

25 OUT 1990

25 JUL 1990 25 JUL 1990

N° A - 1644 G

CENTRE DE DOCUMENTATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

FICHE DE DOCUMENTATION

COMPOSITEUR : O H A N A
 Prénoms : Maurice
 Nationalité : française
 Date et lieu de naissance : 12 juin 1914 à CASABLANCA (Maroc)

AUTEUR : -

ŒUVRE : SILENCIAIRE

DOCUMENTS DISPONIBLES	FICHES		OUI	NON
		ÉLECTRO-ACOUST.		X
		AUDIO-VISUEL		X
	AUTRES	PARTITION	X	
		CASSETTE	X	
		LIVRET		X
		PRESSE	X	
		Notice	X	

Année de composition : 1969
 Durée : 19'30"
 Œuvre commanditée par : Œuvre écrite à la demande du FESTIVAL STRINGS DE LUCERNE
 Dédicataire(s) : Jeanne et Norbert PIERLOT
 Nom de la Société d'Auteurs : SACEM

ÉDITEUR GRAPHIQUE : -

Représentant en France :

ÉDITEUR PHONOGRAPHIQUE : Disque "INEDITS O.R.T.F." (distribution Barclay)
 ref. 995.018
 LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG et un Ensemble instrumental
 Direction : Daniel CHABRUN
 (Prix de l'Académie du Disque Français)
 (avec SYBILLE et 4 IMPROVISATIONS)
 épuisé

INTERPRÈTES ET PROPRIÉTAIRE DU SUPPORT SONORE ADRESSÉ AU CENTRE :

ORCHESTRE DE CHAMBRE de RADIO-FRANCE
 Direction : André GIRARD
 LE QUATUOR DE PERCUSSIONS DE PARIS et Bernard BALET et Michel CALS
 Propriétaire : RADIO-FRANCE

ŒUVRE { à caractère pédagogique oui ☐ non ☒
 également exécutée par une formation d'amateurs oui ☐ non ☒

FORMAT DE LA PARTITION : 40 X 46 cm

FORMAT DES PARTIES SÉPARÉES (matériel) : Percussion : 38 X 48 cm
 Cordes : non communiqué

MATÉRIEL DISPONIBLE : chez le Compositeur oui ☐ non ☐ chez l'Éditeur oui ☒ non ☐
 en dépôt à la STE DES EDITIONS JOBERT

NOMENCLATURE DES INSTRUMENTS et le cas échéant, DES VOIX :

Percussion

Cordes : 4-3-2-2-1

Chef

NOMENCLATURE PERCUSSION :

6 percussions

PERCU I

Marimba (ou xylomarimba)
Tambours sahariens gr &
aig. (ou toms ou bongos)
Crotales berbères
4 blocs métal (ou 4 lames
de vibra)
4 toms
2 galets
Maracas graves
Timbale à pédale



Gongs communs 1 & 2

PERCU V

Jazz flûte
Claves (aig. & med)
Xylomarimba (2)
Maracas (aig & gr)
Cloches de vache (aig)
3 tam-tams (aig, med, gr)
Bongos
2 coquilles
2 tumbas

PERCU II

Vibraphone (2)
6 wood-blocks
Claves (med, aig)
Wood-chimes
Guiro
2 plaques de métal
2 triangles (aig. & gr)
Xylomarimba (1)
2 coquilles de mer
Tambour saharien gr
(ou toms gr)

PERCU VI

Jazz flûte
2 tam-tams (med & gr)
2 bongos
Tambour de bois
Grosse caisse à pédale gr
(ou timb. ad lib.)
Tarole (ou caisse claire)
2 crotales
Glockenspiel (2)
Cloches de vache (med)

PERCU III

* *

Vibraphone (1)
Jeu de cloches-tubes
6 temple-blocks
2 maracas (aig. & gr)
Jeu de 8 bouteilles
(très aig.)
Triangle gr
3 cymbales suspendues
(aig. med. gr)
Cloches de vache (gr)
2 galets
2 toms



2 tumbas
2 galets

PERCU IV

Jazz flûte
3 cymbales suspendues
(aig, med, gr)
Glockenspiel à marteaux
2 tambours sahariens
(med, aig) ou toms
Glockenspiel (1)
3 cymbales chinoises
2 tam-tams (aig. & med)
2 coquilles
4 toms (ou tumbas)



* * le vibraphone joué par le
3ème percussionniste est, à un certain
moment de la partition, joué par les
percussionnistes 1 & 4

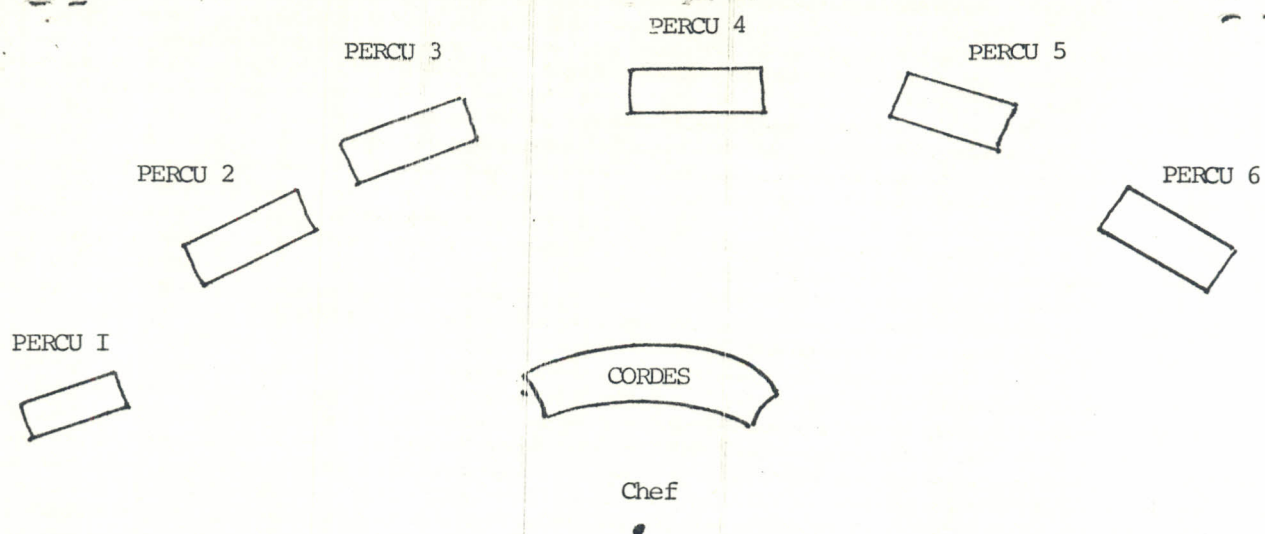
NOMBRE ET DURÉE MOYENNE DES RÉPÉTITIONS EFFECTUÉES LORS DE LA CRÉATION :

9 répétitions

TYPES DE RÉPÉTITIONS (partielles ou tutti) :

4 répétitions : percussion
+ 3 tutti de 2 h chacune

DISPOSITIF SPATIAL :



DATE ET LIEUX DES PREMIÈRES EXÉCUTIONS :

6 SEPTEMBRE 1969 : LUCERNE - "FESTIVAL STRINGS" - "LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG"

Direction : Rudolph BAUMGARTNER

20 JUIN 1970 : RATILLY - Fêtes du Solstice - mêmes interprètes et ORCHESTRE DE CHAMBRE de l'O.R.T.F. - Dir. Daniel CHABRUN

25 AVRIL 1975 : PARIS - Maison de RADIO-FRANCE - Studio 105 -

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE RADIO-FRANCE - Dir. André GIRARD

le QUATUOR DE PERCUSSIONS DE PARIS : Lucien LEMAIRE, Gérard LEMAIRE, Jean-Claude CHAZAL ainsi que Bernard BALET et Michel CALS

Donné également par LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG et l'ORCHESTRE Jean-François PAILLARD ainsi que :

OCTOBRE 1977 : USA - ORCHESTRA HALL - MINNESOTA ORCHESTRA

Dir. Stanislaw ST ROWACZEWSKI et LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG

etc...

CARACTÉRISTIQUES SPÉCIFIQUES ET OBSERVATIONS :

PROGRAMME SIGMA 18- BORDEAUX 7 - 20 novembre 1982

«SILENCIAIRE» pour Cordes et Percussion

Maurice OHANA

Né à Gibraltar, resté fidèle à lui-même, Maurice Ohana assiste et participe à la vie musicale qui couvre le vingtième siècle sans en ignorer les turbulences tout en sachant préserver sa propre indépendance. Contemporain d'Olivier Messiaen, André Jolivet, Daniel Lesur qui sont de peu ses aînés, il s'est forgé un langage original. Aux côtés d'Henri Dutilleux, qui n'est que de deux ans son cadet, il butine et assimile le néo-classicisme, néo-romantisme, néo-Schoenbergisme, exotismes africains ou asiatiques sans y perdre son identité. Silencieux et discret, Maurice Ohana observe et analyse, exerce son jugement sans condamner tout en murissant longuement - encore tel Dutilleux - des œuvres peu nombreuses mais dont chacune justifie l'estime et l'intérêt vigilant que lui portent ses contemporains. Musique et préoccupations philosophiques, artistiques, formelles, orchestrales sont bien actuelles.

A propos de «Silenciaire pour cordes et percussion», Michel Bernard écrit : *«Chaque œuvre de Maurice 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.*

Méditation sur les denrées les plus précieuses de notre civilisation, «Silenciaire» est un faisceau d'idées d'une philosophie du silence confiée à l'orchestre à cordes et à un ensemble de six percussions. Écrite à la demande du Festival strings de Lucerne, où elle fût créée en Septembre 1969 par les Percussions de Strasbourg sous la direction de Rudolf Baumgartner, l'œuvre est une synthèse de couleurs. En opposition ou similitude, deux univers sonores s'affrontent ou se fondent, dans un tissu contrapunctique traité en larges coulées sonores. Au point que les quatre épisodes centraux nommés «aventures» forment quatre 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 verticale 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 de 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 sonores flamboiements. Ici et là des cloches et des chants d'oiseaux nous parviennent de très loin, comme les lambeaux d'un monde qui est peut-être celui de l'émerveillement de l'enfance». Telle est l'analyse de Michel Bernard, cautionnée par l'auteur ; telle est la description de mondes sonores qui donne l'appétit d'entendre l'œuvre et d'en goûter les saveurs sonores.

SILENCIAIRE

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 confiée 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.

Extrait du disque INEDITS ORTF
(avec "Sibylle" & "Quatre
Improvisations")

SILENCIAIRE (1969)

C'est à la demande de l'orchestre « Festival Strings » de Lucerne que fut composée cette partition au printemps de 1969. Le Groupe Instrumental de Percussions de Strasbourg en donna la première exécution à Lucerne au mois de septembre de la même année.

Par ce titre de « Silenciaire » l'auteur entend proposer une sorte de bréviaire du silence, matière dont notre temps a fait un phénomène précieux entre tous. De cette contemplation du silence, qu'il tend à considérer comme source de toute création et de toute vie, naît une découverte de l'espace intérieur, tant pour le créateur que pour l'auditeur.

Le « Silenciaire » tente encore l'expérience de suggérer, à l'instar de certains phénomènes de la nature, l'absence de bruit à travers un enchevêtrement de sons qui peut aller parfois jusqu'au vacarme. En d'autres moments, l'œuvre ponctue de jaillissements sonores des plages de silence rissé de veinures à peine perceptibles à l'oreille. Seule l'impression totale que laissera cet ouvrage, une fois éteinte la résonance du dernier verset, dira à chacun s'il a pu isoler et cerner en cours de route un peu de la précieuse absence qui est la quête du « Silenciaire ».

Le redoutable arsenal de la percussion, dompté pour la circonstance, abandonne ses explosions et ses martellements traditionnels pour des nappes de sons enchevêtrés où l'oreille peut opter pour tel ou tel réseau de rythmes qui l'entraîne au cœur de la matière.

Les cordes, elles, oprent pour les méramorphoses et les deux phalanges antagonistes que sont, croirait-on, les cordes et les percussions deviennent deux complices dans l'aventure.

L'œuvre est dédiée à Jeanne Pierlot.

La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition

INSTRUMENTATION/ÉCRITURE/
MUSIQUE CONTEMPORAINE/POINT DE VUE

Christine Paquelet : les ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES forment votre première œuvre pour percussion. Quand les avez-vous écrites ?

Maurice Ohana : Je les ai écrites en 1954. Ce fut une commande d'une danseuse qui se trouvait à Hambourg et qui avait entendu ma musique dans des concerts de « musique de notre temps ». J'avais écrit l'œuvre pour 4 percussionnistes, mais elle voyageait avec son mari qui était percussionniste et qui a joué tout seul dans toute une tournée. Je ne sais pas comment il y est arrivé ! Je n'ai jamais pu faire exécuter la version à 4, car personne n'en voulait. Il a fallu attendre 1960 et la formation du groupe LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG, pour qui j'ai fait une transcription à 6. J'ai donc entendu les *Études* pour la 1^{re} fois à Strasbourg, en 1962 je crois, à l'opéra de Strasbourg, accompagnées d'un ballet. Puis plus tard on les a enregistrées, avec les PERCUSSIONS DE STRASBOURG toujours. A l'époque, elles ont été très mal reçues, mais pas par tout le monde heureusement.

C'était en fait les débuts de la musique pour percussion, n'est-ce pas ?

M.O. : Oui, le tout début. C'était la seule œuvre, je crois, écrite pour percussion. Il y en avait peut-être une de Maurice JARRE, une autre de CHAVEZ...

La toccata ?

M.O. : Oui, c'est cela... On m'a dit alors à la Radio : « *cela ne passe pas le micro, c'est inutile, cette musique ne sert à rien* ». Une fois qu'elles ont été montées, la critique s'en est emparé en me reprochant de ne pas avoir utilisé assez d'instruments (on faisait à l'époque des orgies d'instruments !). Il a fallu 25 ans pour qu'elles se mettent en place ; aujourd'hui, c'est mon œuvre la plus jouée dans le monde entier. Cette année encore, au mois de mai, je les ai entendues 6 fois dans la journée.

Qu'avez-vous ajouté dans la version à 6 ?

M.O. : Pas grand-chose. J'ai simplement précisé des timbres puisque je disposais d'un marimba,

d'un xylo-marimba et de 2 vibraphones ; j'ai rendu les choses plus riches, plus amples, mais je n'ai rien rajouté.

Qu'est-ce qui vous a amené à écrire pour percussion ?

M.O. : Une attirance atavique peut-être. Depuis mon enfance d'abord, puisque j'ai vécu en Afrique. J'ai entendu les percussions de Guinée qui sont très belles, cela m'a toujours frappé... Les Berbères aussi qui ont une remarquable percussion pour accompagner les chœurs de tribu et de fêtes de village. Ils font des percussions de tout : avec des bouteilles vides ils font des gammes, et c'est très intéressant de les entendre. Les hasards de la guerre (puisque j'étais dans l'armée) ont fait que je me suis trouvé au Kenya, en Ouganda et au Tanganyika. J'ai assisté à des fêtes tribales, dans des endroits très reculés où il y avait même des Pygmées, des musiciens qui jouaient de la flûte et des percussions. Là, j'ai remarqué le raffinement extraordinaire des percussionnistes. Ils chauffent les instruments longuement pour la fête du soir, ils les approchent de la braise, ils les essaient, ils chauffent même les baguettes qui sont recourbées et faites de bois spéciaux. Je suppose qu'elles sont durcies au feu. Tout cela donne une variété de timbres sur les peaux d'une extraordinaire richesse, sur les balafons aussi. J'ai même pu parfois me procurer des disques, mais ils sont très rares. Je suis rentré avec cette provision d'idées de percussion dans la tête. Du reste, toute ma vie, j'ai pensé que la percussion est un mode d'expression important en musique, parce qu'elle échappe au tempérament, car il faut bien dire qu'en matière de percussion les vrais barbares ont été les Européens jusqu'à la venue de STRAVINSKY et de BARTÓK. Or, que cherche l'oreille moderne ? ... Le non-tempérament !

Justement, avoir connu la musique nord-africaine a dû beaucoup vous apporter...

M.O. : Je dirais plutôt le sud, berbère, mais non pas ce qu'on appelle la musique andalouse, qui est assez douteuse. La musique qui m'a plus apporté est celle des Noirs de Guinée, des Berbères, anciens habitants de l'Afrique et qui ont un instinct de la percussion également très poussé.

(*) Compositeur français. Parmi ses nombreuses œuvres, citons notamment les *Vingt-Quatre Préludes pour piano*, l'*Anneau de Tamarit*, le *Lys de Madrigaux*, ...

Par rapport aux instruments comme le piano, cela ne doit pas être très facile d'écrire pour percussion...

M.O. : Cela dépend de l'instinct propre à chaque musicien, de la formation qu'on a eue. Pour moi, c'était tout naturel. Déjà dans mes toutes premières œuvres la percussion joue un rôle assez important. Dans *Llanto* (1) par exemple, il y a beaucoup d'interventions de percussion.

Avez-vous des préférences ?

M.O. : Pas vraiment, non. J'aime bien les peaux et les bois, mais il faut qu'ils soient de qualité : je n'aime pas les peaux en matière plastique.

Quels ont été les problèmes d'écriture qui se sont posés lorsque vous avez commencé à écrire pour percussion ?

M.O. : Je n'ai pas eu de problèmes, car la percussion n'a pas été pour moi un acquis intellectuel : c'était quelque chose que je connaissais depuis toujours, un prolongement de mes moyens d'expression, sans plus. Le problème était que, à l'époque où j'écrivais pour percussion, l'exigence de l'oreille était encore très mélodique, et on ne savait pas encore comment la satisfaire. Je voulais m'en tenir au rythme pur, mais bientôt je me suis aperçu que l'on peut suggérer la mélodie d'une manière abstraite, avec la percussion, ce qui est le cas des *études chorégraphiques*, de la deuxième en particulier.

En jouant sur les timbres ?

M.O. : Oui, et en faisant des phrasés qui soient de qualité vocale : la 2^e étude est un exemple typique de cela. C'est, si vous voulez, une suggestion de la *saeta*, une sorte d'invocation qui se chante dans les fêtes religieuses du sud de l'Espagne, mais transposée pour caisse claire et tom. Là, le phrasé doit être mélodique et sa conception vocale.

Dans votre travail de compositeur, votre constante référence est la voix...

M.O. : Oui, je crois que c'est évident.

Et dans *silenciosa* ?

M.O. : C'est le même processus, en entraînant les cordes vers la percussion et la percussion vers le tissu des cordes qui est très épais, très fourni, et qui souvent s'irise d'une manière différente selon qu'on joue sur le chevalet ou sur la touche, avec toutes les ressources de l'archet.

Il m'a semblé, à l'audition de *silenciosa*, que l'écriture pour percussion procédait par strattes sonores : est-ce à cela que vous avez pensé ?

M.O. : J'ai cherché à créer un tissu sonore avec la percussion, en évitant la percussion percussive, qui cogne sur les instruments, ce qui est une manière très barbare de traiter la percussion. Dans ce domaine les vrais raffinés sont les gens d'Afrique

centrale et d'Extrême-Orient. Les Japonais ont une sensibilité extraordinaire dans la percussion, les Vietnamiens aussi.

Pensez-vous qu'il y a une hiérarchie dans les instruments de percussion ?

M.O. : Il y a des familles de timbres. Les uns se marient, les autres non, et on peut faire des alliages de manière inattendue. Il y a une ordonnance, bien sûr, la même que dans l'orchestre si on veut. Il y a les timbres aigus, les timbres perçants, les timbres doux (les bois sont souvent très doux), il y a les basses. Le plus important, me semble-t-il, est que les Européens auraient à apprendre plus de raffinement dans la conception de la percussion et dans la préparation des instruments.

Et en ce qui concerne la gestion du temps musical ?

M.O. : Deux aspects de la percussion sont essentiels : le premier de tous est la percussion pure, le *rythme*, le retour d'un temps fort, et les contre-temps, et puis la *résonance* qui est très importante avec les métaux, et même les bois, ou encore les résonances artificielles comme les wood-chimes que l'on fait durer, qui ne sont pas un son mais simplement une résonance. Ce sont les deux aspects essentiels de la percussion, et de toute la musique à mon avis, en plus du timbre.

Mais la résonance n'est pas facilement maîtrisable.

M.O. : Non, surtout que pour moi la résonance a la même valeur que pouvait avoir l'harmonie autrefois dans l'écriture ancienne, c'est-à-dire qu'elle englobe ce qui se passe mélodiquement ou rythmiquement d'une aura qui s'enrichit, s'agrandit, qui se mixe... : donc ce sont trois aspects fondamentaux de la percussion.

Il y a donc une part d'aléatoire ?

M.O. : Une part d'imprévu, oui, dans ce qui se produit dans le phénomène sonore, c'est en quoi la percussion est un instrument précieux. A ne juger que sur les bandes magnétiques, on est trop sûr des effets, et une fois fixés sur la bande, cela ne change plus. Avec la percussion au contraire, on ne peut prévoir ce qui va se passer, selon le lieu, l'hygrométrie, la résonance, l'impact, tout cela joue sur la qualité et le phénomène sonore que l'on va produire. Mais je crois qu'il n'y a pas d'art sans risque, sans danger, et c'est en cela que la percussion est un mode d'expression très précieux.

En avez-vous tenu compte dans la forme ?

M.O. : Certes ! Pour moi la forme n'est jamais préconçue, elle résulte de la matière sonore que j'emploie. Je laisse jaillir chaque période des autres, quelquefois je trouve la fin en premier, et elle conditionne toute l'œuvre. Je pense que dans un travail très concentré et très suivi, les éléments sont forcément homogènes. On atteint à un certain état d'esprit, à une certaine profondeur, et finalement tout peut se combiner : il faut simplement trouver la combinatoire des éléments que l'on découvre.

(1) *Llanto per Ignacio Sanchez Mejias* (1950), poème de F. Garcia Lorca. Pour baryton solo, récitant, chœur de femmes et ensemble instrumental.

(2) *Silenciosa* (1969), pour 6 percussions et orchestre à cordes.

Oui, il y a toujours une idée fondamentale : dans l'écriture beethovenienne c'est flagrant.

M.O. : Il est le premier des compositeurs qui ait utilisé une matière sonore nouvelle, et c'est pour cela d'ailleurs que les moules classiques ont parfois l'air de le gêner ; par exemple, il est souvent aux prises avec ses finales. Le finale a en général une forme un peu conventionnelle (rondo, etc.), et BEETHOVEN doit y couler sa matière sonore, ou bien il la modifie et arrive ainsi de temps à autre à la limite du vulgaire. Alors que lorsqu'il est libre, dans les derniers quatuors par exemple, les sonates pour piano, sa matière est en concordance absolue avec la forme qu'il trouve.

Que pensez-vous de la théorie du timbre de Stockhausen qui lie la notion de timbre au temps ?

M.O. : Je ne la connais pas. Les théories ne sont pas mon fait. Le timbre, en revanche, me semble très lié à la musique libérée du tempérament. Les chœurs africains, les chanteurs de flamenco ou les chanteurs japonais chantent faux pour une oreille conventionnelle, car au moment où ils quittent le tempérament, ils compensent par le timbre, et c'est cette compensation du timbre qui rend le système parfaitement cohérent. Une cantatrice de bel canto qui chanterait en $1/3$ ou $1/4$ de ton, aurait l'air de chanter faux, parce que la qualité de la voix est disciplinée au tempérament diatonique, et qu'elle ne change pas de timbre facilement.

Vous pensez donc que sortir du système diatonique est un enrichissement ?

M.O. : Certes, un immense enrichissement. D'ailleurs, il y a eu déjà des moments où l'on a été au bord de cela, je pense à la musique de PURCELL par exemple, qui se chante avec un certain style vocal, des attaques inférieures et des finales un peu à la glotte : c'est déjà une première poussée vers le non-tempérament. C'est ce qui rend d'ailleurs la musique élizabéthaine tellement belle et curieuse dans son genre. Après cela, on est tombé dans le XIX^e siècle, qui nous a comblé de chefs-d'œuvre d'ailleurs, mais toujours à l'intérieur du tempérament diatonique.

Vous écrivez justement en $1/3$ de ton, vous élargissez l'échelle diatonique, pourquoi pas le $1/4$ de ton ?

M.O. : Parce que le $1/3$ de ton existe par ses 3 comas, tandis que le $1/4$ de ton est très ambigu. On appelle $1/4$ de ton quelque chose d'assez vague, un ordinateur peut peut-être fabriquer un $1/4$ de ton, mais en coupant les 9 comas en 4, ce qui est une division arbitraire. Physiologiquement et psychologiquement, je crois que le $1/3$ de ton et le $1/9$ de ton sont plus logiques. Ils ont en plus une réalité physique, ce qu'on peut prouver. D'autre part, j'établis un lien très étroit entre la percussion et la voix, parce que ce sont les mêmes possibilités : il y a un cousinage, et c'est par là que la musique s'ouvre vers son devenir. Il est important de rapprocher la percussion de la voix. Ce sont d'abord les deux moyens les plus anciens de faire de la musique : ils sont pré-historiques, et c'est l'instinct de l'homme qui s'est exercé pour la première fois dans le rythme, dans le son vocal, et dans le timbre à

travers des pierres entrechoquées, des bois entrechoqués, des peaux plus tard. Nous sommes à une époque qui a peut-être besoin de revenir à ce primitivisme pour retrouver un second souffle, après les excès de la musique sérielle qui a raffiné, mais sur un système usé, le système diatonique.

En ce qui concerne les rapports voix/percussion, qu'en est-il de *Sibylle* ? (3)

M.O. : La voix donne une réplique percussive à la percussion, et si l'œuvre est bien chantée on arrive à avoir des équivalences.

Considérez-vous les rapports piano/percussion de la même manière ?

M.O. : Un peu, oui, dans les confusions de timbres et les similitudes.

Considérez-vous le piano dans la musique contemporaine également comme un instrument de percussion ?

M.O. : Non, pas uniquement. C'était la conception de STRAVINSKY et de BARTÓK. Nous avons fait un grand pas depuis, parce que d'abord nos instruments peuvent être d'une qualité qui permet un éventail sonore immense. Pour moi ce sont surtout ces recherches de timbre qui comptent. Bien sûr il y a le côté percussif, mais au piano ce que DEBUSSY avait déjà pressenti a encore à être poursuivi.

Croyez-vous à un avenir du piano ?

M.O. : Bien sûr ! C'est un instrument qui a un répertoire beaucoup trop riche pour pouvoir disparaître. D'autre part, innover est difficile : il faut vraiment avoir une imagination prodigieuse, mais c'est un instrument mystérieux qui a des pouvoirs extraordinaires. Il réduit l'orchestre, il suggère les timbres, c'est pour moi un instrument qui est celui de la modernité.

Dans l'avenir, qu'auriez-vous envie de faire avec le piano ?

M.O. : Oh plus rien ! Je ferai peut-être encore des pièces, mais je crois qu'à travers les transformations électroniques, on pourrait obtenir des filtrages et des couleurs assez belles. Il faudrait pour cela acquérir la virtuosité du maniement des appareils, et ce n'est pas à la portée de tout le monde. Il faut être multi-millionnaire pour l'instant, et être agréé par les organismes qui possèdent ces instruments.

Auriez-vous envie d'utiliser les mêmes procédés pour la percussion ?

M.O. : Tout comme le piano. Mais pour conclure, seule la qualité de la musique fait la valeur d'une œuvre. Et c'est heureux, car les mirifiques prothèses que la science nous fournit ne s'animeront jamais que si l'homme qui les manie a quelque chose à dire.

*Propos préparés et recueillis
par Christine PAQUELET (*)*

(3) *Sibylle* (1968), pour voix de femme (soprano), percussion et bande magnétique.

(*) Attachée de Direction aux Éditions Choudens. Prépare actuellement une thèse de Doctorat sur la percussion contemporaine.

Nouvelles Filles
no 2304
Au fil des images

**LES GRANDES
REPETITIONS:
MAURICE OHANNA**

Lorsqu'on écoute les *Quatre études chorégraphiques* de Maurice Ohanna interprétées par les Percussions de Strasbourg, il est difficile de ne pas établir, fût-ce inconsciemment, une comparaison entre cette musique, moderne autant qu'il est possible, et la majeure partie de la musique moderne qui lui est, malgré les apparences, profondément opposée. Entre ce tressaillement des nerfs, ces cris dans l'ombre, cette rythmique instinctive disciplinée par l'intelligence pour développer sa force dramatique, et certaines algèbres desséchées. Aussi attendions-nous, vendredi soir, à l'occasion d'une répétition du *Silencieux* par ces mêmes Percussions de Strasbourg, les confidences de Maurice Ohanna avec une attention décuplée. Nous n'avons pas été déçu. Son visage d'abord : le visage ne trompe jamais, sauf les aveugles. Celui d'Ohanna est beau, empreint de noblesse, d'une finesse de traits qui porte les stigmates de la sensibilité et de l'orgueil, celui-ci s'efforçant de dissimuler celle-là. Et puis ses propos, arrachés comme malgré lui par l'indiscrétion obligée du questionneur. Maurice Ohanna s'est enfoncé très loin, très profond, à coups d'aphorismes tranchants, dans la forêt obscure de la création artistique. Il ne croit pas aux éclairages artificiels, à la rage d'élucider qui n'élucide rien du tout et se ramène presque toujours, en ces matières, à la « vertu dormitive ». Pourtant, sa profession de foi est la plus éclairante qui soit : l'artiste n'invente pas, il découvre : il découvre quelque chose qui existe hors de sa volonté ou de son caprice, même si ce quelque chose remue confusément dans le nœud de ses entrailles.

Ces propos, où l'on entend l'orgueil de l'homme se faire toute modestie devant la matière de son art, expliquent le pouvoir fascinateur des percussions d'Ohanna : à travers, si l'on veut, la houle viscérale du *Requiem* de Verdi ou l'envahissement hypnotique de l'ouverture de *L'Or du Rhin*, elles rejoignent à leur façon toute occidentale les rythmes magnétiseurs du continent africain.
(Vendredi 13 novembre, 1ère C.)

Silenciaire

by Maurice Ohana

Born June 6, 1914, Gibraltar

Maurice Ohana, a contemporary Parisian composer with an original and distinctive musical idiom, is relatively unknown to American audiences, though his chamber piece *Syllabaire pour Phèdre* was staged in New York not long ago. Of Spanish birth, his first musical impressions came from hearing Andalusian music in southern Spain and Berber and Negro music in North Africa; these have found their way into and flavored all his music. It was in his adopted France that he received most of his musical training and where in 1947 he and two young French composers founded a group called "Zodiaque" to free music from the tyranny of all doctrines, to "re-humanize" their art.

Silenciaire—roughly, a brief account of stillness (though the work is by no means all quiet)—lasts about 18 minutes and is written for an even more diverse and exotic lot of percussion than the Varèse piece we have just heard. Six players are required to manipulate such items as Berber finger cymbals, tuned bottles, sea shells, Sahara drums, blocks and sticks, maracas, wood chimes and cowbells, as well as assorted drums, gourds, gongs and tam-tams, glockenspiel, xylophone, marimba and xylorimbass, and three prominently featured specimens of the not-so-exotic slide whistle. Les Percussions de Strasbourg were the first interpreters of these parts, at the 1969 Lucerne Festival.

To this body of instruments Ohana adds 12 string parts. One unusual

feature of the composer's style is the use of thirds of a tone—a method of tuning or playing a stringed instrument (most frequently a zither) so that between, say, C and D there will be two notes instead of one. In *Silenciaire* you will hear the strings playing these third-tones, creating the quasi-oriental atmosphere of Spanish and North African music. Nevertheless, Ohana's avowed purpose here is purely musical, to enlarge the possibilities of harmony and melody beyond the horizons opened up by Debussy and Ravel.

—Richard Evidon

La musique par R.A. LACASSAGNE

OHANA

ou la recherche du minotaure

DEPUIS la parution du *Llanto* par Ignacio Sanchez Mejias, en 1954 (pour lequel nul effort de réédition n'est tenté alors que la publicité nous absouve de tant d'insignifiance !), j'ai eu souvent l'occasion de rendre compte de la production d'Ohana.

Musicien exemplaire par la probité de son art, Ohana a toujours pris du champ avec les chapelles, mais son isolement un peu hautain ne lui fait rien ignorer des recherches les plus diverses de notre temps. A sa manière il y participe à part entière, mais loin des fracas, aussi apparents à certains comme un « amateur », non comme un « professionnel » de la musique. Amateur, il l'est dans le sens plein et honorant du mot. Comme l'avait été, en son temps, Roussel, il est celui qui aime le Créateur de race, il n'a pas à chanter haut dans son arbre généalogique, pour chanter juste et fort tant les branches qui ont bercé son enfance sont riches de sève. A l'occasion du « Llanto » d'abord, du « Syllabaire pour Phèdre » (1967), et de « Signes » (1968), de « Synaxis » (1966), plus récemment à l'occasion de l'enregistrement groupé « Cantigas » (1954) et « Cris » (1969), j'ai toujours souligné l'importance chez Ohana du phénomène andalou, « racine » profonde, nourrie d'une constante « coulée d'inventions » et d'apports successifs (grace, bizantine, juifs, arabes, berbères et gitans). Comme l'a écrit le compositeur, « les musiciens de la Méditerranée espagnole, de Luis Milán à Manuel de Falla, ne l'oublieront pas ».

Du « Llanto » aux pages les plus récentes, le phénomène andalou, peu à peu mué en phénomène hispanique, est une présence d'autant plus fascinante qu'elle se délivre progressivement de tout « spectacle ». Seule diffère sa nature. Si le « Llanto » était, à l'inspiration du poème de Lorca, une liturgie du Tauréau et un rituel de la mort, le « Syllabaire pour Phèdre », une liturgie de l'amour et de la mort doublée de celle de l'alcétoire (« les ordres nocturnes du cœur qui les donne, qui les reçoit ? » : si l'on retrouve la liturgie de la mort — non plus aveugle — dans « Cris », et si les « Cantigas » sont liturgie de la dénudation, mais aussi de la

vie, « Signes », qui ne veut plus traduire que la présence des choses par la musique, et « Synaxis » plus encore, sont essentiellement liturgie musicale. Un enregistrement, récemment couronné par l'Académie du Disque Français (1), nous propose deux œuvres nouvelles : « Sibylle » et « Silenciaire » (1969). La première, pour soprano, percussion et bande magnétique, est plus méditation que liturgie. Ce n'est pas de descendre aux enfers pour y guider Enée qu'est chargée la Sibylle, mais de « descendre en elle-même », de tenter une « approche introspective de l'Éternelle Femme ». Une fois encore la mort est présente, mais au-delà du « paysage des cendres » survit ce que Ohana appelle « la voix d'une étoile ». La « voix d'une étoile » nous guide aussi dans la traversée du « Silenciaire », page écrite pour douze cordes et six percussions. Au travers du dédale des sons qui s'affrontent ou se tissent, vers ce qui les enveloppe, les dissout ou les suscite, la silence, elle nous conduit. Ce silence dont, à mon sens, le compositeur n'a fait qu'affleurer les grèves. Nous donnera-t-il un jour son exploration sonore, celle-là même qu'a plusieurs, mais brèves reprises, nous a laissé espérer le Bartok de la « musique pour cordes... ». Je le souhaite de vive force. Ce jour-là, la « voix d'une étoile » nous délivrera de l'errance vaine.

Remarquablement « étoilées » par les Percussions de Strasbourg, mieux encore s'il se peut, par Isabel Garcias qui avait déjà chanté le « Cantigas » et « Cris », et qui se joue de la redoutable partie que « Sibylle » lui confie, enfin par Michel Debost dans « Quatre improvisations pour flûte seule ».

Je signale la publication du bref, mais admirable « Concerto pour clavier » de Manuel de Falla, par Rafael Payau (2), enregistrement qui méritera prochainement une analyse.

(1) 1 x 30 cm. C.R.T.F. Inédit, publié par Cécile (★★★☆☆).

(2) 1 x 30 cm. Philips, 6.500 001 (★★★☆☆).

Strasbourg percussionists masterful

By RICHARD EVIDON

Proficient musicians abound everywhere; excellent players and singers can be found in any important center; but absolute mastery seems to be attained by only a handful of performers in a generation.

Les Percussions de Strasbourg, six electrifying gentlemen from that beautiful Alsatian city, are masters indeed.

Their collective mastery extends to some 150 instruments of wildly diverse origins and description. Collective also fairly describes their playing in another way — they move and react in astounding unity, as though joined by electronic impulse.

Critics' Corner

In their Orchestra Hall concert Wednesday with the Minnesota Orchestra, they performed like some amazing 12-handed musical creature.

THREE WORKS comprised their half of the concert. Two "classics" from earlier in this century by Varese, "Ionisation" and "Integrales," were followed by a beautiful recent piece, "Silenciaire," by the contemporary French composer Maurice Ohana.

Any vestige of Varese's "enfant terrible" reputation could easily be dispelled by performances as fiercely accurate, lu-

cid and therefore accessible as these. Most obviously in "Ionisation," for percussion alone, the Strasbourg sextet related all those engaging repeated patterns to a steadfast inner pulse. Everything that ever sounded mushy or tentative in other performances fell securely in place.

FOR "INTEGRALES," the Strasbourg Percussionists were joined by wind and brass players from the orchestra. The blazing conviction of the Frenchmen's playing restored the balance to a work that invariably is dominated by the more assertive blown instruments. And maestro Stanislaw Skrowaczewski deftly avoided a certain lumbering quality that afflicts many slower interpretations. Suffice it to say that our players were fully wor-

thy of their guests from abroad.

Ohana's work is scored for percussion spread across the platform and 12 string players grouped together center stage as a sort of accompanimental unit. Improvisatory elements are incorporated without disturbing the ebb and flow of complex, but poetic percussion effects, which frequently are joined by the strings sighing in microtones. Skrowaczewski again conducted, and the performance was stunningly effective.

By the end of the concert, the first half — a rather detached reading of Beethoven's "Egmont" overture and a chaste one of excerpts from Prokofiev's "Romeo and Juliet" — was all but forgotten.

The program will be repeated Friday and in St. Paul on Saturday. On no account should it be missed.

Evidon is a freelance writer.

Entertainment

the minneapolis star ★ 14C • Thurs., Oct. 13, 1977

For watching or listening, percussionists can't be beat

Reviewed by ROY M. CLOSE
Minneapolis Star Staff Writer

It was almost as entertaining to watch the musicians set up during the second half of last night's Minnesota Orchestra concert as it was to hear them perform. And fortunately so, because the musicians in question, the six members of Les Percussions de Strasbourg, require a lot of time to get ready.

The Strasbourg ensemble, founded in 1961, is probably the world's premier percussion group. Its repertoire can be described both in terms of instruments—its mem-

bers play at least 160, which is approximately the number they brought with them to Orchestra Hall last night—and in terms of what they perform: nearly 100 works, many of which were composed for them.

IT WAS CLEAR from the long delays that punctuated last night's concert that nobody in authority—least of all music director Stanislaw Skrowaczewski—had foreseen how difficult it would be to design a subscription concert around a sextet of percussionists.

The basic problem, which

Skrowaczewski ought to have recognized, is that a percussion ensemble and a large orchestra really aren't compatible. Their repertoires are quite different (although two of the works the Strasbourg performed last night, Edgard Varese's *Integrales* and Maurice Ohana's *Silencieux*, employ about a dozen nonpercussion players each), and because the percussionists take up almost as much space as the entire orchestra, the stage has to be cleared whenever either group yields to the other.

What Skrowaczewski should

have done was turn over the entire program to the Strasbourg and give his musicians—except for those needed for *Integrales*, *Silencieux* and whatever else the percussionists decided to perform—the night off.

HAVING FAILED to do so, the maestro nevertheless came up with a stimulating evening. Varese (1883-1965) is a seminal figure in modern music, and the two short Varese pieces presented last night,

Integrales and *Ionisation*, are landmarks in music history.

Both require mammoth percussion batteries that include not only an extensive array of drums, gongs, bells and cymbals but more exotic noisemakers such as sirens, whistles, slap sticks, anvils and Chinese blocks. *Ionisation* adds three instruments capable of producing notes of equal-tempered pitch (piano, celesta and chimes); *Integrales* achieves much the same

effect by adding 11 wind instruments.

The range of timbres, rhythms and volumes in each piece is extraordinary and fascinating—especially so in the hands of musicians like the Strasbourg percussionists, who seem to own these compositions.

Repeat performances will be at 8 p.m. tomorrow at Orchestra Hall and 8 p.m. Saturday at O'Shaughnessy Auditorium.

Minnesota Orchestra offers daring program

By Bob Epstein

If there was one thing Pierre Boulez tried to do in his recent tenure with the New York Philharmonic, it was to bring the concert hall into the 20th century and out of the safe and staid 19th.

In combining for one of the most fascinating and daring Minnesota Orchestra programs in years Wednesday night at Orchestra Hall, conductor Stanislaw Skrowaczewski and Les Percussions de Strasbourg offered six works without an ounce of romantic fat or swoonish lushness, five written in this century. Boulez would've been proud.

Three modernistic French works by Edgar Varese and Maurice Ohana, plus a modern Czech short were the program, preceded by works of Beethoven and Prokofiev.

That there is still much opposition to modern music is news to nobody anymore. After seeing an announcement of the program change, one woman in the audience quipped, "That's marvelous. Now, I can go home after the Prokofiev. I wish they'd do that with all contemporary music — put it last on the program."

Probably because of the above kind of thinking, the audience was one of the smallest to see the Minnesota Orchestra at Orchestra Hall, and defections during the last half of the concert were numerous. But the new works were not nearly as intimidating as their reputations may have made them appear.

Varese led a musical revolution, whether consciously or otherwise, in the '20s. If it's less pervasive than the radical serialism of Schoenberg and the backward-looking neo-classicism of Stravinsky, it has influenced a generation of French avant-garde composers, Ohana included.

In "Intégrales" (1925) Varese was concerned with sound blocks repeated in various guises by a host of percussion and 11 winds; in "Ionisation" (1931), with entrancing instrumental interplays, unusual but never untasteful tin sound worlds, (Varese even has two police sirens sound enticing) and simply, brash abandon, from six percussionists having a fling at 37 different instruments.

Varese uses traditional elements of music, but in his own way, with a gutsiness and elan that are admirable. Conventional tonality and harmony are not so much thrown out the door as laid at the entrance, for use only when needed. Neither are his primary vehicles for sound presentation, but both are used as vehicles to conceive his ideas of sound.

Ohana's "Silenciaire" (1969), for 13 strings and Les Six, was premiered by the Strasbourgiens, and here was receiving its first North American performance. Ohana combines elements of his Andalusian past with French and North African musical materials in 18 minutes of quietude, which at times has a celestial calm about it.

Often "Silenciaire" seemed aimless until an occasional piercing intrusion by percussion would straighten one up. The work was full of motion, never predictable, sometimes violent and always intriguing. In some ways, it is a child of our age.

The men from Strasbourg performed all these works (and a harmless teaser by Czech composer Miloslav Kabelac, "8 Inventions") with all the intensity and flair their premiere reputation and five Grands Prix du Disques on Philips would lead one to expect.

The conventional half of the concert was handled with aplomb by Skrowaczewski. He has always had an affinity with the concentrated, serious world of Beethoven overtures, and his account of the Overture to "Egmont" was lean and fiery, seething with white heat. Only the overly protracted opening was less than commanding; but after that, the reading was most dramatic.

Prokofiev's ballet "Romeo and Juliet" (1935-6) was actually written after the Varese works, but the idiom is far more traditional, full of tunes one can readily pick out and harmonies that add spice to them. Skrowaczewski did justice to both the strident and lyrical elements of the ballet's second suite. The performance was serene yet without a trace of archness in soft, noble sections, galvanic and vigorously phrased in more energetic parts. The contrast Skrowaczewski achieved was never excessive, as can be his habit.

The orchestra was in fine form, offering a dark, burnished tonal palette.

There are two more performances, tonight at 8 p.m. in Orchestra Hall and tomorrow night in O'Shaughnessy Auditorium at 8 p.m.

Bob Epstein is a free-lance reviewer.