



MAURICE OHANA (1913-1992)

Études d'Interprétation

(I Cahier)

1	Cadences libres	4'39
2	Mouvements parallèles	4'37
3	Agrégats sonores	2'37
4	Main gauche seule	6'51
5	Quintes	6'07
6	Troisième pédale	7'03

(II Cahier)

7	Septièmes	8'35
8	Secondes	6'08
9	Contrepoints libres	7'41
10	Neuvièmes	6'27

María Paz Santibañez, piano



LMG 4009

DDD

Durada
60'44

U·ARCIS UNIVERSIDAD
DE ARTE Y CIENCIAS SOCIALES

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS À L'INTÉRIEUR
COMENTARIOS EN ESPAÑOL EN EL INTERIOR
COMENTARIS EN CATALÀ A L'INTERIOR

Enregistrament realitzat entre desembre de 2009 i setembre de 2010
a l'estudi *Sequenza*, Montreuil (França)
Piano Fazioli. Afinadors: Jean-Michel Daudon y Jean-Paul Fromond
Enginyer de so: Thomas Vingtrinier
Direcció artística: Mauricio Arenas-Fuentes

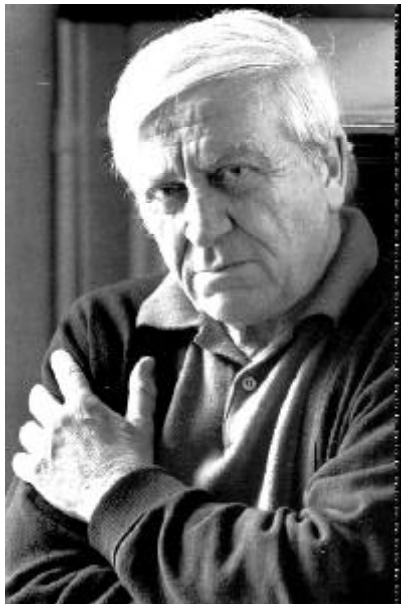
Dip. Leg.: B-42365-2010
©(P) 2010 La Mà de Guido
(www.lamadeguido.com)



Maurice Ohana: *Études d'interprétation*

La important evolució que ha experimentat l'escriptura pianística a la segona meitat del segle XX en l'àmbit tècnic i estètic, d'acord amb els nous conceptes compositius, resulta patent en els magnífics *Études d'interprétation* de Maurice Ohana.

Després del que han aportat els seus antecessors amb el nom genèric d'estudis per a piano, des de Debussy, Bartók o Messiaen, fins als de Boucourechliev (*Six études d'après Paganini*) o Ligeti, els d'Ohana pretenen assolir una cota molt elevada tant pel que fa a l'execució instrumental com a l'expressió estètica. Tant és així que aquests estudis amaguen en realitat un gran repte per al pianista, un repte que, per l'ambició del projecte i extremada envergadura, van més enllà del suposat virtuosisme per arribar a aprofundir en un llenguatge i un estil de gran consistència artística. En aquest sentit, els estudis d'Ohana creen, com féu també Debussy, en l'experimentació sonora de l'instrument un univers que li pertany en exclusiva i que resulta sorprenent i original. Amb aquesta obra Ohana sembla voler arribar a la darrera etapa d'una evolució que artísticament cristal·litza de bon principi ja en Chopin de manera magistral. Però aquest repte de connexió amb l'esperit compositiu, capaç de vèncer totes les dificultats tècniques, només està a l'abast d'una minoria d'intèrprets que dominin, a més a més, els procediments actuals del "clúster", la total emancipació de la dissonància, el "mecanicisme" tan ben exemplificat per Ligeti, el joc de "formants" en combinació superposada, la flexibilitat mètrica de la música amesurada o l'asincronia vertical entre les dues mans. Tots aquests aspectes són vigents als anys vuitanta i tenen com a principal dificultat musicalitzar-los en funció d'una nova



sintaxi. Els estudis d'Ohana, com també en el seu dia els de Debussy, Skriabin, Bartók, Szymanowski i, particularment, els complexíssims *4 études de rythme* d'O. Messiaen, que foren l'origen, quasi sense saber-ho, dels severos conceptes de l'avantguarda europea dels anys cinquanta, estan carregats de substància i cobreixen una nova etapa del desenvolupament pianístic

i conceptual. Després d'aquestes conquestes compositives resulta certament agosarat aportar nous estudis al panorama general que puguin resistir la inevitable comparació i ser alhora síntesi i testimoni de la situació estètica i estilística, si escau, del nou piano del segle XX.

Si tractem de l'especificitat, dintre de l'estret marc en què ens movem arribarem a constatar que cada estudi, seguint potser el model debussyà, planteja les més diverses qüestions de l'execució pianística i del pensament musical contemporani, conduint a una nova poètica del piano representativa de les tendències de finals de segle. És una poètica tímbrica i de colors sonors, la subtileza artística de la qual ha de ser el resultat últim de la interpretació en l'imaginari sonor de l'executant, tal com ho veiem en l'extraordinària versió de María Paz Santibáñez del CD que presentem.

Tots els estudis són ben diferents entre si tal com ho suggereixen els mateixos títols. Des del de "Cadences lliures" amb el qual comença la col·lecció, en un moviment lliure i fluctuant, alliberat de la mètrica i en el qual no regeix necessàriament el pols continu, es van configurant, de mica en mica, les constants del seu estil fins a emergir la percussió efectiva en els dos darrers estudis (11 i 12, que per raons extramusicals aquí no hi figuren), una percussió com a concepte que, de fet, ha estat implícita en un grau o altre pràcticament en tots els estudis. Però si el piano, instrument d'accents al cap i a la fi, després de Bartók, Prokofieff i Stravinsky posa més en evidència la seva natura de caràcter *martellato*, la percussió pianística tal com la juga Ohana excepte en determinats moments, acaba sent eminentment tímbrica, espectral i de peculiars subtiletes resonants. No ha d'estranyar, doncs, trobar indicacions

del tipus "doux et sonore, dans la couleur d'un balafon" (instrument de l'Àfrica negra, ancestre del xilòfon) en l'estudi núm. 4 o suggerint la sonoritat de la marimba en el núm. 7.

Els plantejaments en general són nous i sorprenents. ¿No recorre, per exemple, a un sistema de bloqueig del tercer pedal per deixar lliures els peus en l'ús dels altres dos? ¿No demana en l'estudi núm. 6, intitulat precisament "Troisième pedal", dues llargues regles folrades de feltre per enfonsar les tecles en mut de mig teclat superior i conservar amb aquest tercer pedal una sonoritat envolupant de resonàncies màgiques? ¿Què acaba sent aleshores més important: l'impacte d'atac, per sospesat que sigui, de les notes rodejades de pauses com arriba a fer el "puntillisme" d'A. Webern o l'escolta de l'extensió vaporosa sempre renovada en funció dels harmònics sobre els silencis? Són estudis, doncs, projectats com en tants altres moments de la col·lecció per al control de l'orella, per a l'escolta constructiva, segons la qual es configura subtilment l'audició i el discurs.

Per altra banda, l'autor assenyala que "Agregats sonores", núm. 3, són tant una exploració de resonàncies suaves de l'instrument com l'evocació estilitzada d'una *saeta* escoltada des de lluny, cant monòdic, religiós i popular, que es canta amb molt fervor a les processons de Setmana Santa a Andalusia.

Un altre dels estudis més atractius és, sens dubte, *Pour la main gauche seule*, núm. 4, en clar homenatge al seu admirat homònim Maurice Ravel (*Concert per a la mà esquerra*) amb qui comparteix nacionalitat francesa i ascendència espanyola. L'obra és curiosa per la seva versatilitat, suggeriments instrumentals

(*balafon*), diàlegs entre registres i ritmes enervants, malgrat que es toqui amb una sola mà.

Així mateix, si cada interval musical aporta la seva qualitat vertical i el seu propi substrat harmònic, els intervals que empra Ohana com a títols: “Quintes”, per al núm. 5; “Septièmes”, núm. 7; “Secondes”, núm. 8, i “Neuvièmes”, núm. 10 són precisament aquells que no utilitzà Debussy en els seus admirables estudis (com si, apresca la llició, volgués Ohana continuar la col·lecció dintre d’un mateix esperit de conseqüència amb el material sonor que desprèn cadascun d’ells). Si les quintes successives, amb la seva llegendària “consonància perfecta”, ens recorden l’origen de la polifonia europea de la *Musique enchiriadis*, amb els seus *organums* i diafonies, la primera indicació d’Ohana d’acord amb el caràcter net de la consonància és “clair et doux” amb la qual ja ho diu tot. Com ja va fer Debussy amb la seva *Cathédrale engloutie*, el clima d’edat mitjana incipient sorgeix també aquí com a sonoritat llunyana en àmplies arcades, construccions sonores en forma de volta que recullen ecos i ressonàncies.

Si pot semblar que no existeix potser propòsit pedagògic immediat en aquests estudis, el millor resultat que es pot pretendre d’aquestes obres, com dèiem més amunt, serà descobrir la seva poètica amagada i el mèrit més gran, extreure la seva immanència, saber bussejar en la seva essència harmònica per fer-la emergir.

Però si de la consonància perfecta de l’estudi núm. 5 passem a l’altre extrem de la qualificació harmònica, intervals de la màxima dissonància, ens trobarem al davant de tota una altra realitat, una altra substància de base que necessitarà un nou plantejament acústic i compositiu. Cada interval té, per tant, en la seva natura,

el seu propi color, el seu propi magma, la seva pròpia estètica i la seva tímbrica derivada de la seva relació amb els harmònics.

Partint, doncs d’aquestes dades, ja Bartók, a la peça núm. 144 del *Mikrokosmos*, “Septièmes i secondes”, evoca, quaranta anys enrere “campanades envoltant la melodia”. Ohana, per la seva banda, separa en dos estudis (el 7 i el 8) les dues sonoritats altament dissonants i complementàries i destil·la així sonorament la duresa musicalitzada de les seves qualitats intrínseques. La similitud estètica i estilística entre ambdós autors i el reconeixement d’Ohana envers el compositor hongarès ve confirmat per la dedicatòria que ostenta “*In memoriam* Béla Bartók”, al final de l’estudi núm. 7, en qualitat d’agraïment i tribut.

Ja siguin “Cadences llibres”, “Mouvements parallèles”, “Agregats sonores”, intervals entre els més dissonants o de consonància perfecta, o bé es tracti de “Contrepoints llibres”, títols d’explícita intenció en cada estudi, pot dir-se, d’una manera global, que cadascun d’ells revela facetes indissociables del seu llenguatge, facetes que, allora, conflueixen i concilien en un magnífic treball de síntesi en cada estudi per separat. Els títols de cada estudi vénen a ésser, doncs, expressió escrita, emergent en cada cas, d’una particularitat del propi estil, de la mateixa manera que el treball compositiu en cadascun d’ells concentra els trets característics del seu pensament musical com si fossin fragments del gran mosaic estètic que configura la seva obra, talment en conjunt un retrat d’alta definició.

Carles Guinovart i Rubiella

María Paz Santibañez

María Paz Santibañez (Xile-Itàlia), va estudiar piano a la Facultat d'Arts de la Universitat de Xile amb el pianista i professor M. Galvarino Mendoza, el seu pare musical, fins la seva mort el 2009. Va continuar la seva formació a la República Txeca amb el professor de l'Acadèmia de Música de Praga, Jaromir Kriz. El 1999, després d'obtenir un mestratge en Interpretació Superior de Piano a la Universitat de Xile, es va traslladar a París per continuar els seus estudis superiors. El 2001 va obtenir el *Diplôme d'Exécution* a l'Ecole Normale de Musique Alfred Cortot de París sota el mestratge d'Odile Delangle. A més, el 2009 és premiada a l'Acadèmia i el Concurs Internacional de Val d'Isere. Entre 2002 i 2004 va treballar amb Claude Helffer (1922-2004) en les sessions de grup "Clàssics del segle XX" i en classes particulars. Aquest treball amb Claude Helffer ha marcat profundament la seva carrera musical. D'altra banda, María Paz Santibañez ha assistit a diversos cursos sobre la música del segle XX i contemporània amb pianistes com Yvonne Loriod-Messiaen, Claude Helffer, Roger Muraro, Bruce Brubaker i Jean-François Antonioli.

Des de l'any 2000 actua regularment oferint recitals a Europa, EUA i Amèrica Llatina. El seu interès per la nova música la porta a interpretar obres de compositors contemporanis, algunes de les quals són estrenes mundials, on destaquen els concerts per a piano i orquestra de Juan Orrego-Salas i Mauricio Arenas Fuentes, aquest darrer creat amb la Filarmònica de Montevideo el 2007. El seu últim àlbum d'Estudis d'Interpretació de Maurice Ohana (2011) i el seu àlbum *Piano-piano*, del 2003, mostren part del seu treball al servei de la música contemporània.



Rodrigo Rojas

Des del 2007 realitza una tesi doctoral sota la direcció de Danièle Pistone, vinculada a l'*Observatoire Musical Français* (Universitat París-Sorbonne), sobre els *Cahiers d'analyse inédits* de Claude Helffer, amb l'objectiu de preparar-ne la posterior publicació. Des del mateix any, María Paz Santibañez és una professora de la Universitat Arcis de Xile. També és membre de la ADAMI i membre fundador de LEOPAZ (www.leopaz.org).

Traducció: Imma Santacreu

Maurice Ohana: *Études d'Interprétation*

La importante evolución de la escritura pianística en la segunda mitad del siglo XX, como campo de experimentación técnica y estética, de acuerdo con los nuevos conceptos compositivos, resulta patente en los magníficos *Estudios de interpretación* de Maurice Ohana.

Después de lo visto en sus antecesores, con el nombre genérico de *Estudios para piano*, desde Debussy, Bartók o Messiaen hasta los de Boucourechliev o Ligeti, los de Ohana pretenden alcanzar una cota muy elevada tanto de ejecución instrumental como de comprensión musical. Estos estudios esconden en realidad un gran reto para el pianista, un reto que, por la ambición del proyecto y extremada envergadura, van más allá del propio virtuosismo para profundizar en un lenguaje y un estilo de gran consistencia artística. En este sentido los Estudios de Ohana crean, como también hiciera Debussy en la experimentación sonora del instrumento, un universo que le pertenece y que resulta sorprendente y altamente original. Con estos estudios Ohana parece querer llegar a la última etapa de una evolución que artísticamente cristalizó ya en Chopin de manera magistral. Pero este reto, para el intérprete, de conexión con el espíritu compositivo, capaz además de vencer todas las dificultades técnicas, está al alcance sólo de unos pocos intrépidos familiarizados, además, con los procedimientos actuales del “cluster”, la total emancipación de la disonancia, el “mecanicismo” tan bien ejemplificado por Ligeti, el juego de “formantes” en superposición o la asincronía vertical entre ambas manos. Aspectos todos ellos vigentes en los años 80 y cuya dificultad principal estriba en musicalizarlos oportunamente en función de una nueva sintaxis. Los estudios de Ohana, como también en su día los de Debussy, Scriabin, Bartók, Szymanowski y, sobre todo, los complejísimo *4 études de rythme* de O. Messiaen

que dieron origen, casi sin proponérselo, a los severos conceptos de la Vanguardia europea hacia los años 50, están cargados de substancia y cubren una nueva etapa del desarrollo pianístico y conceptual. Después de estas cumbres compositivas resulta ciertamente osado aportar nuevos estudios al panorama general que resistan la inevitable comparación y puedan ser, a su vez, la síntesis y el testimonio de la situación estética y estilística, en su caso, del nuevo piano de finales del siglo XX.

Si tratamos de la especificidad, dentro del estrecho marco en el que nos movemos, podremos constatar que cada estudio, siguiendo tal vez el modelo Debussysta, plantea las más diversas cuestiones de la ejecución pianística y del pensamiento musical contemporáneo llegando, en la casi saturación de recursos vigentes, a una nueva poética del piano en el siglo XX. Poética tímbrica y de colores sonoros cuya sutileza artística en el imaginario sonoro debe ser el resultado último de la interpretación, tal como lo contemplamos en la extraordinaria versión de María Paz Santibáñez del CD que presentamos.

Ciertamente todos los estudios son muy distintos entre sí como lo sugieren sus mismos títulos. Desde el de *Cadences libres*, con el que comienza la colección, en un movimiento libre y fluctuante en el que no rige necesariamente el pulso continuo, se van configurando poco a poco las constantes de su estilo hasta emerger la percusión efectiva en los dos últimos estudios (que por razones extramusicales aquí no figuran), una percusión, como concepto que de hecho ha estado implícita en uno u otro grado en todos los estudios. Pero si el piano, instrumento de matices percusivos al fin y al cabo después de Bartók, Prokofieff y Stravinsky, pone más en evidencia su naturaleza “martellato”, la percusión pianística que plantea Ohana, salvo momentos puntuales, es eminentemente tímbrica, espectral y de sutiles matices. No es de extrañar

entonces encontrar indicaciones como *doux et sonore*, *dans la couleur d'un balafon* (instrumento del África negra, ancestro del xilófono) en el estudio nº 4 o sugiriendo la sonoridad de la marimba en el nº 7.

Los planteamientos son, en general, novedosos y sorprendentes... ¿No recurre, por ejemplo, a un sistema de bloqueo del tercer pedal para dejar libres los dos pies en el uso de los otros dos pedales? ¿No pide, en el Estudio nº 6, titulado precisamente *Troisième pédale*, dos largas reglas forradas de fieltro para apoyar, en mudo, medio teclado superior y conservar con este tercer pedal una sonoridad de resonancias mágicas? ¿Qué es entonces más importante, el impacto de ataque sopesado de las notas, rodeadas de pausas, como hiciera el *puntillismo* de *Webern*, o la escucha vaporosa de la extinción siempre renovada sobre los silencios...? Estudios pues, como en tantos otros momentos de la colección, para el control del oído, para la escucha constructiva, según la cual se configura sutilmente la audición.

Por su parte *Agregats sonores*, nº 3, señala el autor que se trata a la vez, de una exploración de resonancias suaves de la parte media del instrumento así como de una evocación estilizada de la saeta escuchada de lejos, canto monódico religioso y popular de las procesiones de Semana Santa en Andalucía.

Otro de los más atractivos es sin duda el estudio *Pour la main gauche seule*, nº 4, en claro homenaje a su admirado homónimo Maurice Ravel (Concierto para la mano izquierda) con el que comparte además la nacionalidad francesa y ascendencia española. Obra curiosa en su versatilidad, sugerencias instrumentales (balafon), diálogos entre registros y ritmos enervantes, a pesar de estar ejecutados por una sola mano.

Asimismo, si cada intervalo musical posee su calidad vertical y su propio sustrato armónico, los intervalos

que emplea Ohana en sus títulos: “Quintas” para el nº 5; “Séptimas”, nº 7; “Segundas”, nº 8; “Novenas”, nº 10; son precisamente aquellos que no utilizó Debussy en sus admirables Estudios. (como si, aprendida la lección, quisiera Ohana ahora completar la colección dentro de un mismo espíritu de consecuencia con el material sonoro que cada intervalo desprende). Si las quintas sucesivas, con su legendaria “consonancia perfecta”, nos retrotraen al origen de la polifonía europea de la *Musique Enchiridiadis*, con sus *organums* paralelos y *diaphonies*, la primera indicación de Ohana, de acuerdo con el carácter limpio de la consonancia, es “Clair et doux”, con lo que ya lo dice todo. Como ya hiciera Debussy con su *Cathédrale engloutie*, el clima medieval surge también aquí en amplias arcadas, construcciones sonoras abovedadas, o catedrales en arco sonoro que explicitan el sentido de “Estudios de interpretación”, en sus mil causas de valoración significativa. Si tal vez pueda parecer que no existe propósito propiamente pedagógico en estos estudios, el mejor resultado será el de descubrir su poética latente y el mérito mayor, el de extraer su inmanencia, saber bucear en su esencia para hacerla emerger.

Pero si de la consonancia perfecta del nº 5 pasamos al otro extremo de la calificación armónica, intervalos de máxima disonancia, nos encontramos ante otra realidad, otra sustancia de base que precisa un nuevo planteamiento acústico y compositivo. Cada intervalo tiene por tanto su propio color, su estética inmanente, su propia tímbrica, en tanto afecta su relación al cuadro armónico de la resonancia. Partiendo así de este nuevo color, ya B. Bartók, en la pieza nº 144 del *Mikrokosmos Séptimas* y *Segundas*, evoca abiertamente para las 7as., cuarenta años atrás, *Campanadas envolventes a través de la melodía*. Por su parte Ohana separa en dos estudios distintos las dos sonoridades complementarias, destilando así sonoramente la dureza musicalizada de sus cualidades intrínsecas. La similitud estética y

estilística entre ambos autores y el reconocimiento por parte de Ohana viene confirmado por la dedicatoria que ostenta *In memoriam Béla Bartók*, al final del estudio nº 7 en calidad de gratitud y tributo.

Bien sean “Cadencias libres”, “Agregados sonoros”, “Movimientos paralelos”, intervalos entre los más disonantes o de consonancia perfecta, o bien se trate de “Contrapuntos libres”, títulos de explícita intención en cada caso, de modo que revela facetas indisolubles de su lenguaje, facetas que confluyen en cada uno de ellos por separado. Encontramos así agregados sonoros en paralelo, por citar sólo alguno, en el nº 8, titulado “Segundas”, mientras hallamos también segundas armónicas y *clusters* en la mayoría de ellos. Estos títulos vienen a ser pues expresión escrita, emergente en cada caso, de una particularidad del propio estilo, así también como el trabajo compositivo, en cada uno de ellos, que llega a concentrar los rasgos característicos de su pensamiento musical como fragmentos del gran mosaico estético de la totalidad de sus estudios, una imagen artística de fina sensibilidad y alta definición.

Carles Guinovart i Rubiella

María Paz Santibañez

María Paz Santibañez (Chile-Italia) realizó sus estudios de piano en la facultad de Artes de la Universidad de Chile con el pianista y profesor Galvarino Mendoza (1928-2009). Luego continuó su formación en República Checa con el profesor de la Academia de Música de Praga, Jaromir Kriz. En 1999, luego de la obtención de su Licencia de Interpretación superior mención piano en la Universidad de Chile, se instala en París, Francia, para seguir estudios de perfeccionamiento. Obtiene así, en 2001, el Diplôme d'Exécution en la Ecole Normale de Musique de Paris Alfred Cortot bajo la dirección de Odile Delangle. En 2009 es una de las premiadas de la Académie et

Concours Internationaux de Val d'Isère.

Entre 2002 et 2004 trabaja con en pianista Claude Helffer (1922-2004) en los cursos colectivos « Les Classiques du XXème » y en cursos privados. Este encuentro con Claude Helffer ha marcado profundamente su carrera musical.

María Paz Santibañez ha seguido además diversos cursos de perfeccionamiento en torno a la música del siglo XX y contemporánea con pianistas como Yvonne Loriod-Messiaen (1924-2010), Claude Helffer, Roger Muraro, Bruce Brubaker, ou Jean-François Antonioli.

Desde el año 2000 ofrece recitales y clases magistrales en diversas salas europeas, en los Estados Unidos y en América Latina. Su interés marcado por la creación reciente la lleva a estrenar obras de diversos compositores, en particular los conciertos para piano y orquesta de Juan Orrego-Salas y de Mauricio Arenas-Fuentes, estrenados con la Orquesta Filarmónica de Montevideo en 2007.

Su reciente disco de los Estudios de Interpretación de Maurice Ohana (enero de 2011) y su disco Piano-Piano (2003) muestran una parte de su reflexión y de su trabajo, a lo largo de los años, al servicio de la música nueva.

Desde 2007 trabaja una tesis de doctorado en en Observatoire Musical Français de la Universidad Paris-Sorbonne bajo la tutoría de la Sra Danièle Pistone con el fin de publicar los *Cuadernos inéditos de análisis* de Claude Helffer.

María Paz Santibañez realiza actividad docente en Francia y es académico de la Universidad Arcis de Chile; es también miembro de la ADAMI (sociedad de artistas e intérpretes de Francia) y miembro fundador de LEOPAZ (www.leopaz.org).

Maurice Ohana: "Études d'Interprétation"

L'évolution importante de l'écriture pianistique pendant la seconde moitié du XXème siècle comme champ d'expérimentation technique et esthétique, en accord avec les nouveaux concepts de composition, apparaît manifestement dans les magnifiques « Etudes d'interprétation » de Maurice Ohana.

Dans la continuité de ses prédécesseurs, sous le nom générique d' « Etudes pour piano », depuis Debussy, Bartók ou Messiaen, jusqu'à celles de Boucourechliev ou Ligetti, les études de Ohana prétendent atteindre un niveau très élevé aussi bien d'exécution instrumentale que de compréhension musicale. Ces "Études" cachent en réalité un grand défi pour le pianiste, un défi qui, de par l'ambition du projet et son extrême envergure, va au delà de la simple virtuosité, pour approfondir un langage et un style de grande consistance artistique. Dans ce sens, les Etudes de Ohana créent, comme le fit Debussy sur l'expérimentation sonore de l'instrument, un univers qui lui appartient, univers surprenant et hautement original. Avec ces études, Ohana semble vouloir arriver au dernier stade d'une évolution qui s'est déjà cristallisée artistiquement de manière magistrale avec Chopin. Mais ce défi pour l'interprète de connexion avec l'esprit de composition, capable également de dépasser toutes les difficultés techniques, n'est à la portée que de quelques intrépides familiarisés avec les procédés actuels du « cluster », de l'émancipation totale de la dissonance, du « mécanisme » très bien illustré par Ligeti, du jeu de formants superposés, ou de la non synchronisation verticale des deux mains. Autant d'aspects en vigueur dans les années 1980 et dont la difficulté principale réside dans leur musicalisation opportune selon une nouvelle syntaxe. Les études de Ohana, comme celles de Debussy, Scriabin, Bartók, Szymanowski à leur époque, et surtout les très compliquées « 4 études de rythme » de O. Messiaen, qui donnèrent naissance,

presque sans le vouloir, aux concepts sévères de l'avant-garde européenne jusque dans les années 1950, sont chargées de substance et découvrent une nouvelle étape du développement pianistique et conceptuel. Après ces apogées de composition, il devient certainement osé d'apporter, au panorama général, de nouvelles études qui résistent à la comparaison inévitable; et qui puissent être, à leur tour, la synthèse et le témoignage de la situation esthétique et stylistique du nouveau piano de la fin du XXème siècle.

En se penchant sur la spécificité, au sein du cadre étroit dans lequel nous évoluons, on constatera que chaque étude, suivant peut-être le modèle debussien, pose les questions des plus diverses quant à l'exécution pianistique et à la pensée musicale contemporaine, pour aboutir, par la quasi saturation des moyens mis en œuvre, à une nouvelle poétique du piano au XXème siècle. Poétique de timbre et de couleurs sonores, dont la subtilité artistique dans l'imaginaire sonore doit être le résultat ultime de l'interprétation, comme on peut l'admirer dans l'extraordinaire version de María Paz Santibañez du CD que nous présentons.

Certes, les études sont très différentes, comme le suggèrent leurs propres titres. Dès les « Cadences libres », par lesquelles commence le recueil, en un mouvement libre et fluctuant non nécessairement guidé par un battement continu, les constantes de son style prennent forme peu à peu, jusqu'à l'émergence de la percussion effective dans les deux dernières études (qui, pour des raisons extramusicales, ne figurent pas ici); une percussion comme concept qui, de fait, était implicite à des degrés différents dans toutes les études. Mais si le piano, après après Bartók, Prokofieff et Stravinsky est finalement un instrument de nuances percussives, mettant plus en évidence sa nature « martellato », la percussion pianistique que propose Ohana, sauf quelques exceptions, est éminemment une question de timbre, de spectre et de nuances subtiles. Il

n'est donc pas étonnant de rencontrer des indications comme « doux et sonore, dans la couleur d'un balafon » (instrument d'Afrique noire, ancêtre du xylophone) dans l'étude n°4 ou de suggérer la sonorité du marimba dans l'étude n°7).

La démarche est de manière générale nouvelle et surprenante. Ne fait-il pas appel, par exemple, à un système de blocage de la troisième pédale pour laisser libres les deux pieds pour l'utilisation des deux autres pédales ? Ne demande-t-il pas, pour l'étude n°6, intitulé précisément « Troisième pédale », deux grandes règles recouvertes de feutre, pour appuyer, en muet, la moitié supérieure du clavier et conserver, avec cette troisième pédale, une sonorité aux résonances magiques ? Le plus important est-il l'impact de l'attaque soupesée des notes entourées de pauses, comme le fit le pointillisme de Webern, ou l'écoute vaporeuse de l'extinction toujours renouvelée des silences... Des études, donc, pour le contrôle de l'ouïe, pour l'écoute constructive, et par lesquelles se configure subtilement l'audition.

Quant aux « Agrégats sonores » (étude n°3), l'auteur signale qu'il s'agit à la fois d'une exploration des douces résonances de la partie moyenne de l'instrument, et d'une évocation stylisée de la Saeta entendue de loin (Saeta: chant monodique, religieux et populaire des procession de la Semaine Sainte en Andalousie).

Une autre étude des plus attirantes est sans aucun doute l'étude n°4 « Pour la main gauche seule », en hommage à son admirable homonyme Maurice Ravel (Concerto pour la main gauche), avec lequel il partage de plus la nationalité française et une ascendance espagnole. Une œuvre curieuse par sa versatilité, ses suggestions instrumentales (balafon), ses dialogues entre registres et rythmes anémiant, malgré son exécution par une seule main.

De même, si chaque intervalle musical possède sa qualité verticale et son propre substrat harmonique, les

intervalles qu'utilise Ohana dans ses titres : « Quintes » (étude n°5), « Septièmes » (étude n°7), « Secondes » (étude n°8), « Neuvièmes » (étude n°10), sont précisément ceux que n'a pas utilisés Debussy dans ses admirables Etudes (comme si, une fois la leçon apprise, Ohana voulait maintenant compléter la collection dans un même esprit de conséquence avec le matériel sonore que chaque intervalle dégage). Si les *Quintes successives*, avec leur légendaire « consonance parfaite », nous font retourner à l'origine de la polyphonie européenne de la « Musique Enchiridiadis », avec ses *organums* parallèles et ses diaphonies, la première indication de Ohana, conformément au caractère propre de la consonance, est « clair et doux », ce qui veut déjà tout dire. Comme le fit déjà Debussy avec sa « Cathédrale engloutie », le climat médiéval fait son apparition ici aussi par d'amples arcades, des constructions sonores voutées ou des cathédrales d'arcs sonores, qui explicitent le sens d'« Etudes d'interprétation », dans ses milles causes d'évaluation significative. S'il semble qu'il n'existe pas d'intention proprement pédagogique dans ces études, le meilleur résultat sera celui de découvrir leur poésie latente, et le plus grand résultat d'en extraire son immanence, savoir plonger dans son essence pour la faire émerger.

Mais si de la consonance parfaite de l'étude n°5 on passe à l'autre extrême de la qualification harmonique, intervalle de dissonance maximum, on fait face à une autre réalité, une autre substance de base qui précise une nouvelle analyse acoustique et de composition. Chaque intervalle a sa propre couleur, son esthétique immanente, son propre timbre, alors qu'il affecte sa relation au cadre harmonique de la résonance. En partant de cette nouvelle couleur, déjà B. Bartók quarante ans auparavant, dans la pièce n°144 du *Mikrokosmos* « Septièmes de la mélodie », suggère ouvertement, pour les septièmes des « coups de cloche enveloppantes à travers la mélodie ». Quant à Ohana, il sépare en deux

études distinctes les deux sonorités complémentaires, distillant ainsi de façon sonore la dureté musicalisée de ses qualités intrinsèques. La similitude esthétique et stylistique entre les deux auteurs et la reconnaissance de Ohana se voit confirmée par la dédicace qui apparaît à la fin de l'étude n°7 : « In memoriam Béla Bartók », en qualité de gratitude et de tribut.

Que ce soient les « Cadences libres », les « Agrégats sonores », les « Mouvements parallèles », ou bien les « Contreponts libres », des titres qui, dans chacun des cas explicitent l'intention de sorte qu'ils révèlent des facettes indissociables de leur langage, facettes qui se retrouvent dans chacun d'eux. On trouve ainsi des *agrégats sonores en parallèle*, pour ne citer qu'un (étude n°8, intitulée « Secondes ») alors que l'on trouve des *secondes harmoniques* et des « clusters » dans la majorité d'entre elles. Ces titres sont donc l'expression écrite, apparente dans chacun des cas, d'une particularité du style propre et du travail de composition, qui concentre les traits caractéristiques de la pensée musicale ainsi que des fragments de la grande mosaïque esthétique de la totalité de ces études, une image artistique d'une sensibilité fine et de haute définition.

Carles Guinovart i Rubiella

(Traduction : Florent Wattelier, révision Mauricio Arenas-Fuentes)

María Paz Santibáñez

Lauréate de l'Académie et Concours Internationaux de Val d'Isère en 2009, María Paz Santibáñez (Chili-Italie) étudie le piano à la Faculté des Arts de l'Université du Chili avec le pianiste et professeur M. Galvarino Mendoza (1928-2009), son père musical. Elle poursuit sa formation en République Tchèque avec le professeur de l'Académie de Musique de Prague, M. Jaromir Kriz. En 1999, après l'obtention d'une Maîtrise d'interprétation Supérieure de Piano à l'Université du Chili, elle s'installe à Paris, France, afin de suivre ses

études de perfectionnement. Elle obtient ainsi, en 2001, le Diplôme d'Exécution à l'Ecole Normale de Musique de Paris Alfred Cortot sous la direction de Mme Odile Delangle.

Entre 2002 et 2004 elle travaille avec M. Claude Helffer (1922-2004), dans les séances collectives « Les Classiques du XXème » et en cours privés. Ce travail avec Claude Helffer marquera profondément sa carrière musicale.

Par ailleurs, María Paz Santibáñez a suivi divers cours de perfectionnement autour de la musique du XXème siècle et contemporaine avec des pianistes tels que Mme. Yvonne Loriod-Messiaen, M. Claude Helffer, M. Roger Muraro, M. Bruce Brubaker, ou M. Jean-François Antonioli.

A partir de l'année 2000, elle se produit régulièrement en récital dans diverses salles européennes, aux USA et en Amérique Latine. Son intérêt marqué pour la musique nouvelle la mène à interpréter des œuvres de compositeurs contemporains dont un certain nombre sont des créations, notamment des concertos pour piano et orchestre de Juan Orrego-Salas et de Mauricio Arenas-Fuentes, créés avec l'orchestre Philharmonique de Montevideo en 2007. Son dernier disque des Études d'Interprétation de Maurice Ohana (janvier 2011) ainsi que son disque « Piano-piano », paru en 2003, montrent une partie de sa réflexion et de son travail au service de la musique nouvelle.

En 2007 María Paz rejoint l'Observatoire Musical Français (Université Paris-Sorbonne) pour faire une thèse de Doctorat en vue de la publication des *Cahiers d'analyse inédits* de Claude Helffer, thèse en cours sous la direction de Mme Danièle Pistone.

Depuis 2007, María Paz Santibáñez est professeur à l'Université ARCIS, Chili. Elle est aussi membre de l'ADAMI et membre fondatrice de LEOPAZ (www.leopaz.org)

Maurice Ohana : *Études d'Interprétation*

The great evolution in pianistic writing of the second half of the 20th century, seen as a technical and esthetical field of experimentation, and in accordance with the reigning compositional concepts, can be clearly seen in the magnificent « *Études d'interprétation* » of Maurice Ohana.

Coming after his predecessors who used the same generic title of « *Piano studies* » (Debussy, Bartók, Messiaen and even Boucourechly and Ligeti), Ohana, in his studies, has attained a very high level of instrumental acuity as well as musical comprehension. These « *Studies* » present a great challenge for the pianist, a challenge whose ambition and extreme importance go well beyond mere virtuosity in order to find depth in a language and a style of great artistic consistency. With this in mind, Ohana, just as Debussy in his experimentation of instrumental sound, creates his very own universe and the result is surprising and highly original. Ohana strives to attain the final stage of an evolution which Chopin crystallized artistically in such a majestic way. Nonetheless, the difficulty for the interpreter who, whilst steeped in the spirit of the composition, is also capable of dominating all its technical difficulties, is at the reach of only a handful of intrepid souls who are already familiar with such procedures as the « *cluster* », the total emancipation of dissonance, the « *mechanism* » so well personified by Ligeti, the set of overlapping « *formants* » and the « *vertical asynchronism* » between both hands. All these aspects were abundant in the 1980s, their principal difficulty was to put them into music opportunely within a new syntactical framework. These studies of Ohana as, in their days, those of Debussy, Scriabin, Bartók, Szymanowski and, above all, the extremely complex « *4 études de rythme* » of Olivier Messiaen - who without necessarily wanting to, were at the origin of

the very severe concepts of the European avant-garde in the 1950s - are replete with substance and cover a new step in pianistic and conceptual development. After these compositional masterpieces it seems quite daring to propose new studies that can resist the all-too-inevitable comparisons and can be, in their turn, the synthesis and the testimony of a given esthetic and stylistic situation; in this case, the « *new piano* » at the end of the 20th century.

If we speak of specificity, within a very well-defined framework, we realize that each study, following perhaps Debussy's model, presents different questions on pianistic performance and contemporary musical thought and, overcoming the already saturated resources of its era, attains a new form of poetry: a poetry of timbre and sound colors whose artistic subtlety and imagination are the final result of the interpretation that we find here in this extraordinary version by María Paz Santibáñez.

Certainly all these studies are very different from each other, as their titles suggest. From the « *Cadence libres* » which opens the collection, with its free and flowing movement without any apparent ongoing pulse, the bases of his style take form up to the emergence of the percussiveness of the final studies (which for extramusical reasons are not on this record); this percussiveness in fact has been implicit as a concept, in one or another form, in all the studies. But if the piano—the instrument of percussive nuances after all—following Bartók, Prokofiev and Stravinsky, brings out its own « *martellato* » nature, the percussion of the piano that Ohana presents (except in certain moments) plays much more on timbre, spectrum and subtle nuances. It is therefore not at all strange to find indications like « *doux et sonore dans la couleur d'un balafon* » (an African instrument, ancestor to the xylophone) in study number 4, or the suggestion of a marimba sound in study number 7.

In general, these propositions are innovative and surprising. For instance, doesn't he use a system of blocking the third pedal in such a way as to leave both feet free for the use of the other two pedals? Doesn't he require, in study number 6, entitled « Troisième pédale », the use of two large rulers covered in felt to silently lean on the upper part of the keyboard and with this third pedal thereby ensure a sonority of magical resonances? Which is more important, the impact of the weighted attack of the notes surrounded by rests, as in the *pointillisme* of Webern, or listening to the constantly renewed diaphanous fading away of the sound during the rests? These are just some of the moments in this collection of studies and they demand great listening control in order to capture the many subtleties of the music.

The composer notes that « Agrégats sonores », number 3, is an exploration of the soft resonances in the middle part of the instrument, evoking in a stylized way the *saeta* heard from afar, the monodical, religious and popular song of the Holy Week processions in Andalusia.

Another of the most attractive studies is « Pour la main gauche seule », number 4, a clear homage to his much-admired homonym Maurice Ravel (Concerto for the Left Hand), with whom he shared French citizenship and Spanish origins: a work most curious in its versatility, instrumental suggestions (balafo), dialogues between the registers and unnerving rhythms, despite being played with just one hand.

In the same way, if each interval has its own vertical quality and its own harmonic substratum, the intervals that Ohana uses in his titles (« Fifths » for number 5, « Sevenths » for number 7, « Seconds » for number 8 and « Ninths » for number 10) are precisely those that Debussy did not use in his own admirable Studies, as

if, having learned his lesson, Ohana wished to complete the collection in the same spirit of coherence with the sound material that emanates from each interval. If « Successive Fifths », with its legendary « perfect consonance », takes us back to the origins of the European polyphony of the « Musica enchiriadis », with its « parallel and diaphonous organums », Ohana's first indication, in keeping with the clarity of the consonance, is « clair et doux »...by which he says everything. Just like Debussy in his « Cathédrale engloutie », Ohana evokes this medieval climate by using large arches and vaulted sound constructions, or, shall we say, “cathedrals” built on sonic arches, which clarify the sense of the « Studies in interpretation » in thousands of meaningful ways. If we accept the fact that there is nothing inherently pedagogical about these pieces then perhaps the best approach is to find its basic poetic characteristics, delving into its very essence to bring forth this quality.

But if we pass from the perfect consonance of study number 5 to the other extreme of harmonic qualification (the intervals of maximum dissonance), we find ourselves confronted with another reality, another basic substance, which underscores a new acoustical and compositional development. Each interval therefore has its own color, its inherent esthetic, its own timbre and, as such, affects its relation to the harmonic frame of each resonance. Using this new color as a departure point, Bartók, in piece number 144 of his *Microcosmos*, « Sevenths and Seconds » evoked, forty years earlier —and precisely through those same sevenths « Enveloping chimes through the melody ». Ohana separates the two complementary sonorities into two separate studies, thereby extracting the intrinsic qualities of their musicalized hardness. The esthetic and stylistic similarity between the two composers is striking and Ohana's recognition is confirmed by the dedication « In

memoriam Béla Bartók » at the end of study number 7, in a show of gratitude and tribute.

Whether it be in « Cadences libres », « Agrégats sonores », « Mouvements parallèles », « Intervalles des plus dissonants ou de consonance » or in « Contrepoint libre », the titles give an explicit indication in each case in order to reveal indissociable facets of the musical language, those very facets which flow through each study on their own. We thus find « Agrégats sonores en parallèle » to name just one, in number 8 (« Secondes »), while we also find « harmonic seconds » and « clusters » in the majority of the studies. These titles are, in fact, a written expression of a given stylistic particularity, in the same way as the compositional endeavour which, in the end, brings together the characteristics of Ohana's musical thought, perceived as fragments of a great esthetic mosaic in the totality of these studies —an artistic image of fine sensitivity and great precision.

Carles Guinovart i Rubiela

Translation: David Abramovitz

Maria Paz Santibáñez

Prize-winner of the Académie et Concours Internationaux de Val d'Isère in 2009, Maria Paz Santibáñez (Chile-Italy) studied the piano at the Universidad de Chile's Faculty of Arts with teacher and pianist Mr. Galvarino Mendoza (1928-2009), her musical godfather. She continued her training in the Czech Republic with Jaromir Kriz, professor at the Music Academy of Prague. She settled in Paris in 1999 after obtaining a Master's degree in interpretation at the Universidad de Chile. In 2001 she obtained a Diploma in performance at the Ecole Normale de Musique de Paris Alfred Cortot under the guidance of Ms. Odile Delange.

From 2002 to 2004 she pursued her studies with Mr. Claude Helffer (1922 – 2004) in the framework of group sessions called “Les Classiques du XXe” and also privately. Working with Claude Helffer would leave a deep imprint on her musical career.

Maria Paz Santibáñez also attended many advanced courses on contemporary music and music of the 20th century with pianists such as Ms. Yvonne Loriod-Messiaen, Mr. Claude Helffer, Mr. Roger Muraro, Mr. Bruce Brubaker or Mr. Jean-François Antonioli.

Since 2000 she has played in many European venues, in the USA and also in Latin America. Her strong interest for new music has led her to performances of works by contemporary composers and sometimes even world premieres –in particular some concertos for piano and orchestra by Juan Orrego-Salas and Mauricio Arenas-Fuentes, first performed with the Philharmonic Orchestra of Montevideo in 2007. Both her last disk devoted to the Etudes d'Interprétation of Maurice Ohana (January 2011) and her previous one, *Piano-piano* (2003), revealed part of her reflection and endeavours in favour of new music.

Maria Paz joined the Observatoire Musical Français (Université Paris-Sorbonne) in 2007. She is currently preparing a PhD thesis on the *Cahiers d'analyse inédits* of Claude Helffer under the direction of Ms. Danièle Pistone.

Since 2007, María Paz Santibáñez is a teacher at the Universidad ARCIS in Chile. She is also a member of the ADAMI and one of the founders of LEOPAZ (www.leopaz.org).

Translation: Cristian Santibanez
Correction: David Abramovitz

MAURICE OHANA (1913-1992)**Études d'Interprétation***(I Cahier)*

1	Cadences libres	4'39
2	Mouvements parallèles	4'37
3	Agrégats sonores	2'37
4	Main gauche seule	6'51
5	Quintes	6'07
6	Troisième pédale	7'03

(II Cahier)

7	Septièmes	8'35
8	Secondes	6'08
9	Contrepoints libres	7'41
10	Neuvièmes	6'27

María Paz Santibañez, piano