

vers les cieus, une vision de noirceur." Le résultat est une musique qui peut bien présenter un choc pour les auditeurs connaissant l'opulence et le raffinement sonore des oeuvres antérieures de Lentz.

Quoique *Ingwe* soit écrit en un seul mouvement et se joue sans interruption, on distingue huit sections (marquées sur cet enregistrement par huit plages), chacune au caractère clairement défini, soulignant souvent certains aspects techniques de la guitare. Les affiliations rock sont immédiatement apparentes dans la première section, substantielle: l'allure ascendante du motif initial et les fréquentes excursions virtuoses dans les registres stratosphériques de la guitare ont toute l'extase douloureuse du solo psychédélique classique, alors que les descentes vers le grave et les accords 'power chord' distordus ne nient nullement leur influence 'heavy metal'.

La deuxième partie est en contraste absolu avec la première: toute en douceur (marquée "désolé et solitaire" au départ), elle est d'une tendre mélancolie, ponctuée à un certain point par une séquence d'accords lents et doux ("comme des piliers, austère, avec un sentiment de révérence"). Tout sens du temps qui s'écoule semble ici suspendu. Cependant, après une courte introduction "voilée, murmurée", où le guitariste frotte la corde du bas avec la chair du doigt, la troisième partie introduit des séquences de notes courtes inexorablement répétées ("martelées"), liées à de longues vagues de crescendos/diminuendos et des micro-glissandos agonisants de lenteur. Après un interlude aigu, éthéré, où le bord du plectre de la guitare est tapé contre la corde du haut, une quatrième section voit le retour, encore plus extrême, aux vagues de glissandos "martelés", quoiqu'avec des figures chuchotées, "furtives" à la fin des diminuendos.

La cinquième section introduit une nouvelle technique: le "e-bow" est un gadget électronique qui maintient la corde en vibration sans être pincée, un peu à la façon d'un archet de violon. Cet "archet électronique" est utilisé ici en conjonction avec le dispositif "bottleneck" permettant des glissandos

continus. Au départ, cette musique "fragile, voilée", toute en doux glissandos étroits, semble promettre encore une oasis de calme, mais celle-ci est brutalement interrompue par une soudaine éruption *fortississimo* de glissements et de grattements "monstrueux". Ce n'est que la sixième partie, toutefois, qui constitue l'apocalypse à proprement dire. D'une certaine manière, on pourrait parler d'une "récapitulation", le matériau du début de l'oeuvre étant ici réintroduit. Mais on est loin d'une simple formule de structure: dans un sens, l'effet produit rappelle la récapitulation écrasante, après le calme, du "motif du destin" initial dans le premier mouvement de la *Quatrième Symphonie* de Tchaïkovski. Les figures et accords du commencement se voient ici tordus vers un niveau encore plus élevé de tension et de déchirure, sans aucune connotation d'extase cette fois-ci. Une longue séquence d'accords massifs ("comme un gigantesque mur sonore") mène à un passage improvisé d'environ deux minutes qui, loin d'être relaxation, demande au guitariste (qui joue déjà depuis quarante minutes) de se dépasser complètement. Des moments de réminiscence du début de l'oeuvre et du motif initial servent de transition vers une septième section, introduisant une technique guitaristique de plus: accords pincés avec la pédale de volume à zéro, et qui n'émergent que lorsque le niveau sonore est réélevé. Entre les accords, rappel d'autres motifs antérieurs. La dernière partie commence par un retour des sons frottés de la troisième section et pourrait faire croire à une fin en douceur. Tout au contraire, *Ingwe* se termine sur une séquence de 49 notes martelées, de plus en plus sauvages ("comme un battement de coeur infernal"), au cours desquelles la corde de mi grave est désaccordée vers le bas à tel point que la hauteur du son n'est plus perceptible. C'est la descente finale dans la poussière post-apocalyptique, le dernier coup de marteau étant cruellement étouffé.

**Richard Toop**

*Traduction française de Hervé Pasquier*

## Zane Banks

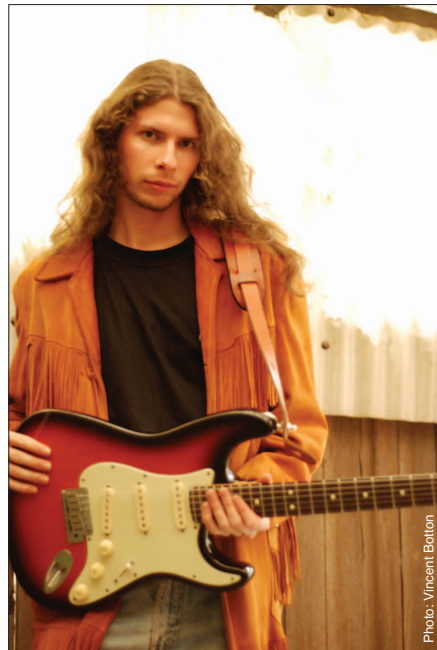


Photo: Vincent Bolton

The guitarist Zane Banks has performed in Europe, Asia and in his native Australia. Whilst at the Sydney Conservatorium of Music he studied classical guitar with Gregory Pikler, Aleksandr Tsioulouki and Phillip Houghton as well as jazz guitar with Steve Brien. In 2008 he graduated from the same institution with first class Honours in their Bachelor of Music (Performance) degree. An active member of the Australian contemporary music scene, he is the founder of the Australian Electric Guitar Ensemble and has performed at the ISCM World New Music Days (Sydney), Melbourne International Arts Festival and on radio for ABC Classic FM and 2MBS FM. He also regularly performs with numerous rock and contemporary popular groups which complements the work he has undertaken with the Australian Opera and Ballet Orchestra, the Eminence Symphony and Eminence Ensemble, as well as the Modern Music Ensemble at the Sydney Conservatorium of Music. He continues to perform with the Chronology Arts Ensemble and is currently completing his Doctorate at the Sydney Conservatorium of Music under the supervision of the composer Matthew Hindson.

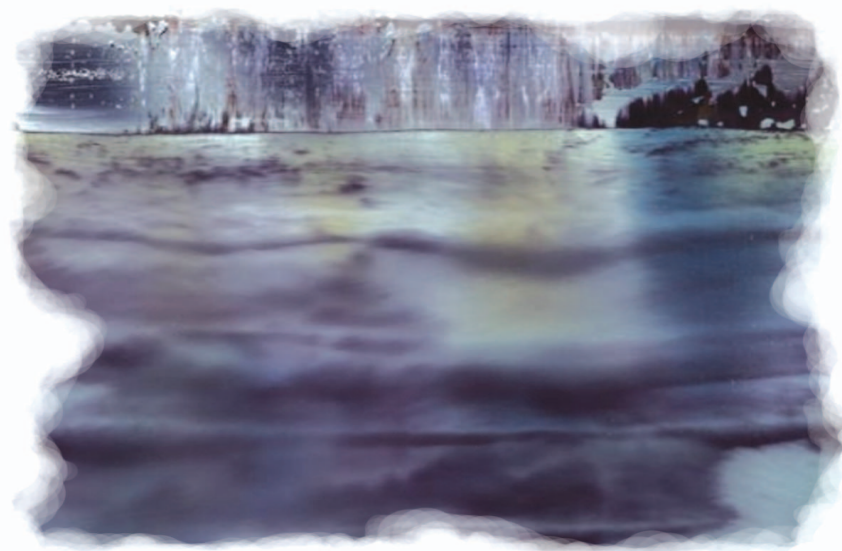
[www.zanebanks.com](http://www.zanebanks.com)



# Georges LENTZ

## Ingwe

### Zane Banks, Electric Guitar



## Georges Lentz (b. 1965)

### Caeli enarrant ... VII. Mystierum: Ingwe

The very idea of an hour-long work for solo electric guitar may seem extraordinary, but this is the work of an extraordinary composer. Born in Luxembourg in 1965, Georges Lentz trained in Europe (primarily as a violinist), and emigrated in 1990 to Australia, where he still lives. Shortly before emigrating, he conceived an open-ended cycle of compositions (a 'life's work', so to speak) with the religiously inspired title *Caeli enarrant...* (The Heavens are Telling, Psalm XIX). As part of this, in 1994 he began work on *Mysterium (Caeli enarrant VII)*; initially this was conceived in purely abstract terms, as a latter-day Glass Bead Game, but has since given rise to many of his most impressive works, the latest being this enormous guitar work.

Of itself, the electric guitar is no stranger to 'new music'. Its début was probably in Stockhausen's *Gruppen* for three orchestras (1957), where its spectacular appearances elicited even the elderly Stravinsky's astonishment and admiration. A decade later, leather-jacketed English composer David Bedford featured it in at least two works: the delightfully provocative *Eighteen Bricks*, and the extended orchestral 'sci-fi' piece *Star's End*, which featured a major solo rôle for the rock guitarist Mike Oldfield. It also played a notable rôle in Jean-Claude Eloy's *Faisceaux-Diffractions*, and doubtless many other works from that era.

Still, the idea of a sixty-minute solo for electric guitar seems unprecedented. And yet: from the late sixties onwards, progressive rock was notorious for often indulgently long solos especially for guitar, which probably reached a peak in the eighties with the solo improvisations of Led Zeppelin's Jimmy Page during live concerts. In many respects, both technical and aesthetic, Georges Lentz's *Ingwe* conjures up memories of the 'troubled guitar heroes' of the past: Hendrix, Page, and many others. But in no way is it a simple 'homage' – indeed, he scarcely knew this music in his youth: it has its own, very contemporary and personal

story to tell, and far from being an ode to (improvisational) freedom, it is rigorously conceived and constructed. As in other parts of the *Mysterium* cycle, Lentz sets himself certain strict rules, some of which will be more apparent to the listener than others. Every bar consists of four beats, but these beats can be of three different lengths, used in any combination the composer desires. In simple terms, one could call them short, medium and long, but they are in fact notated respectively as semiquavers, crotchets and semibreves taken literally, this implies strict ratios of 1 : 4 : 16, meaning that such a bar could last (at the tempo marking provided by Lentz) anything from 2 to 32 seconds.

As often in Georges Lentz's works, the title derives from Australian indigenous languages: in Aranda, *Ingwe* means 'night', and indeed the Outback night sky had already been an inspiration for many other parts of the *Caeli enarrant* cycle. But here there is another, far more ominous connotation. Back in the sixteenth century, the Spanish Catholic mystic St John of the Cross wrote of the "dark night of the soul" (*noche oscura*): the extreme spiritual crisis encountered in the search to draw near to God. That is exactly what is involved here, and the composer has described it in uncompromising terms: "I see the desolation of the Outback as a metaphor for the spiritual changes I have been going through in recent years, and of which my music must be a reflection: I have been doubting more and more whether there is a God out there caring for us, for anything – whether there is a God full stop. While many people may not be troubled by such thoughts, for me this has been a terribly painful realisation to come to terms with. In this sense, *Ingwe* is a tormented, almost demonic meditation about God's silence and the impossibility of praying, a desperate shout to the heavens, a vision of blackness." The result is a work which will come as something of a shock to listeners familiar with the sonic opulence and refinement of earlier compositions.

Though written and performed absolutely continuously, in one movement, *Ingwe* falls into eight sections (marked on this recording with separate track selections), each with a clearly defined character, and often emphasizing a particular kind of guitar technique. The work's rock affiliations are immediately apparent in the extended opening section: the upward thrust of the opening motive and the frequent florid excursions into the guitar's stratospheric upper registers have all the painful ecstasy of the classic psychedelic solo, while the plunges to the bottom, and the heavily distorted power chords are the very stuff of heavy metal.

The second section is in utter contrast to the first: it is very quiet (at first, "bleak, lonely"), and has a gentle melancholy, punctuated at one point by a sequence of slow, soft chords ("pillar-like, austere, and with reverent feeling"). Here one seems to lose all sense of time, but not for long: after a brief introduction ("hazy, murmuring"), where the guitarist gently rubs the bottom string with the fleshy part of the finger, the third section starts to introduce sequences of remorselessly repeated short ("pounding") notes, linked to long crescendo and decrescendo waves, and agonisingly slow glissandi over the narrowest of ranges. After a very high, ethereal interlude, where the edge of the guitar pick is tapped against the top string, a fourth section returns to the "pounding" glissando waves in even more drastic form, though now with rustling, "furtive" figures at the end of decrescendos.

The fifth section brings a new technique into play: the e-bow is a small electronic device which keeps the string in smooth vibration without being plucked. It is used here in conjunction with a bottleneck slide. At first, this "fragile, hazy" music of gentle, narrow glissandi seems to promise another oasis of calm retreat,

yet halfway through it is brutally interrupted by a sudden fortississimo eruption of "monstrous" slides and scrapes. But the real apocalypse comes in the sixth section. At one level, one could call it a 'recapitulation', since it brings back the material from the start of the work. But this is no mere formal device; in a way, it's reminiscent of the recapitulation in the first movement of Tchaikovsky's *Fourth Symphony* where, after relative calm, the initial 'Fate motive' comes savagely crashing back in. Here, the opening figures and chords are wrenched up to an even higher level of tension, and any ecstatic aspect has gone. A long sequence of massive chords ("like a gigantic wall of sound"), leads straight into about two minutes of free improvisation which, far from being a relaxation, requires the guitarist (who has already been playing for forty minutes) to outdo everything that has gone before, to go completely 'over the top'. Then some momentary flashbacks to the start of the work (including the opening motive) lead to a soft seventh section, introducing yet another technique known as 'violinng': chords ("like clouds drifting") plucked with the volume pedal right down, and heard only once the level is brought up. In between the chords one hears other soft reminiscences of earlier sections. Similarly, the final section starts with a return to the 'rubbing' sounds of the third section, which might lead one to expect a gentle ending. But quite the opposite is the case: *Ingwe* ends with a final sequence of 49 ever louder, pounding notes ("like an infernal heart beat"), during which the bottom string is tuned down till it no longer produces a perceptible pitch. It is a kind of final descent into post-apocalyptic dust, with the final stroke cruelly cut off.

Richard Toop

## Georges Lentz (né 1965)

### Caeli enarrant ... VII. Mystierum: Ingwe

L'idée d'une oeuvre pour guitare électrique seule d'une durée d'une heure peut bien paraître extraordinaire, mais il s'agit ici d'une oeuvre d'un compositeur véritablement extraordinaire. Né à Luxembourg en 1965, Georges Lentz a fait ses études musicales en Europe (surtout en tant que violoniste), avant d'émigrer en Australie en 1990, où il habite toujours. Peu de temps avant son émigration, il a développé le concept d'une oeuvre ouverte, d'un cycle de compositions au titre d'inspiration religieuse "*Caeli enarrant...*" (Les cieux racontent..., Psaume XIX), cycle qui occupe le compositeur à ce jour. Il a entamé en 1994 '*Mysterium*' ("*Caeli enarrant...*" *VII*), oeuvre purement abstraite au départ, une sorte de 'Jeu des Perles de Verre', une ébauche conceptuelle qui depuis est à l'origine de bien des oeuvres parmi les plus impressionnantes du compositeur, et dont la plus récente est justement cette oeuvre gigantesque pour guitare, *Ingwe*.

A vrai dire, la guitare électrique n'est pas exactement étranger au domaine de la "Musique Nouvelle". Sa première apparition, en 1957, dans *Gruppen* pour trois orchestres de Stockhausen, a suscité l'étonnement et l'admiration du vieux Stravinsky lui-même. Un peu plus tard, le compositeur français Jean-Claude Eloy a lui aussi utilisé l'instrument dans ses *Faisceaux-Diffractions*, tout comme de nombreux compositeurs de l'époque.

Tout de même, l'idée d'un solo de 60 minutes pour guitare électrique semble sans précédent. Et pourtant: à partir de la fin des années 60, le 'progressive rock' était fameux pour ses solos souvent très longs, tendance qui a probablement trouvé son apogée dans les années 80 avec les solos improvisés du guitariste Jimmy Page des Led Zeppelin. A de nombreux égards, tant techniques qu'esthétiques, *Ingwe* de Georges Lentz peut en effet nous rappeler Hendrix, Page, et autres 'héros torturés de la guitare' du passé. Mais *Ingwe* est loin d'être un simple 'hommage' (en fait, le

compositeur ne connaissait même guère cette musique dans sa jeunesse): l'oeuvre raconte sa propre histoire, tout à fait contemporaine et personnelle, et, loin d'être une Ode à la Liberté (improvisatoire), elle est en fait élaborée et construite avec une grande rigueur d'écriture. Tout comme dans les autres volets de '*Mysterium*', Lentz s'impose un nombre de règles compositionnelles strictes, dont certaines sont plus apparentes à l'auditeur que d'autres. Chaque mesure compte quatre temps, lesquels peuvent avoir trois longueurs différentes (employées dans des combinaisons prescrites par le compositeur): doubles croches, noires ou rondes. Il y a donc une relation stricte de 1 : 4 : 16, résultant (dans le tempo prescrit) dans des mesures dont la longueur peut varier entre 2 à 32 secondes.

Comme c'est souvent le cas dans les oeuvres de Georges Lentz, le titre provient des langues aborigènes australiennes: en Aranda, *Ingwe* signifie "nuit". Le ciel nocturne de l'Outback (le désert australien) a inspiré bien d'autres volets du cycle "*Caeli enarrant...*". Mais on détecte ici une autre connotation, plus sombre celle-ci. Au 16ème siècle, le mystique espagnol St. Jean de la Croix parlait de la "nuit obscure de l'âme" (*noche oscura*), crise spirituelle extrême vécue à la recherche du rapprochement avec Dieu. C'est à peu près de cela qu'il s'agit ici, et le compositeur l'a exprimé sans équivoque: "La désolation de l'Outback est pour moi une métaphore pour les troubles spirituels que j'ai vécus ces dernières années, troubles dont ma musique se doit nécessairement d'être le reflet: j'ai douté de plus en plus qu'il y ait un Dieu qui se soucie de nous, qui se soucie de quoi que ce soit, qu'il y ait un Dieu tout court. Je suis sûr que beaucoup de gens ne sont guère troublés par de telles pensées; pour moi au contraire, ceci était une constatation extrêmement douloureuse. Dans ce sens, *Ingwe* est une méditation tourmentée, presque démoniaque au sujet du silence de Dieu et de l'impossibilité de prier, un cri désespéré