

Maurice Ohana (Photo Anne-Marie Barlet)



ARN 68091



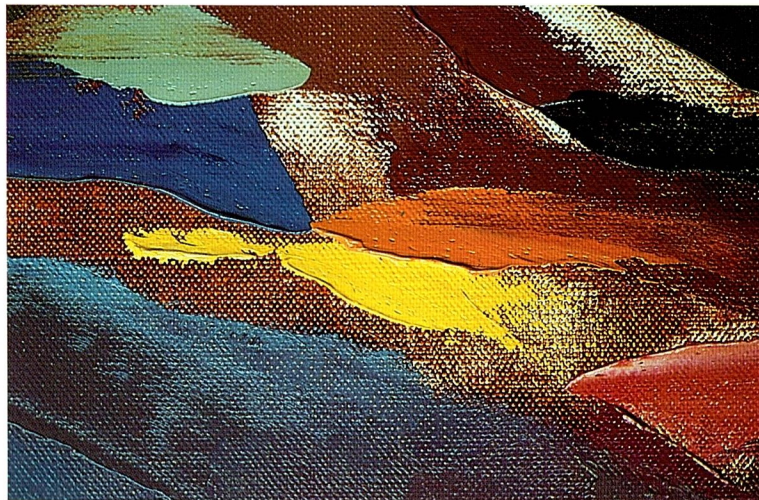
MFA
MUSIQUE
FRANÇAISE
D'AUJOURD'HUI

MAURICE OHANA

Trois Caprices
Vingt-quatre Préludes

JEAN-CLAUDE PENNETIER
piano

Texts
in
French, English



Michel Butor préfaçant l'écrivain suédois Sündman, décrivait ce qui, légèrement transposé, pourrait s'appliquer au comportement créatif de Maurice Ohana: «*Sous l'extraordinaire laconisme, il y a un énorme travail de ratures. Il ne subsiste que quelques taches, quelques traits sur la page blanche, tout le reste a été recouvert, effacé. Il a soumis sa littérature à l'épreuve de la neige*». Légèrement transposé, car Ohana, lui, en homme de Méditerranée et de soleil, soumet sa musique aux espaces brûlés, à l'épreuve des sables, du vent, de la mer et qui ne sont, après tout, que d'autres mondes déserts d'une redoutable virginité.

Pour explorer ces mondes dont la configuration secrète se révèle par ensembles d'œuvres interposées, les effectifs les plus variés ont été, tour à tour empruntés. Les plus traditionnels même, comme les instruments à clavier. Le rapport que Maurice Ohana entretient avec le piano peut paraître de prime abord paradoxal en ce que ce dernier apparaît peu dans un catalogue aujourd'hui abondant, bien qu'il ait marqué son vrai départ, avec la *Sonatine Monodique* en 1944, et alors qu'il ne cesse d'être un interlocuteur de chaque instant.

Ce dialogue essentiel avec le piano, Ohana le maintient non seulement depuis ses premières compositions mais, excellent interprète, c'est vers lui qu'il va en chaque heure de liberté, c'est par lui qu'il engage le colloque muet avec les ombres les plus ai-

mées, parmi lesquelles Chopin n'est jamais invoqué en vain ou par hasard et qui, avec Debussy, semble l'un des pôles lointains de ses intuitions et de sa démarche musicales.

La littérature pianistique lui suggère peut-être plus sûrement la réalité de ses attaches sensibles, affirme certaines courbes d'une généalogie élective, souligne des liens que chaque créateur véritable, en dépit de ses propres bouleversements esthétiques, noue avec quelque figure du passé. Il trace ainsi une sorte de géographie occulte de la conscience artistique.

Près de trente années séparent le premier des *Caprices* des *Vingt-quatre Préludes*. Il nous est ainsi loisible de mesurer le degré d'approfondissement d'une pensée exemplaire, la permanence de ses sources d'inspiration, l'économie hautaine de ses dispositifs d'écriture.

En dépit d'un certain disparate temporel, les *Trois Caprices*, réunis dans cet ordre en 1955, offrent une unité de ton dont l'hispanisme du compositeur assure l'équilibre intime. Contrastes d'irisations solaires et de ressassements nocturnes, de rythmes et de fluidité, les images d'un passé défini se fondent dans les évocations d'un rituel immémorial.

Caprice n° 1 (1944) «*Enterrar y callar*» se réfère à une gravure de Goya («*Les enterrer et se taire*»). Dans un climat de tension, où se jouent les clair-obscur du désarroi, un contrepoint net mêle ses lignes comme l'en-

taille de l'aquafortiste.

Caprice n° 2 (1953) «*Hommage à Luis Milán*», le fameux vihueliste du «*Siècle d'Or*». Accords brisés en gerbes incandescentes, bruissements liquides, jeu des résonances de la lumière.

Caprice n° 3 (1948) «*Paso*». Rappel d'une forme du XVIII^e siècle, mais aussi de ces *Saetas* andalouses dont la dramaturgie inquiétante filtre sous l'arabesque des ornements.

Les **Vingt-quatre Préludes**. Œuvre-somme dont on pourrait entendre le sens dans ses prolongements alchimiques, elle se présente d'abord — et lisiblement — comme un hommage à Chopin, hommage signé jusque dans ce ré grave qui clôt l'un et l'autre cycle. Vingt-quatre cellules indissociables qui, au-delà de leur simple déroulement linéaire obéissant à un ordre secret, se répondent, s'interfèrent, s'éclairent et s'enrichissent, des confins de leur système de gravitation.

Malgré leurs langages que séparent des années-lumière, ils témoignent tous deux cependant d'une même attitude intransigeante de l'esprit: dire l'essence du monde dans le minimum d'espace et de signes. Abolir l'anecdotique au profit de ce seul signe révélateur et universel. «*On met trop souvent le langage avant la chose à dire, alors qu'il devrait découler de la vision*

qu'on a de l'œuvre» dit Maurice Ohana. Primauté de la vision donc, d'une vision tragique à l'image de notre condition.

Les *Vingt-quatre Préludes* sont une œuvre-somme, d'une part parce qu'elle regroupe, en vingt-quatre fragments formant un tout considérable, les données par lesquelles se sont définis l'itinéraire du compositeur, sa contemplation et sa réflexion. D'autre part, parce qu'elle réunit en vingt-quatre «*préludes-études*» toutes les ressources du clavier comme autant de cellules musicales qui interdisent par là-même toute suggestion manifestement descriptive.

Ohana dédaigne ce qu'il appelle les *effets spéciaux* et si la troisième pédale entre souvent et nécessairement en jeu dans nombre de ces pièces, ainsi qu'épisodiquement quelque accessoire manuel, c'est à seule fin de provoquer des systèmes de résonances, d'augmenter les possibilités de couleurs, de faire en sorte que les colonnes d'harmoniques ainsi libérées, irisent comme autant de prismes et qu'il se dégage de là de véritables gammes de micro-intervalles insoupçonnées. Il ne s'agit point de recettes mais de moyens nouveaux pour élargir un spectre sonore entièrement soumis à la logique souveraine d'une pensée.

C'est Jean-Claude Pennetier qui donna la première audition intégrale de ces *Vingt-quatre Préludes*, le 20 novembre 1973 à l'Espace Cardin. Servie par un tel interprète, l'œuvre s'affirme comme un moment

capital de la littérature pianistique de cette seconde moitié du siècle, portant témoignage d'une vitalité créatrice dédaigneuse des modes et des chapelles et étape importante de l'évolution des techniques du piano.

Le **Prélude 1** est comme une ouverture de quatre pages concises où sont résumées et exposées, dans une lumière sévillane dirait-on, la démarche et la pensée qui animeront l'œuvre entière. Mouvement ascendant de tout le piano vers l'aigu joyeux et volubile. Le corps obscur des accords dans le grave se laisse momentanément gagner par cet appel de clarté, comme le symbole d'un dépassement des contraintes.

Prélude 2 - L'interrogation encore latente est balayée par des rafales qui ne sont pas sans rappeler le debussyste vent d'ouest.

Prélude 3 - Intervention de la troisième pédale: un martèlement sec et décidé fait jaillir de hautes colonnes de cristal dans la poussière des résonances.

Prélude 4 - Le martèlement se mue en un contrepoint de rythmes libres, simultanés, où percent déjà des réminiscences africaines.

Prélude 5 - Un brouillard de notes légères et indistinctes nimbe une mélodie énoncée en valeurs égales, comme une image précise du passé que la mémoire essaierait de

dégager, intacte, des brumes du souvenir et qui semble se résorber avec l'exaspération du **Prélude 6** en un seul fragment: un *la* que la troisième pédale ramène obstinément à l'oreille, témoin indéchiffrable de ce naufrage dans le temps.

Prélude 7 - Le plus debussyen, tout à l'affût des phénomènes intérieurs que le monde réverbère en nous-mêmes et où ils obéissent à une autre construction. Il marque ouvertement cette filiation avec Debussy dont Maurice Ohana dit: «*Chez lui tout est construit, mais au lieu de construire linéairement, il construit auriculairement. Des plans, des coulées sonores, des durées, des résonances. J'essaie de le faire aussi...*»

Prélude 8 - La nature contemplée jusqu'à l'éblouissement de l'œil et de l'oreille, la nature vécue et resongée: l'écoute de la pluie, le jeu de la concentration ou de l'éparpillement des gouttes donne matière à un tissu rythmique sur lequel l'interprète peut agir avec quelques libertés.

Prélude 9 - «*Blues*», à la mémoire de Fats Waller et Count Basie. Requête dans une sonorité «*veloutée et profonde*», l'essence même de ces vieilles mélodies est captée avec une ferveur nostalgique. Une secrète correspondance lie des cultures apparemment lointaines dans une seule vérité de l'homme. Cela est dit avec une tendre gravité.

Prélude 10 - Incantation et remontée aux

origines. Vers des continents aujourd'hui disparus, sauf en nous où des mouvements fortuits en trahissent parfois la persistance. Au son de flûtes pygmées se célèbre un cérémonial contrapuntique.

Prélude 11 - Ce qui semble être, au début, comme une réminiscence du 20^{ème} prélude de Chopin mais observé en diffraction, à travers un prisme, retrouve finalement le sens caché de ces parallèles d'accords: un rituel dans l'orient de notre subconscient.

Prélude 12 - Sous le couvert d'une étude de septièmes, la main droite évoque un xylophone improvisant des figures incisives au-dessus d'un horizon nocturne dans les basses du piano libérées par la troisième pédale. La division des sonorités prélude à l'angoisse crépitante des trilles sur lesquels s'engage le **Prélude 13**. Obstination de rythmes qui, peu à peu, se régularisent avant la plongée vertigineuse du haut en bas du clavier. Dans les résonances de ce gouffre béant (chute prémonitoire), n'est plus audible que la petite phrase répétée d'un oiseau solitaire et indifférent.

Enchaîné, le **Prélude 14**, le plus important du cycle, va poursuivre dans une brume de glissades l'exploration des abysses du piano. De larges plages émergent progressivement: leur image s'affirme. Soudain dans une lumière violente, ivres de leurs propres pouvoirs éclatent les rythmes africains jusque là seulement pressentis.

D'autres rythmes, sans transition, animent le **Prélude 15**: ceux de l'Espagne à la couleur sévillane retrouvée. Le *rasgucado* acéré de guitare: le sang du sud fouetté rageusement par les chimères ancestrales. Hommage au grand Albéniz, sans lequel, de même, ces pages ne seraient pas ce qu'elles sont. Calme, libre et le plus bref de tous, le **Prélude 16**, s'insérant comme un chiffre, va permettre au **Prélude 17** l'exposé de ses articulations volubiles qui s'achèvent, en éclat, par une cascade de ces septièmes, échappées du prélude médian.

Prélude 18 - Grâce à la troisième pédale et à deux règles feutrées appliquées sur les touches, en intervalles de notes mesurés, se crée un climat de sons impalpables et diffus. Les éléments percutés, en valeur longues, stimulent un jeu d'interférences entre des nappes d'harmoniques.

Prélude 19 - Plus de brouillard irisé: c'est maintenant le plein soleil dans l'éclat duquel battent d'innombrables carillons «*fortissimo*». Les résonances cuivrées enferment encore l'écho lointain du couronnement de Boris. Le piano n'est plus qu'une cathédrale de sons et de couleurs mêlés, envahie par la lumière.

Prélude 20 - Un *canon* étage ses quatre voix aux accents rigoureux, rappelant certaines polyphonies africaines de rythmes sorciers, sous l'insistante et apre répétition.

Prélude 21 - Paysage calme qui se détache sur un horizon de sérénité. Roulades et trilles d'un oiseau qui s'envole, effarouché. Mais cet oiseau est notre cœur.

Prélude 22 - Dans la brise, des clochettes légères tintent en neuvième aiguës.

Prélude 23 - Treize accords sombres, largement espacés se meuvent dans l'épaisseur d'une eau où la conscience semble somnoler, préparant ainsi les desseins étranges du **Prélude 24**: les sursauts de grappes d'accords se perdent en trémolos

et lointaines résonances devant le caractère implacable d'une cellule mélodique qu'énoncent les notes archi-graves du Bösendorfer ici employé.

Dans ces profondeurs crépusculaires s'abolit l'élan du premier prélude. La quête s'achève dans le sang noir de la terre.

MICHEL BERNARD

© ARION PARIS 1974 et 1989 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).

* * *

When writing a preface to a work of the Swedish writer Sündman, the words of Michel Butor, if transposed to another medium, could apply to the creative behaviour of Maurice Ohana: «*Beneath the extraordinary laconicism lies an enormous task of correction. Only a few marks remain, a few lines on the blank page, all the rest has been covered over, deleted. He has submitted his literature to the test of the snows*». Transposed to another medium, for Ohana, a man of the Mediterranean and of the sun, submits his music to the scorched wilderness, to the test of the sands, of the wind, of the sea; all of which are, after all,

but other desert worlds of a fearsome purity.

The exploration of these areas, whose unsuspected outlines have been revealed in the collection of intervening works, has been undertaken with a great variety of means. Even the most traditional, like the keyboard instruments. The relationship between Maurice Ohana and the piano may initially appear to be a paradox, for the piano rarely figures in the now lengthy catalogue of his works, but this instrument marked his debut, with *Sonatine Monodique* in 1944, and the conversation between the instrument and the composer begun at that point continues unceasingly.

Ohana has maintained this fundamental dialogue with the piano, not only since his own first composition, but also through his excellent interpretations of the works of others whenever he has the leisure. Through the piano he engages in a silent exchange with the most animated of shadows, including Chopin, whose name is never invoked in vain or by chance, and, who with Debussy, represents one of the distant poles of his musical intuition and approach.

Piano music in its ensemble shows Ohana clearly where his sensibility lies, underlines certain curves of a chosen genealogy, emphasises the ties that each truly creative composer, in spite of the æsthetic disruption he may cause, maintains with some figure or other of the past. In doing so the composer traces a sort of occult map of artistic consciousness.

The first of the *Caprices* is separated from the *Twenty-four Preludes* by nearly thirty years. It is therefore possible to measure the degree of development of this exemplary thought process, the permanence of the sources of inspiration and the proud economy of the methods of writing.

In spite of being composed at different times, the *Trois Caprices*, grouped in the present order in 1955, show a unity of tone whose intimate balance is due to the influence of the author's Hispanic background. The imagery of a certain past, contrasting sunny iridescence and repeated nocturnal pauses, rhythms and fluidity, is founded on

the evocation of ritual from time immemorial.

Caprice N° 1 (1944) «*Enterrar y callar*» («Bury them and be silent») refers to an engraving by Goya. In an atmosphere of tension, where the chiaroscuro of confusion confronts itself, a clear counterpoint weaves its lines like the grooves made by the etcher.

Caprice N° 2 (1953) «*Hommage to Luis Milán*» the famous Renaissance vihuela player. Broken chords in incandescent sprays, liquid murmurings, play of the resonances of light.

Caprice N° 3 (1948) «*Paso*». Reminder of an 18th century form, which also recalls the Andalusian *Saeta*, whose uneasy drama filters beneath the arabesque of the ornamentation.

The **Twenty-four Preludes**. A composite work whose meaning is to be found in its alchemistic extensions. The work appears to be — and reads as — a homage to Chopin, a homage certified right up until the bass D which ends both cycles. Twenty-four indissociable elements, which, over and above their simple linear progression which obeys a secret order, respond, inter-relate, illuminate and enrich each other from the limits of their gravitational pull.

In spite of the difference between their languages, which are light-years apart, both cycles show the same uncompromising mental attitude: to state the essential nature of the world in the minimum of space and

with the minimum of signs. To abolish the anecdotic in favour of the sole revealing and universal *sign*. «*The means of expression is often more important than what is to be said, whereas it ought to flow from the vision that one has of the work*», says Maurice Ohana. Primacy to the vision then, a tragic vision in the image of our condition.

The *Twenty-four Preludes* form a composite work, partly because it gathers together, in twenty-four fragments which form a considerable entity, the facts with which to define the itinerary of the composer, his contemplations and his reflections. Partly because it assembles in twenty-four prelude-studies, all the resources of the keyboard, as if they were so many musical elements, which by their very nature prohibit any suggestion that tends to the obviously descriptive.

Ohana holds in disdain what he refers to as *special effects* and if the middle pedal is often and necessarily in use in many of his pieces, as well as the occasional manual accessory, it is in the sole aim of achieving systems of resonance, enlarging the possibilities of colour, so that the harmonic columns that are thus liberated, shine like so many prisms and so that veritable scales of unsuspected micro-intervals emanate from them. These should not be considered as *tricks of the trade*, but as a new means of widening the spectrum of sounds in a manner which is under the complete control of the sovereign logic of a thought.

The pianist Jean-Claude Pennerier gave the first recital of the complete collection of the *Vingt-quatre Preludes* on 20th November 1973 at Espace Cardin. Presented by such a player, the work is confirmed as being of capital importance in the catalogue of piano works of the second half of the century, bearing witness to a creative vitality which is disdainful of fashions and cliques and marks an important point in the evolution of the techniques of the piano.

(Translated by C. Perkins)

The First Prelude is a sort of overture in four concis  pages summing up and exposing in a light that one might call sevilian. The atmosphere and the fundamental ideas running through the entire work: an ascending movement through the whole keyboard, joyous and voluble. The dark body of chords in the low register is for a while won over by this appeal of clear light, as a symbol of tamed rules.

Prelude n  2 - Still latent, the interrogation is swept by gusts not unlike in Debussy's «West Wind» prelude.

Prelude n  3 - The third pedal comes into action: over a percussive hammering of rhythm, columns of cristal spring high up in a dust of resonances.

Prelude n  4 - The hammering gradually becomes a counterpoint of free superposed rhythms, in which African reminiscences appear.

Prelude n  5 - A mist of notes, light and indistinct, cloud around a melodic theme evenly phrased, as if trying to memorise a clear picture of things past, saved intact from the mists of remembrance and suddenly engulfed in the exasperation of **Prelude n  6**. This prelude is built on a single fragment: an A kept obstinately resounding by virtue of the third pedal as an unscrutable witness of this wreck in the dark of times.

Prelude n  7 - The most debussyan of the lot, watching out for intimate phenomena, projected by the outer world into our deep conscience, where they submit to a new setting. This prelude openly affirms the link with Debussy, of whom Ohana says: «*In his music, construction is always supreme, but instead of constructing on a linear basis, Debussy builds his music on a purely auricular instinct. Sound spaces, sound streams and sound durations, resonances. I am only trying to follow the same lines...*»

Prelude n  8 - Nature contemplated to the point of dazzling the eye and ear, Nature relived and re-dreamed: the hearing of rain, the playful concentration or dispersion of the drops, gives birth to a rhythmic material which the performer is given freedom to vary in some ways including duration.

Prelude n  9 - «*Blues*», in memory of two jazz pianists greatly admired by the composer, namely Fats Waller and Count Basie. A «*deep velvet sound*» is required, to evoke the essence of these old melodies with a

nostalgic fervour. A secret correspondence links cultures far apart in appearance, but joining in the one truth of man. A truth spoken with grave tenderness.

Prelude n  10 - Back into the original spells, towards continents now disappeared, except deep in ourselves, where fortuitous moves sometimes betray their persistence. A contrapuntal celebration takes place under pygmy flutes.

Prelude n  11 - At first, a seeming reminiscence of Chopin's 20th Prelude but heard diffracted through a prism and finally tending to reveal the secret sense of these parallel chords: a ritual, performed in the Orient of our subconsciousness.

Prelude n  12 - Under pretext of a study in sevenths, the right hand evokes a xylophone, extemporising incisive figures over a nocturnal horizon set in the deep bases of the keyboard by means of the third pedal. This separation of sound sources brings in the crisp strain of trills on which **Prelude n  13** starts in «Ostinato» rhythms, slowly gaining an even pace before a vertiginous plunge from the top to the bottom of the keyboard. In the resonance of this wide open gulf (the premonitory fall) there only sounds the short whistle of a solitary and indifferent bird. In close link with the preceding.

Prelude n  14, the most extensive of the cycle, carries on, in a mist of sound-slides, the exploration of the abysses of the piano.

Wide sound-spaces slowly emerge, and their figure appears in clear. Suddenly, in a violent lighting, African rhythms so far only vaguely felt, explode as if inebriated with their own powers.

Without any transition, other rhythms spring up in **Prelude n° 15**. They take us back to Spain, evoked in Sevillian colours, back to the steely «*rasgucado*» of the guitar, and back to the southern blood, furiously whipped by ancestral Chimeras. This is indeed a homage to the great Albeniz, without whom this music would not be what it is.

Freely calm, the shortest of all **Prelude n° 16** set like a cypher opens way to **Prelude n° 17** flowing volubly through its articulated figures ending in an explosive cascade of sevenths seemingly escaped from the twelfth prelude.

Prelude n° 18 - Thanks to the third pedal and a pair of felted rulers pressing on the lower keyboard, a whole atmosphere of impalpable and diffused sounds appears under the struck, slow-measured notes. These struck notes, long in duration, conjure a whole play of interfering harmonic clouds of sound.

Prelude n° 19 - The mists have vanished: under glowing sun, innumerable chimes peal at their «*fortissimo*». Brassy resonances still echo the distant crowing of Boris. The piano is now just a cathedral of sounds and colours mixing in the pervading sun.

Prelude n° 20 - A «*canon*» introduces its four voices in vigorous phrasing, recalling African polyphony as sorcerers conduct them, insistently a sharply repeating their rhythmical formulas.

Prelude n° 21 - A serene landscape on a quiet horizon. Trills and whistling of a frightened off bird. But that bird is our heart.

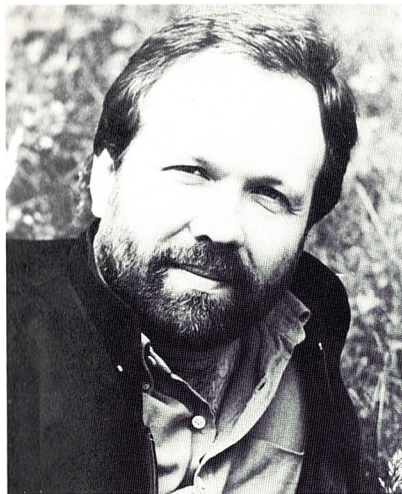
Prelude n° 22 - In the soft breeze, light bells tinkle in high pitched ninths.

Prelude n° 23 - Thirteen chords, dark and widely spaced, moving in the depth of a water where conscience seems to slumber, giving thus way to the strange intentions of **Prelude n° 24**: the clusters of chords is dissolve in tremolos and resound far and distant, over the ruthless melodic bell tolling at the deepest pitch of the Bösendorfer used in this performance.

In these crepuscular depths is engulfed the springing of the first prelude. The quest has ended in the black blood of the Earth.

MICHEL BERNARD

© ARION PARIS 1974-1989 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).



Imp. Morault - Rouen - Tél. 35 54 54 54

JEAN-CLAUDE PENNETIER a commencé l'étude de la musique dès l'âge de trois ans et demie. Très tôt, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes de piano et de musique de chambre où il obtient deux brillants Premiers Prix. Viennent ensuite les prix internationaux: Prix Gabriel Fauré, Second Grand Prix Marguerite Long, Premier nommé au Concours de Genève, Premier Prix du Concours International de Montréal... A trente ans, il interrompt sa jeune carrière pour travailler la composition, la direction d'orchestre, approfondir son répertoire de pianiste et sa réflexion sur la musique. Cet élargissement de son horizon musical passe alors par de nombreuses voies:

théâtre musical, musique contemporaine, écriture d'opéras pour enfants, découverte du piano-forte et surtout pratique assidue de la musique de chambre. Après ces années d'exploration et d'enrichissement, Jean-Claude Pennetier a maintenant repris ses activités de concertiste-soliste. Partout où il joue, public et critiques le reconnaissent comme l'un des pianistes majeurs de notre époque.

Parallèlement, il enseigne le piano au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

JEAN-CLAUDE PENNETIER began his musical studies at the early age of three and-a-half. While still very young, he started classes in piano and chamber music at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, where he obtained two brilliant first Prizes. Then came international honours: the Gabriel Fauré Prize, the Second Grand Prix Marguerite Long, First place in the Genova Concours, First Prize in the Montreal International Contest... At the age of thirty, he interrupted his early career to study composition and conducting, to add to his piano repertoire and to question his attitudes to music. During this time, he extended his musical horizons in several directions towards musical drama, contemporary music, writing operas for children, discovery of the pianoforte, and he became an especially assiduous participant in chamber music. After these years of exploration and enrichment, Jean-Claude Pennetier has now taken up his previous activity as a solo concert performer. Wherever he plays, audience and critics alike recognize him as one of the major pianists of his time.

He also teaches at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.