

DIRE que la guitare est sans doute l'instrument le plus populaire aujourd'hui est une évidence sous laquelle se cache la question de savoir pourquoi elle est si populaire : ses dimensions et un poids raisonnables n'expliquent pas tout, encore que, contrairement à ce que pourrait laisser espérer un certain surréalisme, il soit, sur le sable des plages, plus facile d'exprimer son mal du siècle sur une guitare que sur un piano, par exemple.

Qu'elle soit relativement peu farouche sous les caresses inexpertes, qu'elle consent quelques soupirs à l'amateur qui les confond volontiers dans son désir avec des aveux complets, cela n'est pas douteux. Qu'elle soit la panacée modulante permettant au diseur de faire passer le timbre de ses nostalgies ou de sa révolte, on aimerait le nier. Qu'elle soit devenue aussi, en arpèges d'émotion, le support poignant de toutes les ruptures cinématographiques, on ne peut y échapper.

Mais en dépit de ses complaisances, quel mystère profond et commun à tous se cache « *au carrefour rond où dansent les six vierges, Trois de chair et trois d'argent* », dont parle le poète, ce poète qu'il faudra bien nommer si l'on parle de guitare, Lorca. « *Les rêves d'hier les cherchent, mais un Polypème d'or les retiennent enlacées* ». La voilà bien cette antenne de cordes qui capte les échos d'un monde qui se dépeuple, qui émet des messages où les dieux captifs semblent sur le point d'accorder leurs voix consolatrices.

Car un des prestiges de la guitare, un de ses quartiers de noblesse est bien à mes yeux d'être l'instrument qui accompagne en sourdine notre être solitaire, serviteur disponible de tous les songes diurnes, de toutes les veilles de la nuit. Image de solitude et d'intériorité comme cette « joueuse à la guitare » où Vermeer, peintre des espaces mi-clos, assourdis, qu'animent seules quelques notes éparses, ne laisse pas son regard croiser le nôtre, légèrement tourné vers l'invisible, dans un dialogue essentiel qui nous échappe à jamais.

Ses rages mêmes, ses « *rasgueados* » qui martellent la terre et font se lever une poussière de résonances, ne s'adressent pas à la foule, mais témoignent d'une douleur isolée. On imagine mal un orchestre de guitares, aussi incongru qu'une chorale de poètes. Le rassemblement l'étoufferait, elle n'est pas un tribun mais on peut l'imaginer par contre rythmant la démarche de l'ange dans le rêve de Ste Ursule ; car elle est aussi pour moi cette source discrète qui alimente les images oniriques dans lesquelles se glissent parfois le tragique et la prémonition : le seul souvenir de ma

mort rêvée s'inscrit sur ses notes répétées qui battaient aux mouvements de mon cœur oppressé. Je ne connais pas autrement la guitare que mêlée à mes songes, ne l'ayant jamais sollicitée, n'ayant jamais pris sur moi d'évoquer son pouvoir. Si j'en parle c'est mal, avec humeur ou regrets comme l'amoureux velléitaire que la distance et la réalité paralysent et que fuit la connaissance réelle comme fuit le regard de la blonde joueuse de Vermeer.

Mais si j'en parle c'est que me tient à cœur surtout de souligner ce nouvel accord de l'instrument au poète, cette réussite des unions comme prédestinées, dont témoignent les deux faces de ce disque. Ajoutons que tout poème se doit d'être traduit par la chair et le sang, par la sensibilité et l'intelligence et que c'est à ce titre qu'il convient de saluer la part définitive de l'interprète, Alberto Ponce, choisi pour cet enregistrement de référence. De toute évidence, Ponce a été initié longuement aux intentions les plus secrètes des œuvres et de leur auteur. Il a pu ainsi, tout à la fois, les rendre plus saisissantes et leur assigner les limites que pourraient être tentés d'outrepasser des interprètes plus attentifs aux effets extérieurs qu'au spectre multiple et profond de ces ouvrages.

J'aime en Maurice Ohana qu'il y ait une complacéité atavique avec la guitare que, sans la pratiquer lui-même, il ait pu en saisir toutes les ruses ancestrales, en dompter les caprices, en écarter les facilités qui nuisent à sa noblesse : il la veut sobre et incisive, avec la netteté des dégradés, du noir au blanc, comme dans les eaux-fortes goyesques dont le souvenir hante plus ou moins toute sa pensée créatrice, et dont les titres ici, le confirment ouvertement.

L'Espagne, âme de la guitare, à moins que ce ne soit l'inverse, a donné lieu à bien des dévergondages artistiques et de longues lignées de gratteurs de cordes nous ont façonné cette image mentale d'espagnolades à domicile, de bénédicences digestives. Je ne dirai pas que c'est là une vision fausse puisque l'Espagnol s'y prête par ses œillades. Mais il est permis de chercher d'autres liens pour peu que l'on guette en l'homme son chant profond, ce « *canto jondo* » aux lointaines racines, que l'on soit comme Maurice Ohana, à fleur de cette terre ibérique, attentif aux moindres signes, à la moindre présence révélatrice, ou encore en plein ciel dans « les longues cordes du vent », à l'écoute des voix amorties de l'univers.

Le lait et la cendre : c'est sous ces deux espèces que se célèbre la communion d'Ohana avec l'Andalousie.

Maurice Ohana (photo C. Morel.)

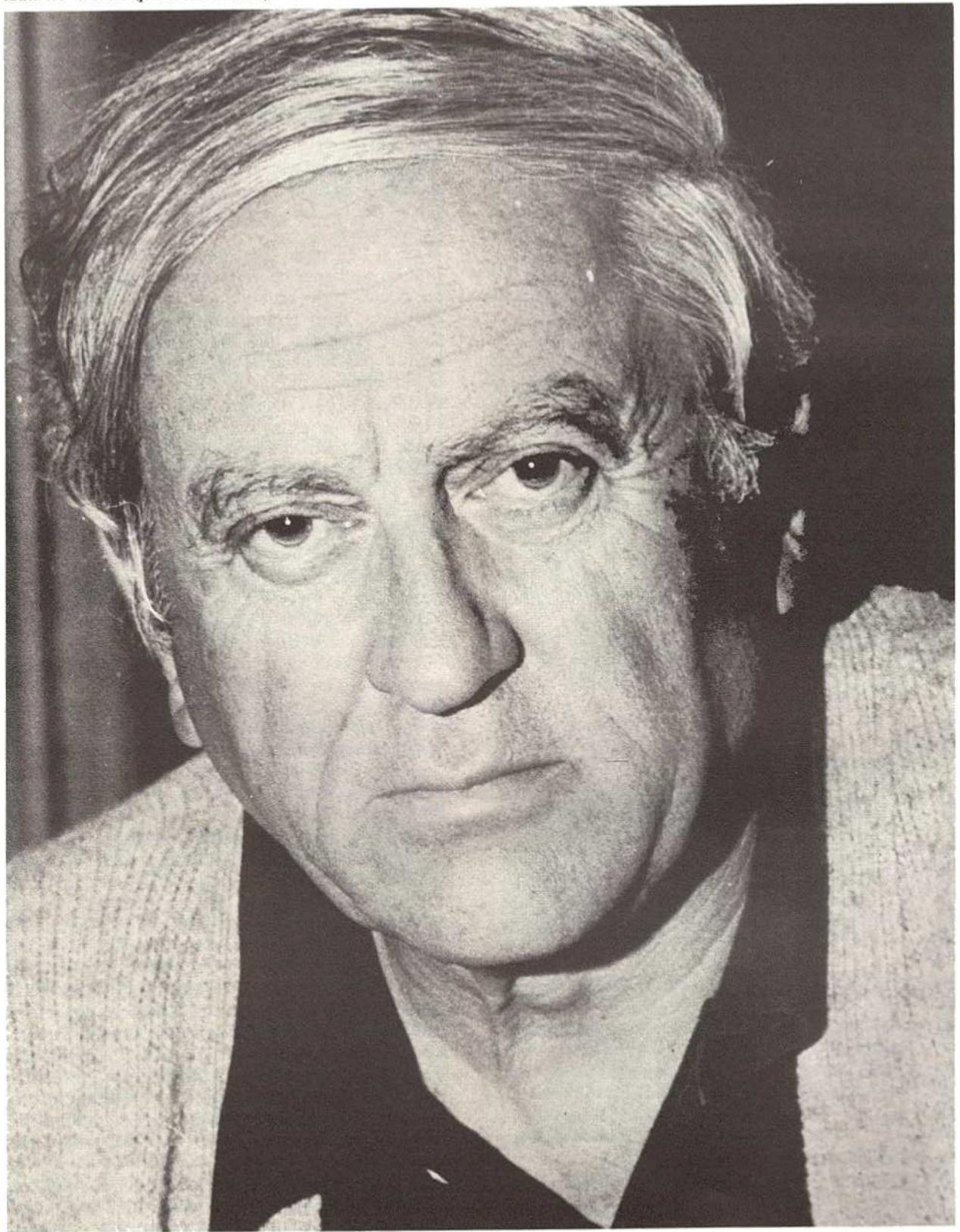




Photo G. Loucel

Le lait : breuvage nourricier, porteur du flux vital, issu des organes enfouis dans le passé et dans le mythe dont les traditions du flamenco attestent la persistance. De celles-ci, le compositeur saura observer, avec pénétration et lucidité les aspects, la démarche et le climat, sans folkloriser, n'en retenant que la rareté des essences, distillant ce qu'il considère comme authentique, déchiffrant patiemment cet arcane millénaire, à la recherche des « sons noirs ».

La cendre : c'est ce qui subsiste du tragique et de la brûlure, quand l'action conjuguée du soleil et de la cruauté laisse l'homme stupéfié ; quand la nuit de l'esprit s'installe sur les ruines de l'espoir, suscite ces colloques grotesques de sous-hommes, de corps fantomatiques dans l'indifférence des astres : « *Si le jour paraît, nous fuyons* » chuchotent les créatures d'un célèbre Caprice, point de départ de ces Sept pièces pour guitare.

On peut penser que pour traduire un monde aussi complexe, la guitare classique qui n'offre que ses « six vierges dansantes » ne suffisait pas à un créateur dont les ambitions provoquaient des besoins instrumentaux élargis. En collaboration avec Narciso Yepes et le facteur madrilène Ramírez, fut mise en œuvre une guitare à dix cordes où, à la composition normale furent ajoutées quatre cordes dans le registre grave : do, sol bémol, la bémol, si bémol. Ceci demande de l'interprète une nouvelle adaptation qui ne fut pas toujours acceptée sans réticences dans les milieux de guitaristes où le style « *punteado* », sobre et sage garde encore son prestige. Ce n'était pas le cas pour Maurice Ohana qui voulait, en les recréant, allier les libertés du joueur flamenco avec les préoccupations actuelles de l'écriture, à l'aide d'un instrument enfin conçu pour des dessins nouveaux.

Inspirés du style flamenco, ces « *golpes* » sournois, ces percussions variées : sur la table (tambora) sur les cordes, ces masses sonores sans définition harmonique exacte. Le tout joint à un souci des timbres dont on déploiera un large éventail par les attaques et la position sur le corps de l'instrument. Le chant se colore, s'infléchit dans le grain même de la voix par l'emploi de micro-intervalles obtenus par une tension digitale de la corde.

On le voit, toute cette armature, qui est le contraire de la précaution, sera faite pour rendre avec plus de finesse et de force, plus de périls aussi, les impulsions multiples de l'homme et du créateur devant un art qui, pour paraphraser Leiris, peut être considéré, sous certains aspects, comme une tauromachie.

Mis à part son « *Tiento* » que le même et incomparable Alberto Ponce a déjà enregistré *, la totalité de l'œuvre de Maurice Ohana pour la guitare apparaît ici pour la première fois, avec ces « *Trois Graphiques* » et « *Si le jour paraît...* »

**

Se présentant sous une forme concertante, les *Trois Graphiques* pour guitare et orchestre ont été écrits en 1949-1950, dans le même temps qui voyait naître le maintenant célèbre « *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* ». Le second volet fut néanmoins revu et refondu en 1956.

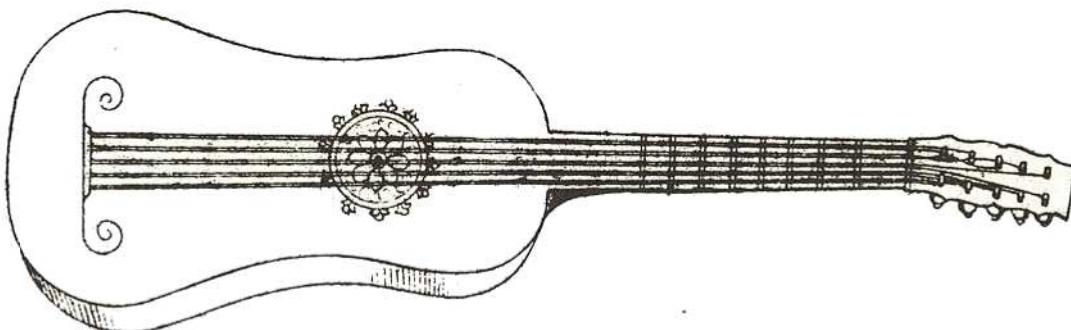
Primitivement destinés à un guitariste Uruguayen, ils furent ensuite soumis à Andres Segovia qui les déclara simplement injouables. Ce fut en définitive Narciso Yepes qui les créa en novembre 1961 à Londres avec l'orchestre de chambre de la B.B.C. sous la direction d'Anthony Bernard.

L'effectif orchestral traditionnel est léger : harmonie doublée, cordes sans étalage mais, par contre, la présence de quatre percussionnistes groupés autour du soliste entend bien réservé une place de choix dans le dialogue à tout ce qui atteste la variété des timbres : peaux, métal, bois grifferont ou moduleront les tons qui donneront sa profondeur à l'eau-forte, préparant ou prolongeant les traits essentiels, la lecture immédiate du soliste, car plus que d'un réel concerto, il s'agit plutôt de gravure en musique d'après d'anciens schémas flamenco (*Farruca*, *Siguiriya*, *Buleria* et *Tiento*).

A suivre la démarche du compositeur, on discerne chez lui le pouvoir immanent de la gravitation : autour du noyau central se peuple la constellation. La pensée suit moins une course linéaire qu'elle procède en un cercle qui va s'élargissant jusqu'aux confins du dicible. Souvent, l'œuvre s'établit *autour* d'un mouvement prétexte, ce qui vaut pour les « *Graphiques* » comme pour « *Si le jour paraît...* »

C'est du second mouvement ici, quitte à y revenir, que tout s'organise : le langage, le climat, la mesure, le degré du lyrisme.

« *Improvisation et méditation sur la Siguiriya*, véritable noyau vivant autour duquel s'est développé le fruit : la brusquerie et le mystère dans l'attaque et le phrasé, le faible ambitus de la mélodie, l'extrême diversité des rythmes, celle des accents et des timbres, due à la variété de l'attaque d'un caractère souvent percutant ou arraché ; le tiers de ton si expressif, l'atmosphère générale qui relève du « *duende* » (Pierre Darmangeat).



La percussion qui s'installe d'emblée nous dit assez que l'élément rythmique va gouverner ce monde sonore mais non le dominer car les cordes tempèrent une action qui se pourrait exubérante, par des tenues qui confinent à l'immobilité et suggèrent l'idée de stagnation, face au rôle mélo-dique dévolu aux vents. Ces desseins mystérieux sont tour à tour nourris ou commentés par la guitare. Issus des vieux moules populaires du « *toque* » instrumental et du « *cante* » vocal, les « **Trois Graphiques** » apparaissent comme une synthèse vivante dans une langue musicale renouvelée.

**

« **Si le jour paraît...** » est un ensemble pour la guitare à dix cordes, terminé en octobre 1963. Le climat général participe donc de l'univers de Goya et c'est sous l'espèce de la cendre que se place ce rituel en sept parties. Outre le Caprice qui donne son titre à cette suite de « planches », les « Désastres de la guerre », autre série célèbre prête ses éclats et ses ombres, ses traumatismes et sa liturgie cruelle. L'art est quelquefois le dernier témoin de faits que la mémoire efface et, d'un siècle à l'autre, resurgissent les fragments d'une épopée macabre dont on a presque oublié les victimes.

« **Si le jour paraît...** » braque les miroirs goyesques, d'un bout à l'autre d'une même histoire de souffrance, sur un tragique contemporain, un épisode précis dont je tais les acteurs, car c'est une histoire encore vivante dans le souvenir de l'auteur et des hommes, qui irrigue certes la création mais ne pourrait transparaître sans déplacer l'art vers l'anecdote.

Ainsi s'égrenent ces pièces dépouillées, dont les titres doivent suggérer, sans détourner l'attention musicale, dans le libre jeu des correspondances poétiques de la forme et des idées.

Une fois de plus autour du noyau central qui est ici la troisième pièce 20 Avril (Planh), gravitent six planètes qui lui doivent une partie de leur lumière variant suivant l'ellipse de leur trajectoire, de la chaleur à la froide indifférence, mettant en évidence, développant, comme en autant d'études particulières, les multiples ressources de la cellule initiale.

Dans l'ordre de l'exploration des possibilités instrumentales, on ne peut pas ne pas évoquer cette autre somme que sont, pour le piano, les « Etudes » de Debussy. Une poésie pure nimbant la transcendance technique.

Temple : la guitare prélude en libres vocalises comme un joueur flamenco cherche les chemins

de la transe. L'instrument s'exaspère en crescendos métalliques tandis que des plages de calme laissent quelquefois affleurer les racines fabuleuses : tel ce « *tiento* » archaïque qui anime le premier « *lent, souple* ». L'image de ce temple s'efface dans les résonances d'un carillon.

Enueg. Le sens de ce titre, d'origine médiévale, proche parent du « *sirventes* » de nos troubadours, laisse pressentir sursauts et sarcasmes. Deux larges glissandos ascendant et descendant, effectués à l'aide de barrettes de bois, délimitent l'aire des spasmes mécaniques, des révoltes aiguës contre le rythme souverain.

20 avril - (Planh). Les fanfares assourdies d'un autre monde ouvrent cette déploration qui concentre en peu d'espace, dans ses micro-climats, toute l'atmosphère goyesque de l'ouvrage. La plainte stagne et neutralise les violences sporadiques, au seuil des terreurs et de la nuit.

Maya-Marsya. La maya est un hymne de mai, hymne à la lumière et au renouveau. La marsya, une invocation au vent. Coïncidence lyrique que favorisent les plus directes allusions au style flamenco : rythme et toucher, une cantiga lointaine aussi, dont la démarche grave rompt avec les forces paniques. L'auteur consacre cette pièce à la mémoire de son ami le guitariste flamenco Ramón Montoya.

La Chevelure de Béénice se déroule avec lenteur dans des sonorités complexes, des clairs-obscurcs.

Stellaire et harmonique, elle procède par masses d'accords interférents qui créent un gouffre de résonances au-dessus duquel se perçoivent les échos d'un chant que l'emploi des tiers de tons rend plus vulnérable encore.

Jeu des Quatre Vents. Pièce de virtuosité transcendante au déchaînement en doubles-croches immuables et volubiles, brièvement interrompu, vers sa partie médiane, par une série d'accords. Il faudrait tout dire s'il est encore temps, mais le pouvons-nous ?

Aube. Une autre réminiscence médiévale, celle de l'« *alba* ». Cette chanson du jour naissant, de la séparation des amants est comme un apaisement final. Une note de sérénité un peu détachée déjà, où se dissolvent les troubles, les fantasmes, où s'effritent les silhouettes tragiques. Le souvenir progressivement se perd en ondes larges aux rives de l'oubli.

Michel BERNARD



Photo Gérard Louvel

NOTES DE L'ÉDITEUR

PUBLISHERS' NOTES

Alberto Ponce est né à Madrid en 1935. Avec une modestie qui le caractérise, il raconte volontiers qu'il découvrit la guitare à l'âge de sept ans. Il faut entendre par là que c'est à partir de cet âge qu'il s'est engagé dans les méandres mystérieux de l'art instrumental.

Or donc, son père fut son premier professeur. Très vite, il entre au Conservatoire Municipal de Musique de Barcelone. On y enseigne, outre la guitare, d'autres disciplines musicales : il les suit. Sa sortie du Conservatoire est marquée par une Mention d'Honneur. Elle correspond avec une rencontre capitale pour sa carrière : celle du Maître Emilio PUJOL, éminente figure pédagogique du monde de la guitare. Le Maître l'invite au Conservatoire de Musique de Lisbonne. C'est dans ce haut lieu que le jeune Alberto deviendra le disciple attentionné et fidèle du Maître. Après trois ans d'études, il le suit à l'Académie Chigiana à Sienne. Là, il approfondira plus particulièrement la littérature musicale du Siècle d'Or espagnol et surtout des « vihuelistes » et leur répertoire. Vihueliste lui-même, il lui sera décerné en 1961, le Premier Prix de Vihuela à l'Académie Chigiana.

Il s'inscrit alors au Concours International de Guitare, fondé par le signataire de ces lignes et organisé par l'O.R.T.F. Il obtient le Premier Prix d'Interprétation malgré une concurrence très vive et un niveau général très haut. La même année, il entre comme Professeur à l'Ecole Normale de Musique de Paris, présenté à Alfred Cortot, alors Directeur de l'E.N.M. Il y déploiera une activité pédagogique sans précédent en France dans ce domaine instrumental. Parallèlement, il a donné et continue de donner de nombreux récitals. Des pays comme la France, la Suisse, l'Allemagne, la Norvège, le Danemark, l'Espagne, le Portugal, l'Italie, le Canada, etc. ont été les témoins de son talent, un talent souligné par une exquise sensibilité et une connaissance profonde des secrets de son instrument.

Robert J. VIDAL.

ALBERTO PONCE born in Madrid in 1935. With characteristic modesty, he states that he discovered the guitar at the age of seven meaning that it was at this age that he entered the mysterious meanders of instrumental art. His father was his first tutor. Very soon, he went to the Barcelona Municipal Music Conservatory. Other musical subjects were taught there besides the guitar: he took them.

He completed the Conservatory with a Mention of Honor. At the same time he met the man who was to have a decisive influence upon his career: Emilio Pujol, leading teaching figure of the guitar world. The Master invited him to the Lisbon Music Conservatory. It was in this high place that young Alberto became the Master's attentive and faithful disciple. After three years' studies, he followed him to the Chigiana Academy in Siena. There he specialized in the musical literature of the Spanish Golden Age, and particularly that of the vihuela players and their repertory. He himself played the vihuela, and in 1961 was awarded the Chigiana Academy's First Prize for the Vihuela.

He then entered the International Guitar Contest, founded by the author of the present paper, and organized by the Office de la Radiodiffusion et Télévision Française. He won the First Prize for interpretation despite extremely strong competition and very high general standards.

The same year he began teaching at the Paris Ecole Normale de Musique, and was introduced to Alfred Cortot, then Director of the School. He conducted his teaching job in his chosen instrumental speciality with unprecedented vigour. At the same time, he gave—and is still giving—many recitals. France, Switzerland, Germany, Norway, Denmark, Spain, Portugal, Italy, Canada, all these countries have been able to appreciate his talent, which blends exquisite sensitiveness and a deep knowledge of the secrets of his instrument.

Robert J. VIDAL, translated by Alan BENNETT.



Photo Michel Ristori

Daniel Chabrun partage son activité de chef d'orchestre entre le concert et le théâtre, tant dans le domaine de la musique du répertoire que dans celui de la musique contemporaine.

Il a ainsi dirigé les principaux orchestres français : l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique Rhône-Alpes, l'Orchestre Philharmonique de Nice, ainsi que tous les orchestres de l'ORTF (National, Philharmonique, Lyrique, Chambre, Ars nova, Strasbourg, Lille et Nice).

Hors de France, il a notamment dirigé l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo, l'Orchestre Symphonique de Québec, la Philharmonie de Wroclaw, l'Orchestre National du Mexique, l'Orchestre de l'Université de Mexico.

Créations d'œuvres de Théâtre Musical au Festival d'Avignon : 1969 : « Fêtes de la Faim » de C. Prey et « Syllabaire pour Phèdre » de M. Ohana ; 1971 : « Un contre tous » d'I. Malec dans la Grande Cour du Palais des Papes ; 1973 : « Pandemonium » de G. Aperghis.

Des enregistrements réalisés sous sa direction ont valu entre autres à l'ORTF, le Prix de la RAI 1961, le Prix Italia 1963 et, dans la série Inédits ORTF, le Grand Prix de l'Académie du Disque Français 1972 (Silenciaire de M. Ohana) et le Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros 1973 (Visages d'Axel de S. Nigg).

The conductor Daniel Chabrun devotes his time between the theatre and the concert hall, devoting his attention to contemporary music as well as the classical repertory.

He has conducted the principal French orchestras: l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique Rhône-Alpes, l'Orchestre Philharmonique de Nice, as well as the orchestras of the French Broadcasting System (National, Philharmonique, Lyrique, Chambre, Ars nova, Strasbourg, Lille and Nice).

Outside France he has conducted among others the Belgian National Orchestra, l'Orchestre de la Suisse Romande, the National Orchestra of the Monte-Carlo Opera, the Quebec Symphony Orchestra, the Wroclaw Philharmonic, the National Orchestra of Mexico and the orchestra of Mexico University.

He was responsible for the creation of the following theatrical works at the Avignon Festival: 1969: "Fêtes de la Faim" (C. Prey) and "Syllabaire pour Phèdre" (M. Ohana); 1971: "Un contre tous" (I. Malec) in the great courtyard of the Papal Palace; 1973: "Pandemonium" (G. Aperghis).

Here are some of the recordings made under his direction that have won awards. Firstly the French radio (Prix de la RAI 1961), the Prix Italia in 1963, and for "Silenciaire" by M. Ohana in the series Inédits ORTF (French radio), he won in 1972 the Grand Prix de l'Académie du Disque Français. In 1973 he won the Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros for his recording of S. Nigg's "Visages d'Axel".

OHANA'S WORKS

THE assertion that the guitar today is the most popular of all instruments raises at the same time the question why it should be so popular; its moderate size and weight are not the only reason, even though, contrary to what a certain surrealist attitude might lead one to expect, it would be easier for a sea-side stroller to express his discontent with the world about him on a guitar rather than for example on a piano. That the instrument will submit, without too much resistance, to the inexpert caresses of an amateur, and even gratify him with a few sighs which the latter, in his anxiety to succeed, will be only too ready to mistake for genuine avowals, is not to be doubted. But that it could ever be the ideal medium which would allow the singer to give full expression to his feelings of nostalgia or of revulsion, one would not willingly admit. It is undeniable, however, that it can also be used, by exploiting its emotional arpeggios, as a harrowing background to every kind of tragic situation in the cinema.

Yet, in spite of its complaisances, what a profound mystery, perceptible to all, lies hidden "*at the round cross-roads where can be seen dancing the six maidens, Three of flesh and three of silver*" in the words of the poet—that poet whom, when speaking of the guitar, it is impossible not to mention—Lorca. "*The dreams of yesterday pursue them, but a golden*

Polyphemus holds them in a close embrace." Here we see that antenna of strings which captures the echoes of a dying world, transmitting messages in which the captive gods seem ready to harmonize their voices that bring solace to men's ears.

It is my belief that one of the glories of the guitar, one of the proofs of its nobility, is that it is, of all instruments, the one that provides for us in our solitude a muted accompaniment, ready to serve us always in all our day-dreams and in all our nightly vigils. An image of solitude and withdrawal, it resembles the famous "Woman with a guitar" in which Vermeer, the painter of spaces half-enclosed and muted, enlivened only by a few scattered notes, never allows the path of her vision to cross our own, keeping it slightly turned towards the invisible in a significant dialogue, the meaning of which we shall never understand.

Even the guitar's furious outbursts—its "*rasgueados*" which make the ground shake and raise a storm of angry sound-waves—are not meant to impress the listener, but are rather the expression of a solitary and private pain. It is difficult to imagine an orchestra of guitars—no less incongruous than a choir of poets. It would be stifled in a crowd; it has no place on a public platform, but one can well imagine it accompanying the footsteps of the angel in the dream of Saint Ursula. To me, it is also the secret source

from which spring those dream-like images which are sometimes charged with tragic premonitions: thus the only memory I have of the dream I once had of my own death is always associated with its repeated notes which vibrated in unison with the beating of my troubled heart. My only knowledge of the guitar is in connexion with my dreams, since I have never sought its help, or thought of making use of its great powers.

If I speak about it, I can only do so imperfectly, with the impatience or regrets of an impulsive lover paralysed by distance and reality for whom true knowledge will always be as evasive and distant as the look in the eyes of Vermeer's blonde guitarist. But if I do speak about it, it is because I want above all to draw attention to this new association between the instrument and the poet, and their successful and, as it would seem, predestined union as revealed on both sides of this record. I would add that every poem needs to be interpreted in terms of flesh and blood, sensibility and intelligence; and it is for this reason that we must pay tribute to the decisive part played by the interpreter, Alberto Ponce, especially chosen for this recording. It is obvious that Ponce has, for many years, now, been intimately associated with the most secret intentions of these works and their composer. It is for this reason that he has been able both to interpret these pieces with the maximum effect, and at the same time to assign limits to them which certain interpreters, more concerned with external effects than with the multiple and profound inner spectrum of this music, might be tempted to exceed.

What I like in Ohana's style is that there exists between him and the guitar a kind of atavistic complicity, and the fact that, though he does not play it himself, he has been able to penetrate all its ancestral cunning, master its caprices and dispense with all the facile effects which detract from its nobility. He wishes to stress its sobre and incisive qualities, and the clarity of its colour spectrum containing every shade from black to white as in those etchings of Goya, which have had an obsessive influence on almost all his creative thought as is apparent here from the titles he has chosen for these pieces.

Spain, the soul of the guitar—though perhaps the opposite is equally true—has been the source of a great many artistic degradations, and generations of string-twanging mountebanks have created for us a mental image of pseudo-Spanish pranks in the home and after-dinner indulgences. I would not go so far as to say that this image is entirely false, because the Spaniard has a frivolous side which tends to create this impression. But in order to discover in him other very different aspects one need only recall that ancient and profound *Cante jondo* or, like Maurice Ohana, live in close contact with that Iberian soil, on the alert to pick up the slightest signals, respond to every revealing manifestation, and be ready, under the open skies with ears tuned to "*the wind's long strings*" to listen to the far-off muted voices of the Universe.

Milk and ashes: these two substances are the basis of Ohana's communion with Andalucia.

Milk: that nourishing drink, the source of life, the product of organs rooted in the past and in those myths whose survival is made manifest in the Flamenco traditions. It is from this source that the composer, as we shall see, has been able to observe and select with penetration and lucidity certain aspects and characteristics; not with any intention of treating them as "*folk-lore*", but concentrating only on their rare and essential features, distilling

therefrom what he considers to be their authentic soul, patiently deciphering these age-old mysteries, seeking to discover the "*sonidos negros*", the dark sounds of magic.

Ashes: these are the relics of tragedy and conflagrations, when the combined forces of the sun and of human cruelty leave men stupefied; when the night of the soul, usurping the place of ruined hopes, gives rise to those grotesque dialogues between sub-human creatures and phantom bodies under the indifferent gaze of the stars: "*When the day breaks we run away*". —These are the whispered words we hear from those creatures in a famous *Caprice*, from which have sprung these *Seven pieces for guitar*—One might think that to interpret so complex a world the classical guitar, which can only offer its "six dancing virgins", would be inadequate for a creator whose ambitions called for an augmented instrumental ensemble. In collaboration with Narciso Yepes and the musical instrument-maker, Ramirez of Madrid, a guitar with ten strings was made available to which, in addition to the normal number, four strings in the lower register were added: C, G flat, A flat and B flat. This calls for new adaptations on the part of the interpreter which were not always found acceptable in guitar-playing circles, among whom the sober and classical "*punteado*" style still enjoys full prestige. But this view was not shared by Maurice Ohana who wanted, by creating them afresh, to combine the liberties enjoyed by the Flamenco player with the demands of modern string-writing with the help of an instrument specially designed to meet these new requirements. Effects derived from the Flamenco style include those cunning "*golpes*", and various forms of percussion: on the belly of the instrument ("*tambora*"), and on the strings blocks of sound devoid of any precise harmonic definition. All this is combined with a careful selection of timbres spread out fanwise and obtained by the player's "*attack*" according to their location along the body of the instrument. The melodic line derives its colour, and even takes on the actual texture of the voice, from the use of micro-intervals obtained by a side-tension exerted on the strings. It is evident that the reason for all these devices, far from being a precaution, is to depict more precisely, more forcefully and also more dangerously, the manifold impulses experienced by the composer, both as a man and as a creator, in the presence of an art which, to paraphrase Leiris, could be compared, under certain aspects, with the art bull-fighting.

With the exception of his "*Tiento*", which has already been recorded by the incomparable Alberto Ponce * the complete works of Maurice Ohana for the guitar are presented here for the first time with these "*Trois Graphiques*" and "*Si le jour paraît...*"

In their symphonic form these "*Trois Graphiques*" for guitar and orchestra were composed in 1949-1950, the same year that saw the production of the now celebrated "*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*". The second part of the triptych, however, was revised and partly re-written in 1956.

Originally intended for an Uruguayan guitarist, they were later offered to Andres Segovia who pronounced them to be unplayable. In the end it was Narciso Yepes who gave them their first performance in London in November 1961 with the BBC Chamber Orchestra under the direction of the late Anthony Bernard.

Though scored for a normally constituted small orchestra, with some doubling of the wind parts and a limited number of strings.

The addition of four percussion players grouped round the soloist had the effect of stressing the importance in the dialogue of various contrasting timbres: skin, metallic or wooden surfaces outlining and modulating the sounds which will add depth to the etching, preparing or prolonging the essential lines surrounding the direct utterance of the soloist; in fact what we have here is not so much a real concerto, but rather a musical engraving derived from ancient Flamenco models, such as the *Farruca*, *Siguiriya*, *Bulería* and *Tiento*.

If we examine the composer's procedure, we discern in him the immanent force of gravitation: a central nucleus surrounded by its constellations. His thought is not strictly linear, but proceeds in a circular direction—an ever-widening circle reaching to the limits of the expressible. Often the work exists outside the framework of its nominal content: this is true of both the *Graphiques* and *Si le jour paraît*. It is in the second movement of the *Graphiques* (to which we shall have occasion to refer again) that everything is organised: language, atmosphere, proportions and degree of lyrical content.

Here, as Pierre Darmangeat has observed, "... the *Improvisation and Meditation on the Siguiriya* provides the true, living kernel around which the fruit is formed: the element of abruptness and mystery in the attack and phrasing; the limited scale of the melodic lines, the extreme diversity of rhythms, accents and "timbres" due to the varied methods of attack, often of a percussive or "plucked" variety; the expressive use of thirds of a tone, and the general atmosphere with its haunting, ghost-like undertones".

The percussion group, which is prominent throughout, makes it clear from the start that it is the rhythmic element which is going to play an important part in this instrumental ensemble, but not a predominant one, because the strings will exercise a restraining influence, to prevent any imbalance of this kind, by their long sustained notes, bordering on immobility and creating an impression of stagnation, in contrast to the melodic role entrusted to the wood-wind. These mysterious patterns are alternately added to, or commented on by the guitar. Based on the ancient, popular models of the instrumental "*toque*" and the vocal "*cante*", the *Trois Graphiques* can be seen as a living synthesis of a renovated musical language.

"*Si le jour paraît...*" is an ensemble featuring a ten-stringed guitar, completed in October 1963. The general atmosphere thus derives from the world of Goya, and this ritualistic piece in seven parts is placed under the sign of Ashes. In addition to the Caprice which gives its title to this series of "etchings", the Disasters of War, another celebrated series, is a further source of inspiration with its vivid contrasts of light and shade, its traumas and cruel liturgies. Art is sometimes the last witness of events which fade from memory, only to be recalled in each succeeding century as fragments of some macabre epic tragedy whose victims have almost been forgotten.

"*Si le jour paraît...*" focuses its Goya-esque mirrors, from one end to the other of a similar tale of human suffering, on to a tragic contemporary event, a specific episode involving certain persons who shall be nameless, because although this affair, which for the composer is still a living memory, has certainly partly inspired this work, to disclose any details would be to allow anecdote to usurp the place of art. And so these pieces, sparingly scored, whose titles, though suggestive, must not divert attention from their strictly musical content, succeed one another,

displaying a free and poetic interchange between form and content.

Once again, around the third piece which forms the nucleus of this cycle April 20 (*Planh*) gravitate the six planets which derive from it a part of their light which varies according to the ellipse of their trajectory, ranging from warmth to cold indifference, while giving prominence to, and developing, as it might be in a series of individual studies, the multiple resources of the initial cell.

So far as the exploration of instrumental potentialities is concerned, it would be impossible here not to recall another masterpiece, this time for the piano, namely the twelve *Etudes* by Debussy: a transcendental technique illuminated by pure poetry.

Temple: The guitar opens in the style of a free "vocalise", just as a Flamenco player feels his way towards a state of trance. The player then works up to a metallic crescendo, interrupted now and then by calmer passages recalling the legendary origins of the music: as in that archaic "*tiento*" which enlivens the first part marked "*lent et souple*". The image of this "Temple" then fades out, eclipsed by sounds which suggest a peal of bells.

Enueg: The meaning of this title, of medieval origin akin to the "sirventes" of our troubadours, prepares us for some startling effects, not exempt from sarcasm. Two rising and falling glissandos, from top to bottom of the instrument, for which small bars of wood are used, are the outstanding features of that part of the work inside which mechanical effects are employed in violent opposition to the prevailing rhythm.

20 April (Planh): Muffled fanfares, as if from another world, open this lament in which is concentrated micro-climatically, within a confined space, the whole Goya-esque atmosphere of the work. The lamentation immobilises and neutralises all the sporadic outbreaks of violence on the borderland of terror and the shades of night.

Maya-Marsya: The "maya" is a hymn to May, a hymn to light and resurrection; the "marsya" an invocation to the wind. This lyrical coincidence offers opportunities for the most direct allusions to the Flamenco style, both as regards rhythm and touch; a distant "*cantiga*" is also heard whose grave accents dominate the forces unleashed by panic. The composer has dedicated this piece to the memory of the Flamenco guitarist Ramón Montoya.

La Chevelure de Bérénice: A movement in slow motion in a "chiaroscuro" of complex sonorities. Star-like and wrapped in harmonies, it proceeds through a series of conflicting chords which create a gulf of sonorities over which can be heard the echos of a chant rendered still more vulnerable by the use of thirds of a tone.

Jeu des Quatre Vents: A transcendental virtuoso piece—a continuous and vehement torrent of semi-quavers, interrupted briefly in its middle section by a sequence of frantic chords. One would like to say more, but is not such music out of reach of words?

Aube: Another medieval reminiscence: this time the Dawn. This song of daybreak and of lovers' partings comes as a final appeasement. We distinguish here a note of a slightly detached serenity, in which phantasms and disturbances of the mind are dissolved, and tragic images fade away. Past memories gradually disappear leaving wide ripples on the banks of forgetfulness.

Michel BERNARD
Translated by Rollo MYERS

© ARION PARIS 1974. All rights reserved for all the world including U.S.S.R.



FACE A

“SI LE JOUR PARAIT...”
Sept pièces pour guitare à 10 cordes

- | | |
|-----------------------------|------|
| 1) Temple | 4'33 |
| 2) Enueg | 3'45 |
| 3) 20 Avril (Planh) | 3'10 |
| 4) Maya - Marsya | 3'37 |
| 5) La chevelure de Bérénice | 3'47 |
| 6) Jeu des quatre vents | 2'25 |
| 7) Aube | 2'48 |

FACE B

TROIS GRAPHIQUES
pour guitare et orchestre

- | |
|--|
| 1) Graphique de la Farruca - Cadí |
| 2) Improvisation sur un graphique
Siguiriyá |
| 3) Graphique de la Bulería et Tie |

Enregistrement réalisé
sous la direction artistique du compositeur

Recorded under
the artistic supervision of the composer

*La présentation de cet album comporte un livret broché de huit pages illustrées
dont le texte est de Michel Bernard, traduit en anglais par Rollo-H. Myers*

*This album includes an eight page illustrated booklet,
with a presentation by Michel Bernard, translated into English by Rollo-H. Myers*