



PATRICK KEARNEY
IMPRESSIONS

CEUVRES DE
WORKS BY **MANUEL MARIA PONCE**

MANUEL MARIA PONCE

(1882-1948)

Sonatina meridional | ÉDITIONS SCHOTT, ALLEMAGNE [9:10]

- 1 | Allegretto [4:27]
- 2 | Andante [2:34]
- 3 | Allegro con brio [2:09]

4 | Appendix Variation I from Cabezón [0:53]

5 | Thème varié et Finale | ÉDITIONS SCHOTT, ALLEMAGNE [8:30]

6 | Appendix Variation II from Cabezón [0:47]

Sonata III | ÉDITIONS SCHOTT, ALLEMAGNE [18:14]

- 7 | Allegro Moderato [8:50]
- 8 | Andante [3:36]
- 9 | Allegro non troppo [5:48]

10 | Appendix Variation III from Cabezón [1:15]

Suite en la mineur | ÉDITIONS TRANSATLANTIQUES, FRANCE [15:32]

- 11 | Prélude [2:14]
- 12 | Allemande [2:37]
- 13 | Sarabande [5:01]
- 14 | Gavotte [2:26]
- 15 | Gigue [3:14]

16 | Variations on a theme by Cabezón [6:52] ÉDITIONS TECLA, MEXIQUE

PATRICK KEARNEY
GUITARE GUITAR

RÉFLEXIONS

Tout cela a démarré grâce à une idée qui m'a été suggérée par Rafaël Andia lors de l'été 2001. Lorsque l'on se promenait dans les rues de Paris, M. Andia me confiait qu'à cette étape dans ma carrière, le fait de consacrer un disque à un seul compositeur pouvait être pertinent. Ce projet aura pris huit ans à voir le jour ! Par une série d'événements apparemment indépendants les uns des autres, la musique de Ponce est tombée dans mon champ de perception de façon inattendue. Bien évidemment, je connaissais et même jouais quelques-unes de ses œuvres lorsque j'étais étudiant et jeune professionnel. Mais je dois reconnaître qu'à l'époque, la profondeur de la musique de ce maître m'échappait et que je viens tout juste de la comprendre.

Grâce aux efforts de Segovia les compétences de composition de Manuel M. Ponce s'appliquèrent à la guitare. Au début des années 1920, Ponce décide de se rendre à Paris afin d'étudier la composition sous la tutelle de Paul Dukas à l'École normale de musique de Paris. Pendant cette période, Segovia fait de la ville lumière son domicile temporaire, ce qui rapproche les deux artistes et engendre plusieurs partitions parmi les plus ravissantes de Ponce. L'esthétique musicale à l'époque est celle de l'école impressionniste française ; à mon avis, le fait que le style de Ponce n'adhère pas forcément à cette esthétique distingue ses œuvres de cette période.

Lors de mes recherches et du développement de mes interprétations des musiques de ce disque, je me rendais compte que je prenais le chemin le moins fréquenté. Je me sentais seul, jusqu'au moment où j'ai commencé à lire *The Selfish Gene*, le livre légendaire de Richard Dawkins, et que ses mots me parlaient comme s'ils étaient de moi. Laissez-moi vous citer et paraphraser* la préface de M. Dawkins à sa première édition :

« Trois auditeurs fictifs m'observaient lorsque je préparais cet enregistrement. Tout d'abord, l'aficionado. Pour lui, j'ai choisi le répertoire le plus expressif, même si parfois la précision technique ou les « guitarismes » académiques peuvent manquer. Je suis parti du principe que cet « aficionado » ne disposait pas forcément d'une connaissance experte, mais je n'ai pas non plus considéré qu'il fût ignorant des exigences techniques d'un tel enregistrement. Compte tenu des progrès technologiques récents, même un débutant serait capable de produire un enregistrement de haute qualité, mais j'espère malgré tout que même l'amateur aura su apprécier les nuances subtiles pour lesquelles j'avais déployé tant d'efforts. J'ignore jusqu'à quel point j'ai réussi dans cette entreprise, ni si j'ai atteint l'une de mes autres ambitions : celle de rendre la musique de M. M. Ponce aussi divertissante et captivante qu'elle le mérite. Je n'ose pas prétendre que j'ai pu exprimer ne serait ce qu'une once de l'entrain qu'elle possède.

Mon deuxième auditeur fut l'expert. Il a été un critique sévère, fronçant les sourcils en réaction à plusieurs de mes tempos, de mes phrases, de mes changements de couleur, ainsi que de mes doigtés. Ses locutions préférées étaient : « pourquoi jouer cela de telle manière ? », « n'a-t-il jamais écouté tel ou tel enregistrement ? », et « beurk ! » Je l'ai écouté attentivement, et ai même interprété deux mouvements entiers à son honneur, mais au bout du compte il fallait bien que je joue selon mes propres dispositions. L'expert restera toujours un peu insatisfait avec ma manière de procéder. Mon plus grand espoir reste que même ce dernier trouvera quelque nouveauté dans mon interprétation ; un nouveau regard sur des idées familières ; et même une stimulation de ses propres idées. Si cela paraît un souhait trop ambitieux, puis-je du moins espérer que cet enregistrement lui plaira sur son baladeur MP3 ?

Le troisième auditeur que j'avais à l'esprit fut l'étudiant, celui qui subi la transition d'une interprétation académique à celle destinée à la scène professionnelle. S'il n'a pas encore décidé dans quel domaine il veut devenir spécialiste, je souhaite l'encourager à jeter un deuxième regard sur mon domaine d'interprétation. Il y a une motivation plus noble pour étudier l'interprétation que celle de son usage dans l'industrie du spectacle et celle du charme de la musique. Cette raison se trouve dans le fait que la musique demeure l'une des très rares formes de communication universelle. Vu d'une telle manière, il est difficile de comprendre pourquoi on étudiera autre chose ! Pour l'étudiant qui s'est déjà orienté vers l'interprétation, j'espère que mon disque présentera une valeur didactique. C'est lui qui parcourt les éditions Alcazar, les éditions Segovia, les partitions originales, ainsi que l'édition Urtext de Hoppstock sur laquelle mes démarches sont basées. S'il trouve ces sources difficiles à digérer, peut-être que mes interprétations non-orthodoxes lui seront utiles, en tant qu'introduction et annexe.

Vouloir plaire à trois différents types d'auditeurs représente forcément certains risques. Je peux dire tout simplement que j'ai été très conscient de ces risques, mais que les avantages de cette tentative me paraissent plus importants. »

Je vous invite à profiter d'un moment de détente en écoutant mes impressions de la musique ravissante de Manuel Maria Ponce.

PATRICK KEARNEY

TRADUCTION : CHRISTOPHER PALAMETA

* Avec l'autorisation de Oxford University Press

IMPRESSIONS

La collaboration entre Manuel Maria Ponce (1882-1948) et Andrés Segovia (1893-1987) est la plus importante du répertoire de la guitare classique contemporaine. En effet, de 1923 à 1948, leur coopération fut extrêmement fructueuse : on compte aujourd'hui six sonates, trois variations, deux suites, 24 préludes, un concerto et plusieurs autres pièces solo. La majorité des œuvres solo de Ponce a été composée pendant son séjour à Paris de 1925 à 1933. Il étudiait alors à l'École Normale de Musique de Paris avec Paul Dukas. Ces mêmes années, Segovia vivait également à Paris, facilitant ainsi leur travail commun.

La première pièce importante composée à Paris fut *Thème varié et finale* (1926), une pièce virtuose fondée sur un thème original. Cet enregistrement suit l'édition « urtext » de Tilman Hoppstock. Il inclut quatre variations absentes de l'édition de Segovia.

L'année suivante (1927), Ponce a composé *Sonate III*, une pièce en trois mouvements qui perpétue la séquence traditionnelle vif-lent-vif. Dans cette pièce, Ponce utilise un langage harmonique moderne, des couleurs musicales impressionnistes et une texture où le contrepoint domine. La numérotation de cette pièce a toujours été source de curiosité. Elle laisse croire, en effet, qu'une autre sonate pouvait exister avant celle-ci. Le livre *The Segovia-Ponce Letters* mentionne une sonate en *la mineur* (avant la création de la *Sonate III*), qui donne à penser que cet ouvrage a été détruit lors du saccage de la maison de Segovia pendant la Guerre Civile Espagnole en 1936.

En 1930, Segovia commanda une sonatine de style Espagnol de moyenne difficulté. Elle fut achevée en 1932. *Sonatina meridional* a été publiée en 1939, tout comme *Thème varié et Finale*. Cet enregistrement respecte l'édition urtext de Hoppstock. Segovia a changé les titres des mouvements : *Allegro non troppo*, *Andante* et *Vivace* deviennent *Campo*, *Copla* et *Fiesta*. Ce fut la dernière pièce de Ponce composée à Paris avant son retour au Mexique en 1933.

La *Suite en la mineur* a été écrite en 1929 pour Segovia. Elle fut créée lors d'un récital avec le grand violoniste Fritz Kreisler. C'est à la demande de Segovia que Ponce avait composé cette œuvre dans le style de Johann Sebastian Bach. Comme les œuvres de Bach étaient déjà bien répertoriées, ils décidèrent d'attribuer l'œuvre à Sylvius Leopold Weiss, un luthiste-compositeur, contemporain de Bach. Cette imitation de la Suite Baroque a été originalement enregistrée par Andrés Segovia sous le nom de *Suite en la mineur*, de Sylvius Leopold Weiss. L'accueil de la critique et du public fut décevant, tout comme celui du grand compositeur Heitor Villa-Lobos. Dans une lettre à Ponce, Segovia révèle qu'il a joué l'œuvre à Villa-Lobos sans en dévoiler le véritable auteur. Villa-Lobos pensa un moment qu'il s'agissait d'une œuvre de Bach, sa surprise fut grande lorsqu'il apprit que Ponce en était, en réalité, le compositeur.

En 1948, deux mois avant sa mort, Ponce composa *Variations sur un thème de Cabezón* pour son ami et confesseur, le père Antonio Brambila. Cette pièce s'avèrera être la dernière pièce de Ponce et l'une des rares compositions pour guitare non dédiée à Andrés Segovia. Le père Brambila avait entendu des variations d'Antonio Cabezón lors d'un récital à Rome. Séduit, il exposa le thème à Ponce qui l'adapta à la guitare en y ajoutant six variations et une fuguette. Cet enregistrement comprend également trois autres variations. Miguel Alcazar les avaient incluses en appendice dans son édition. En effet, ces variations ne faisaient pas partie des manuscrits autographiés par Ponce lui-même. Elles sont réapparues plus tard, dans une copie écrite par le Père Brambila. Ces « Variations – Appendices » ont été incluses dans le présent enregistrement servant d'interlude entre les pièces.

KEVIN MANDERVILLE

TRADUCTION : LARRY KEARNEY ET PHILIPPE CHRÉTIEN

PATRICK KEARNEY

Une virtuosité technique et une musicalité intense font du guitariste Patrick Kearney un interprète apprécié. Né à Montréal, Patrick Kearney a découvert la guitare classique très jeune. Après avoir remporté sa première compétition nationale à Ottawa à l'âge de 10 ans, il a poursuivi ses études avec Daniel Boyer et ensuite avec Jacques Joubert au Collège Vanier. Il a complété son Diplôme Supérieur en interprétation à l'École Normale de Musique de Paris où il a obtenu à l'unanimité le « Premier Prix » sous la direction de Rafaël Andia et d'Alberto Ponce.

Après son retour de France en 1993, Patrick Kearney a commencé sa carrière professionnelle en participant à plusieurs concours internationaux et a remporté plusieurs prix. Il a aussi joué en concert en plus de diriger des classes de maître lors de plusieurs tournées en Europe, aux États-Unis et au Canada. Il a été invité comme soliste avec plusieurs orchestres dont l'Orchestre philharmonique de l'Isle, l'Orchestre Universitaire Shenandoah, I Musici de Montréal et l'Ensemble Appassionata.

Patrick Kearney est également actif dans le monde de la création et est souvent le créateur d'œuvres de compositeurs contemporains tels Andrew Zohn, Atanas Ourkouzounov, Jay Kauffman, Ginette Bellavance et Robert F. Jones. Il a aussi inspiré d'autres compositeurs tels Daniel Boyer et Claude Engel qui ont créé et dédié des pièces à son intention.

Patrick Kearney a aussi publié trois de ses compositions : *Collage* (2001), chez D'OZ, *Tabea's Fancy* (2003), et l'hommage à Carlo Domeniconi, *Train to Koyunbaba* (2003), chez Éditions Daminus.

En 1999, il a fondé sa propre maison de publication en musique de guitare, qui a pour nom « La Collection Patrick Kearney », publiée par les Productions D'OZ (www.productionsdoz.com)

Patrick Kearney enseigne la guitare au Collège Vanier de Montréal depuis 1997 et est aussi le fondateur et le directeur du Festival et Concours International de Guitare Classique de Montréal (www.guitaremontreal.com) présenté en collaboration avec l'Université Concordia où il enseigne aussi.

Classical guitarist Patrick Kearney represents a rare balance between sheer technical virtuosity and intense musicality. Born in Montreal, Patrick Kearney discovered the classical guitar early on in life. Having won his first national competition in Ottawa at the age of ten, he pursued his studies first under Daniel Boyer and then with Jacques Joubert at Vanier College. Patrick went on to complete his Superior Diploma in Performance at the École Normale de Musique de Paris, where he received the highest honours under the direction of Rafaël Andia and Alberto Ponce.

Upon his return from France in 1993, Patrick began his professional career as an international competitor and touring artist, winning top prizes in several international competitions. Patrick has performed in concert and conducted master classes on numerous tours throughout Europe, the United States, and Canada. He has appeared as a soloist with several orchestras, including the Orchestre Philharmonique de l'Isle, the Shenandoah University Orchestra, I Musici de Montréal, and the Ensemble Appassionata.

Patrick Kearney has commissioned and premiered several works by contemporary composers such as Andrew Zohn, Atanas Ourkouzounov, Jay Kauffman, Ginette Belleavance, and Robert F. Jones, and has inspired composers such as Daniel Boyer and Claude Engel to create and dedicate new works to him.

Mr. Kearney has also published three of his own compositions: *Collage* (2001) with D'OZ, *Tabea's Fancy* (2003), and the homage to Carlo Domeniconi, *Train to Koyunbaba* (2003) with Editions Daminus.

In 1999, he inaugurated his own guitar-music publication line, the *Collection Patrick Kearney*, published by Les Productions D'OZ (www.productionsdoz.com).

Mr. Kearney has been teaching guitar at Vanier College in Montreal since 1997 and is the founder and director of the Montreal International Classical Guitar Festival and Competition (www.guitaremontreal.com), which is hosted by Concordia University in Montreal, where Mr. Kearney also teaches.

www.patrickkearney.com



REFLECTIONS

All this started with a thought that was implanted in my brain by Rafaël Andia back in the summer of 2001. While walking in the streets of Paris, Mr. Andia mentioned to me that making a recording based on a single composer might be a good idea for me at this point. That point arrived 8 years later. Through a series of seemingly unconnected events, the music of Ponce unexpectedly fell into my field of perception. I had of course known and even played some of his music as a student and as a young professional. But I have to admit, only now do I understand that I did not fully appreciate the profundity of this man's music, and I believe I'm only starting to "get it".

It was because of Segovia's efforts that Manuel M. Ponce's compositional skills found their way to the guitar. In the early 1920's Ponce decided to go study composition at l'École Normale de Musique de Paris, under the tutelage of Paul Dukas. During this time, Segovia made Paris his temporary home. This brought them close and led to the creation of some of Ponce's most beautiful music. The compositional aesthetic of the day was the French impressionistic school; and this, in my opinion, is what characterizes Ponce's compositions from that period.

During my research and the development of my interpretations of the music on this recording, I realized that I was taking a road less traveled, and this created some conflict in me. I felt alone – until I began reading Richard Dawkins's legendary book *The Selfish Gene*, and the words spoke to me as if they were plucked from my mind. So, please allow me to cite/paraphrase* Mr. Dawkins's preface to the first edition:

"Three imaginary listeners looked over my shoulder while I was preparing this recording. First the aficionado. For him I have tried to select the most expressive material, despite, at times, the lack of technical cleanliness or academic "guitar-isms". I have assumed that the aficionado has no expert knowledge, but I have not assumed that he is ignorant to the technical demands of a recording such as this. With the way technology is today even a novice can make a high quality recording, but I hope that even the aficionados will be able to appreciate all the subtle differences and nuances that I have worked so hard to create. I do not know how far I have succeeded in this, nor how far I have succeeded in another of my ambitions: to try to make the music of M. M. Ponce as entertaining and gripping as I believe it deserves. I do not dare to hope that I have conveyed more than a tiny fraction of the excitement which the subject has to offer.

My second imaginary listener was the expert. He has been a harsh critic, sharply drawing in his breath at some of my tempi, phrasing, color changes, and fingerings. His favourite phrases are 'why do this that way?'; 'is he not familiar with such and such a recording?'; and 'ugh'. I listened to him attentively, and even interpreted two entire movements for his benefit, but in the end I had to play the way I felt was necessary. The expert will still not be totally happy with the way I put things. Yet my greatest hope is that even he will find something new here; a new way of looking at familiar ideas perhaps; even stimulation of new ideas of his own. If this is too high an aspiration, may I at least hope that this recording will entertain him on his mp3 player?

The third listener I had in mind was the student, making the transition from academic performances to performances for the professional stage. If he still has not made up his mind what field he wants to be an expert in, I hope to encourage him to give my own field of performance a second glance. There is a better reason for studying instrumental performance other than its possible uses in the entertainment industry, and the general likeableness of music. This reason is that the art of music is one of the very rare forms of universal communication. Put it like that, and it is hard to see why anybody studies anything else! For the student who has already committed himself to instrumental performance, I hope my CD may have some educational value. He is having to work through the Alcazar editions, Segovia editions, the original scores, and the Hoppstock urtext editions on which my treatment is based. If he finds these sources hard to digest, perhaps my unorthodox interpretations may help, as an introduction and adjunct.

There are obvious dangers in trying to appeal to three different kinds of listener. I can only say that I have been very conscious of these dangers, but that they seemed to be outweighed by the advantages of the attempt."

So please, sit back and enjoy my impressions of the beautiful music of Manuel Maria Ponce.

PATRICK KEARNEY

* By permission of Oxford University Press

IMPRESSIONS

The collaboration between Manuel Maria Ponce (1882-1948) and Andrés Segovia (1893-1987) is one of the most important in guitar history. From their first meeting in 1923 until Ponce's death in 1948, the artists collaborated on an impressive list of compositions. These works include: six sonatas, three sets of variations, two suites, twenty-four preludes, a concerto, and several other solo pieces. Most of Ponce's solo guitar works were composed during his time in Paris (1925-1933), where he was studying with Paul Dukas at the École Normale de Musique de Paris. Segovia was also living in Paris during this time, facilitating the collaborative process.

The first major work to be composed in Paris was the *Thème varié et Finale* (1926), a virtuosic piece based on an original theme. This recording follows the urtext edition by Tilman Hoppstock, which includes four variations that were omitted from Segovia's edition. The following year, Ponce composed *Sonata III*, a three-movement work that follows the traditional fast-slow-fast sequence. This piece shows Ponce employing a modern harmonic language, impressionistic musical devices, and prominent contrapuntal textures. The numbering of this piece has always been a source of curiosity, suggesting the possibility that there might have existed another sonata before it. In the book *The Segovia-Ponce Letters*, there is mention of a sonata in A minor predating *Sonata III*, which may indicate that such a work was destroyed when Segovia's house was raided during the Spanish Civil War in 1936.

In 1930, Segovia requested a sonatina of medium difficulty in the Spanish-style. The piece was completed in 1932. In 1939, the work was published as *Sonatina meridional*. As with the *Thème varié et Finale*, this recording is based on the urtext edition by Hoppstock. Segovia also changed the titles of the movements from *Allegro non troppo*, *Andante*, and *Vivace*, to the more programmatic *Campo*, *Copla*, and *Fiesta*. This was to be the last work Ponce composed in Paris before returning to Mexico in 1933.

The *Suite in A minor* was written in 1929 at the request of Segovia, who was to perform a recital with the great violinist Fritz Kreisler. Wanting to play a joke on Kreisler, Segovia asked Ponce to compose a work in the style of Johann Sebastian Bach. Since the works of Bach were already well catalogued, they decided to attribute the work to Sylvius Leopold Weiss, a German lutenist-composer and contemporary of Bach. An imitation of the Baroque suite, it was originally recorded by Andrés Segovia as *Suite in A minor* by Sylvius Leopold Weiss. The public and critics were deceived, as was the great composer Heitor Villa-Lobos. In a letter to Ponce, Segovia reveals that he performed the work for Villa-Lobos without any introduction. Later, thinking it was a work by Bach, Villa-Lobos was shocked to learn that Ponce was in fact the composer.

In 1948, just two months before his death, Ponce composed the *Variations on a Theme of Cabezón* for his friend and confessor Father Antonio Brambila. This was to become Ponce's final composition and one of only a few guitar works not dedicated to Andrés Segovia. Father Brambila had heard a set of variations by Antonio de Cabezón during an organ recital in Rome several years earlier. Inspired, he passed the theme on to Ponce, who adapted it to the guitar, adding six variations and a fuguetta. The present recording also features three variations that were included as appendixes by Miguel Alcazar in his published edition. These variations were not part of Ponce's autographed manuscript, appearing only later in a copy written by Father Brambila. The "Appendix Variations" have been interspersed throughout this recording, serving as interludes between the other pieces.

KEVIN MANDERVILLE

EDITED BY ELIANA CHILAKOS & HARRY STAFYLAKIS.

IMPRESIONES

La colaboración entre Manuel María Ponce y Andrés Segovia es una de las más importantes en la historia de la guitarra. Desde su primer encuentro en 1923 hasta la muerte de Ponce en 1948, los artistas trabajaron juntos en numerosas composiciones que incluyen seis sonatas, tres variaciones, dos suites, veinticuatro preludios, un concierto y varios solos. La mayor parte de los solos de guitarra de Ponce, fueron compuestos durante su estancia en París (1925-1923) donde estuvo estudiando con Paul Dukas en la Ecole Normale de Musique de París. Por aquel tiempo, Segovia estaba también en París lo que facilitó el proceso de cooperación.

Una de las primeras obras importantes compuestas en París fue «Thème varié et Finale» (1926), pieza virtuosa basada sobre un tema original. Esta grabación sigue la edición *urtext* de Tilman Hoppstock, que incluye cuatro variaciones que fueron omitidas en la edición de Segovia. Al año siguiente, Ponce compuso la Sonata número 3, en tres movimientos que sigue la secuencia tradicional: rápido-lento-rápido. En esta obra, Ponce utiliza un lenguaje moderno y armónico, una técnica musical impresionista y texturas prominentes en contrapunto. La enumeración de esta obra ha sido siempre una fuente de curiosidad, sugiriendo la posibilidad de la existencia de otra sonata anterior. El libro *The «Segovia-Ponce Letters»* menciona una sonata en La menor con fecha anterior a la de Sonata III, lo cual podría indicar que tal obra pudiera haber sido destruida durante el saqueo de la casa de Segovia durante la guerra civil española en 1936.

En 1930, le pidieron a Segovia una sonatina sencilla de estilo español. La obra fue terminada en 1932 y, en 1939, se publicó bajo título «Sonatina meridional». Al igual que «Thème varié et Finale», esta grabación sigue la edición de Hoppstock. Segovia cambió también los títulos de los movimientos *Allegro non troppo*, *Andante* y *Vivace* por los de *Campo*, *Copla* y *Fiesta*, mucho más programáticos. Y este fue el último trabajo de Ponce en París antes de su regreso a México en 1933.

La «Suite in A minor» fue compuesta en 1929 a petición de Segovia, quien iba a tocar en un recital con el famoso violinista Fritz Kreisler. Queriendo hacerle una broma a Kreisler, Segovia le pidió a Ponce que compusiera una obra al estilo de Johann Sebastian Bach. Como las obras de Bach estaban bien catalogadas, decidieron atribuir la obra a Sylvius Leopold Weiss, un laudista y compositor alemán contemporáneo de Bach. Imitando la suite barroca, fue grabada originalmente por Andrés Segovia como «Suite in A minor» de Sylvius Leopold Weiss. El público y los críticos se sintieron engañados, al igual que el gran compositor Heitor Villa-Lobos. En una carta a Ponce, Segovia revela que tocó la obra para Villa-Lobos sin introducción. Luego, pensando que la obra era de Bach, Villa-Lobos se quedó sorprendido de saber que fuera Ponce su compositor.

En 1948, dos meses antes de su muerte, Ponce compuso la «Variations on a Theme of Cabezón» para su amigo y confidente Padre Antonio Brambila. Esta obra se convirtió en la última composición de Ponce y una de las pocas obras para guitarra no dedicada a Andrés Segovia. El padre Brambila había escuchado en Roma, años atrás, durante un recital de órgano, una recopilación de variaciones de Antonio de Cabezón que lo inspiraron a pasarle el tema a Ponce, quien adaptó la obra a la guitarra, añadiendo seis variaciones y una fugata. La grabación actual destaca también, tres variaciones que habían sido incluidas como apéndices por Miguel Alcázar en su edición publicada. Estas variaciones no formaban parte del manuscrito autografiado de Ponce, solo apareciendo en una copia más reciente escrita por el padre Brambila. Las «Appendix Variations» han sido añadidas entre las otras piezas en esta grabación, como interludios entre otras piezas.

KEVIN MANDERVILLE
TRADUCCIÓN: MARUXA CAMPO

Enregistré aux Studios La Flame, été 2008.

Recorded at La Flame studios in the summer of 2008.

Producteur, réalisateur, ingénieur du son et montage / *Producer, Sound Engineer and editing:* **Haralabos [Harry] Stafylakis**

Coproducteur / *Coproducer:* **Patrick Kearney**

Producteur exécutif / *Executive producer:* **La Flame**

Mastérisation / *Mastering:* **Bryan Martin**, Sonosphere, Montréal, Québec, Canada.

Photos : **Bogdan Stoica**

Conception des images / *Image designer:* **Nicholas De Luca**

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Responsable du livret / *Booklet Editor:* **Michel Ferland**

Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).



Patrick Kearney joue sur des guitares de Simon Marty (1-3, 5, 7-9) et de Kamil Jaderny (4, 6, 10-16), munies de cordes Savarez-Alliance / Corum et supports Tenuto.

Patrick Kearney plays Simon Marty (1-3, 5, 7-9) and Kamil Jaderny (4, 6, 10-16) guitars, with Savarez-Alliance / Corum strings and Tenuto supports.

Patrick Kearney est représenté par / *For international booking contact:*

danielle@agencedlefebvre.com / www.agencedlefebvre.com

Ce disque est dédié à / *This recording is dedicated to Daniel Boyer.*