert Jappelle. Elle



Michiko Hirayama - Photo Phonogram/Aubert.

nécessite un ensemble de neuf instrumentistes : flûte, hautbois, clarinette, basson, trompette, trombone, piano, percussion, violoncelle, qui soutiennent et commentent le discours étrange, incantatoire, halluciné de cette femme-voix, en l'occurrence Michiko Hirayama pour laquelle ce microcosme théâtral fut écrit. Il convient de rappeler, à ce propos, que le travail de création s'organise chez Maurice Ohana, autant à partir du choix de l'interprète que de la nécessité de l'idée ; les moyens et la personnalité de cette espèce de médium sont indissociables du tissu vivant et palpitant de l'œuvre.

La voix en effet se situe, ici surtout, au cœur d'un espace, à l'intersection physique et symbolique de deux dimensions (horizontales et verticales) qui vont échauffer et définir les mesures d'un paysage sonore : entre la verticalité harmonique, quasi rigide, de longues colonnes d'accords hiératiques et l'horizontalité d'amples proférations mélodiques, de tuilages polyrythmiques et aléatoires. Autant de croissances étroitement assujetties au récit et dans une prolifération qui semble emprunter ses schémas aux systèmes bio-

logiques eux-mêmes. Il s'avère que par la disposition du matériau musical nous soyons plus que jamais, au-delà de l'artifice, à l'écoute de la vie.

La voix, elle, constamment tentée par la narration, comme s'enivrant des sonorités de son propre récit, très vite s'éloigne de l'anecdotique pour créer son climat dramatique particulier, délivré des contraintes temporelles, et cela dans un jeu vocal qui va user de toutes ses ressources charnelles, ruser avec les convenances, s'exalter aux échelles subtiles des micro-intervalles, s'ébrouer dans des onomatopées, des phonèmes qui apparaissent comme les éclats d'un discours que l'on aurait cru japonais. Nous sommes à la limite de ce que Claudel perçoit dans le Nô comme " le cri de l'animal qui se travaille obscurément vers le mot ".

Cette aube mystérieuse où les attentes les plus périlleuses sont encore légitimes, la référence au Nô en indique le sens et le pouvoir. De même que dans ce théâtre ritualisé un arbre, par exemple, figure, ou plutôt *est* la forêt tout entière, de même chez Maurice Ohana, un seul signe instrumental — un battement à la percussion, un motif sur la flûte ou au basson, quelquefois

parodiques d'ailleurs — se charge de figurer, de délimiter l'espace où peuvent se développer mentalement les formes conséquentes, s'inscrire à loisir l'achèvement de l'esquisse.

L'œuvre comme une pierre dure. Enfermer dans un signe tout le possible développement, y reclure toute expansion, toute redondance.

A nous d'écouter, bruissant dans l'infrangible haïkaï, l'éventualité de ces voix inexprimées, de reconstruire l'univers à partir de son épure.

Une dimension spirituelle s'instaure dans le jeu des lignes : entre l'horizontale qui demande le libre glissement de l'action, la succession des temps, l'apaisement vocal aussi, et la verticalité dont les masses sonores, les grappes acides, indiquent assez bien le caractère oppressif, comme une ponctuation prémonitoire au sein du mouvement.

Qu'est-ce au juste que cette "Honorable Fleur ?" Le garant légendaire de l'Ogre, des Singes et du Vent ? L'intuition, femme-fleur qui débusque la virilité, ses feintes et son ordre ? Ou encore l'un des nombreux visages de Cybèle ? Un peu tout cela peut-être, encore que le jeu et ses miroirs nous renvoient malicieusement au créateur qui, à l'exemple des artistes de la Renaissance, s'inscrit énigmatiquement dans son œuvre : le titre authentique japonais, énoncé au seuil de la fable, ne donne-t-il pas, en effet :

"Kore wa Mitsu no HANA no monogatari" ?

Michel Bernard

I. OGRE MANGEANT DES JEUNES FEMMES SOUS LA LUNE

Un Ogre, fils d'une Ogresse et d'un Dragon, avait accoutumé de battre la campagne à l'approche de la nuit. Il parcourait la plaine à grandes enjambées et, quand la lune était haute, dévorait les jeunes femmes attardées sur les chemins et celles qu'il avait débusquées des buissons.

En voici une qui s'attarde au crépuscule avec sa chèvre. Elle est encore dans la campagne à cette heure ! Ne sait-elle pas que l'Ogre veille ?

La Jeune Femme sous la Lune. "Je suis la Jeune Femme sous la Lune. La nuit tombe et je suis seule. La Lune éclaire mon chemin. J'entends les animaux nocturnes.

On dit que l'Ogre veille. Mais je n'ai pas peur de l'Ogre. S'il m'attaque, je saurai me défendre. D'ailleurs je suis sûre qu'il n'existe pas. Je ne l'ai jamais vu. C'est une légende de vieille femme. Pourtant j'aimerais bien en voir un. Je saurais courir plus vite que lui. Il ne me ferait pas de mal. Il serait peut-être amoureux de moi... Je lui apprendrais à obéir."

La Lune veille et les étoiles. L'herbe respire. Les crapauds flûtent. Entre les arbres passent les pipistrelles.

La Lune. "Je suis la Lune. J'éclaire la Terre qui dort.

Je connais les secrets que le jour ignore. Je vois la campagne endormie sous les étoiles et les arbres blanchis... et l'ombre des amoureux qui s'allonge. ”

Mais voici l'Ogre. Il s'avance à l'entrée du vallon et ouvre très grand la bouche. Ses yeux luisent dans le noir. Quand il arrive, il fait sa voix douce et dit :

L'Ogre. “ Venez donc, venez donc, petite bergère, venez voir l'Ogre du Soir qui vous attend dans le crépuscule. ”

Mais en même temps il pense :

“ Fillette, ce sera bon de te croquer. ”

Alors elle s'approcha et engagea la conversation.

— Vous avez de belles dents, dit-elle.

— La chose est sûre, répond-il. Ha Ha Ha !!

— Vous êtes d'une taille impressionnante, dit-elle.

— Certes, fait-il, avantageux.

— Vous devez être fort comme un Turc.

— On le dit, on le dit !

Et il frise sa moustache.

— Voudrez-vous danser avec moi ? Vous êtes si bel homme !

— Pourquoi non, pensa l'Ogre. Honni soit qui mal y pense. Ha Ha Ha !!

Et la danse commença, lente et peu à peu plus vite. L'Ogre s'attendrissait mais soudain la Jeune Femme, avec un couteau d'argent, lui perça la gorge.

L'Ogre gisait flasque sous la Lune.

Alors elle ouvrit la peau et vida l'intérieur de l'Ogre. Elle se fit une dépouille et s'en revêtit de la tête aux pieds. De ce jour elle bat la campagne et mange les jeunes gens attardés sous la Lune.

II. LE VENT D'EST ENFERMÉ DANS UN SAC

Il était une fois un Vent coulis fort indiscret. Venu de l'Est, il se fauflait partout. Il soufflait sur les gens et visitait les demeures, il taquinait les passantes et de temps en temps ne se lassait plus. Il devenait très déplacé.

Un jour qu'il avait ainsi honoré une Dame, celle-ci vint se plaindre aux Dieux. Elle fit le compte des outrages subis et demanda justice.

Les Dieux tinrent conseil. Ils sont justes. Ils lui donnèrent un sac magique avec des instructions.

La Dame attendit le Vent au coin d'un bois. Justement le Vent d'Est, d'humeur badine, s'avavançait entre les arbres. Il vint, à son habitude, fouiner dans les détails.

Il entra dans le sac. Elle tira alors la cordelette. Le sac se renferma. Le Vent ne pouvait plus sortir.

Le Vent pleura toute la nuit, il se débattit et revendiqua : il ne le ferait plus, il se repentait, qu'on le laisse aller. Il ne visiterait plus que les cimes.

Il ragea aussi, il menaça et tempêta, il cria vengeance. La terre et la mer étaient toutes secouées.

La Dame intercêda en sa faveur.

Alors les Dieux recommencèrent leur conseil et s'apitoquèrent sur le sort du Vent. Ils méditèrent des droits de chacun. Voici quelle fut la sentence : on relâcha le Vent d'Est, mais il fut refroidi d'abord et assigné à vivre dans les neiges, ce qui le rendit glacé et désagréable. A l'avenir on s'en défendrait. Le Vent courrait de ses vains tourbillons. Au premier souffle, on serait sur ses gardes. Chacun s'envelopperait de près.

Depuis ce jour, le Vent d'Est est triste et froid.

Mais l'autre vent, celui qui vient de l'Ouest et de l'Océan, il court en liberté, doux et puissant. Il va où il lui plaît. On lui fait bon accueil.

Il est Maître des jardins, Seigneur de l'Eau, du Feu et de la Terre.

Lorsque la Dame le suivit, les Dieux s'indignèrent en vain.

III. LA PLUIE REMONTÉE AU CIEL

Depuis toujours la Pluie était descendue sur la Terre. Elle tombait vers la plaine à travers le ciel, elle lavait les champs et ressuscitait l'herbe.

Un jour vinrent des singes qui mesurèrent le terrain. Ils bâtirent une ville hérissée de tours. La Pluie tomba sur la ville. Elle vit la suie sur les maisons. Elle tomba sur la mer et vit l'écume noircie. Alors la Pluie repartit chez elle.

Elle se tint en son Royaume, derrière la Porte du Ciel, pendant mille ans. Tout sécha sur la terre. Le Soleil de Mort régnait seul dans le silence des ruines. Tout était calciné.

Mille ans passés, la Pluie revint sur la terre avec son cortège, la rosée, les ondées et les averses.

Les herbes repoussèrent d'abord, puis les plantes, les arbres et les papillons.

Ensuite ce fut le tour des animaux. Quand les singes revinrent, on les chassa du monde et pour cette fois, on s'en tint là.

ÉPILOGUE

*LES FLEURS SONT REVENUES
MAINTENANT LA LUNE DESCEND
LES TIGRES VEILLENT.*

Odile Marcel



Maurice Ohana - Jay Gottlieb - Daniel Chabrun - Photo Pierre Dusser.

Jay Gottlieb • Gordon Gottlieb

Piano - Klavier • Percussions - Schlagzeug

Face A

Maurice OHANA

Etude d'interprétation N° 11 * (1983) - 11'39
(Sons confondus)

Etude d'interprétation N° 12 * (1983) - 6'03
(Imitations - Dialogues)

Jay et Gordon GOTTLIEB

Graines gémeillaires *** - 6'47
(Improvisation I)



Jay Gottlieb, Gordon Gottlieb et Maurice Ohana

Face B

Brian SCHOBER

- **Nocturnals **** (1980) - 13'40
 - *Poétique, sensible*
 - *Fugitif, délicat*
 - *Immobile, contemplatif*

Jay et Gordon GOTTLIEB

- **Traversées ***** - 8'22
(Improvisation II)

Les Deux Etudes pour piano et percussion (1983) de Maurice Ohana font partie d'un projet à long terme de cinquante études progressives pour piano : les *Études d'interprétation*. Seules à inclure la percussion, elles sont au même titre représentatives du souci d'Ohana d'allier la recherche sonore à la virtuosité technique. On perçoit dans beaucoup de ses œuvres écrites pour de plus larges formations instrumentales et chorales (telles que *Synaxis*, *Office des Oracles*, *Lys de Madrigaux*, et *Signes*) que la combinaison du piano et des percussions est un élément important du monde sonore magique qu'il évoque.

Dans un temps aux tendances analytiques et scientifiques tel que le nôtre, quelle sorte de réaction peut-on avoir devant une musique d'une beauté aussi dérangementante que celle d'Ohana ? En écoutant *Sons confondus*, on se rappelle une définition debussyste : « La musique est faite pour l'indicible. Ce que je souhaiterais est qu'elle semble émerger de l'ombre et y retourner de temps en temps. » Dans la musique d'Ohana, il y a un plaisir avoué du son, et une simplicité qui rappelle celle du Douanier Rousseau. Mais il y a aussi une vigueur qui est loin de la naïveté. Dans *Imitations/Dialogues* (pour percussion de peaux et de bois, la première étant pour les métaux), les sons deviennent démoniaques, la fragile et diaphane douceur de la première pièce ayant dissimulé une énergie qui, à présent, explose en une sauvage fureur. Les racines ici, bien que perçues à travers le Negro Spiritual américain et les rythmes noirs, sont indubitablement africaines. La magie et le langage direct d'Ohana ne sont jamais loin des forces primaires indomptées.

L'un des premiers critiques du Pelléas de Debussy s'exprimait en des termes qui s'appliquent parfaitement à Ohana : « Il retourne à un état de pré-musique, un moment où la musique n'a pas encore trouvé son être et sa forme. » Les incessantes explorations émerveillées d'Ohana vers les origines du son proviennent d'un simple respect de la vie. Sa musique est une réaction au monde naturel qui l'entoure, et en donne une interprétation. Il nous avertit que notre monde technologique et informatisé court le danger de séparer complètement la musique des éléments dont elle est née.

La carrière de Brian Schober peut être comparée à deux brins de laine qui s'entrelacent. Il est probablement mieux connu pour ses brillantes interprétations d'orgue contemporain, mais il n'est pas moins engagé et accompli en tant que compositeur. En fait, il commença ses études musicales dans les deux domaines à l'Eastman School of Music aux U.S.A. avant de se rendre à Paris au milieu des années 70 pour étudier la composition avec Messiaen et Betsy Jolas, et l'orgue avec Jean Guillou et André Isoir. Il est actuellement compositeur-en-résidence à l'Université de Stanford en Californie.

Ses *Nocturnals* furent écrits en 1980. Le premier (« Poétique, sensible ») possède une atmosphère sereine, proche de l'improvisation, bien qu'il soit immédiatement évident qu'une fine oreille guide les sons. La musique est organisée autour d'un bref motif tournoyant au piano qui se dissout souvent en tremolando. La « dissolution » est en fait la raison d'être de cette première pièce, où les deux instruments reculent en alternance à l'arrière-plan avec, par intermittence, la couleur affirmée du marimba ou du gong offrant un point de repère. La seconde pièce (« Fugitif, délicat ») est un tour de force virtuose centré autour d'un ostinato de notes rapides répétées. Elle contient des reminiscences de musique minimale, avec une complexité de construction subtilement voilée par la délicatesse et la précision du jeu. La manière dont la musique se tisse jusqu'à l'évanouissement à la fin rappelle *Mouvement* de Debussy. La pièce finale évoque le repos (indiquée « Immobile, contemplatif »). Les sons vibrent à peine, et jusqu'à la fin on ne trouve pas même l'esquisse d'un mouvement. Ici les cellules ultimes du piano (imitées par les cloches et les cymbales) donnent un lointain écho du début de l'œuvre.

Jay et Gordon Gottlieb, comme Brian Schober, appartiennent à cette race engagée de musiciens américains, pour lesquels la composition et l'exécution de musiques nouvelles sont aussi vitales que l'air qu'ils respirent. Soit séparément, soit en duo, la versatilité et la virtuosité des frères Gottlieb sont étourdissantes.

Le pianiste Jay, qui vit entre Paris et New York, est devenu l'un des grands pianistes actuels, capable de maîtriser aussi bien la musique de notre temps que celle du répertoire. Il maintient un rythme serré de récitals; de prestations en soliste avec des formations telles que le Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre de la RAI, le Nouvel Orchestre Philharmonique, les ensembles : *Musique Vivante*, *Ars Nova*, *Itinéraire*, etc.; de conférences; et d'enregistrements à travers l'Europe et les U.S.A.

Les activités de Gordon couvrent un large champ : il joue avec le New York Philharmonic sous la direction de Pierre Boulez ou Zubin Mehta; avec des groupes de musique contemporaine; des musiciens de jazz et de rock tels que Keith Jarrett, Sarah Vaughan, ou Bette Midler; et il est le premier Américain à avoir joué dans la parade du Carnaval de Rio de Janeiro.

Jay et Gordon Gottlieb commandent et exécutent actuellement des œuvres pour piano et percussions. Ce disque présente un échantillon très varié de leur travail dans ce domaine, ainsi que deux manifestations éclatantes de leur fort lien génétique et artistique : leurs improvisations télépathiques.

Notes par PAUL ROBERTS
© 1984

Maurice Ohana's *Two Studies for Piano and Percussion* (1983) are part of a long-term project for fifty graded piano studies: the *Études d'interprétation*. The only ones to include percussion, they are nevertheless central to Ohana's concern with sound as well as technique. We can see from many of his larger instrumental and choral works (i.e. *Synaxis*, *Office des Oracles*, *Lys de Madrigaux*, and *Signes*) that a combination of piano and percussion is an important element in his magical sound world.

In this analytical, materialistic age, what kind of response is possible to such disturbingly beautiful music as Ohana's? Listening to *Sons confondus*, one recalls a Debussyan criterion: "Music is made for the inexpressible. What I would wish is that it should seem to emerge from the shadows and return again from time to time." In Ohana's music, there is an unashamed delight in sound, and a simplicity that reminds one of le Douanier Rousseau. But there is also a toughness that is far from child-like. In *Imitations/Dialogues* (for skin and wood percussion, the first being for metal) the sounds become demonic, the fragile moth-like delicacy of the first piece having concealed an energy that now explodes in savage fury. The roots here, although perceived through American Negro Spiritual and Black rhythm, are unmistakably African. Ohana's magic and innocence are never far from such untamed primeval power.

One of the early critics of Debussy's *Pelléas* spoke in terms that apply perfectly to Ohana: "He recedes to a state of pre-music, to the moment before music takes on being and form." Ohana's awed and ceaseless explorations of the origins of sound stem from a simple reverence for life. His music is a response to, and an interpretation of, the natural world around him. He warns us that our technological, computerized world is in danger of divorcing music altogether from the elements from which it is born.

Brian Schober's career can be divided into two intertwining strands. He is probably best known for his brilliant performances of contemporary organ music, but he is no less dedicated and accomplished as a composer. Indeed, he began his musical studies in both fields at the Eastman School of Music in the U.S.A., before moving to Paris in the mid-70's to study composition with Messiaen and Betsy Jolas, and organ with Jean Guillou and André Isoir. He is at present resident composer at Stanford University, California.

His *Nocturnals* were written in 1980. The first ("poetic, sensitive") has a relaxed, improvisatory air, although it is at once apparent that there is a keen ear at work guiding the sounds. The music is organized around a brief swirling motif on the piano that often dissolves into tremolando. "Dissolving" is in fact the reason d'être of this first piece, with both instruments continually receding into the background with the occasional precise color of the marimba or gong providing a touch-stone. The second piece ("fleeting, delicate") is a virtuoso tour de force centered around a rapid repeated-note ostinato. It has suggestions of minimal music, with a complexity of construction that is subtly masked by the delicacy and precision of the playing. The way the music spins itself into oblivion at the end is reminiscent of Debussy's *Mouvement*. The final piece is an expression of stillness (marked "immobile, contemplative"). The sounds are the barest suggestions of resonance, and not until the end is there even a glimmer of motion. Here the final piano figurations (imitated by chimes and cymbals) give a faint hint of the opening of the work.

Jay and Gordon Gottlieb, like Brian Schober, belong to that dedicated breed of American musicians for whom the composition and performance of new music is as essential to their existence as the air they breathe. Whether separately, or as a duo, the versatility and virtuosity of the Gottlieb brothers is astounding.

Pianist Jay, with Paris and New York as his bases, has now established himself as one of the leading performers capable of mastering both new music as well as the repertoire. He maintains a hectic schedule of recitals; appearances as soloist with such formations as the Boston Symphony, Orchestra della RAI, Nouvel Orchestre Philharmonique, or with ensembles such as *Musique Vivante*, *Ars Nova*, *Itinéraire*, etc.; lectures; and recordings throughout Europe and the U.S.A.

Gordon's activities cover the gamut between playing with the New York Philharmonic under Pierre Boulez or Zubin Mehta, contemporary music groups, jazz and rock musicians such as Keith Jarrett, Sarah Vaughan, or Bette Midler, and playing in the Carnival parade in Rio de Janeiro.

Jay and Gordon Gottlieb are currently commissioning and performing works for piano and percussion. This record presents a small but highly varied sample of their work in this field, as well as two striking manifestations of their strong genetic and artistic bond: their telepathic improvisations.

Notes by PAUL ROBERTS
© 1984