



© Suzanne Doppelt

GEORGES APERGHIS (*1945)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Crosswind (1997)
for viola and four saxophones | 12:51 |
| 2 | Alter ego (2001)
for saxophone | 7:53 |
| 3 | Rasch (2006)
version for viola and saxophone | 6:07 |
| 4 | Volte-face (1997)
for viola | 8:42 |
| 5 | Signaux (1978)
version for 12 saxophones | 13:17 |

TT: 49:25

1 3 4 **Geneviève Strosser** viola

1 5 **XASAX** * ensemble de saxophones modulable:

Serge Bertocchi, Jean-Michel Goury, Pierre-Stephane Meugé and Marcus Weiss

2 **Marcus Weiss** tenor saxophone

3 **Pierre-Stephane Meugé** soprano saxophone

Alto

Sostenuto
♩ = 92

f *p* *f* *p f > p f* *pp* *f*

3 *p* *pp* *f* *ff* *p*

5 *f* *p* *f* *f* *f* *p* *f*

7 *f* *p* *f* *ff* *f* *p* *f*

10 *f* *p* *f* *ff* *f* *p* *f*

12 *f* *p* *pp* *pp* *pp*

(Corde de Do)
Léger
♩ = 72

The image shows a musical score for the Alto part of a piece. It consists of seven systems of music. The first system is in bass clef and includes dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p f > p f*, *pp*, and *f*. The tempo is marked 'Sostenuto' with a quarter note equal to 92 (♩ = 92). The second system continues in bass clef with dynamics *p*, *pp*, *f*, and *ff*, and a tempo of 92. The third system switches to treble clef with dynamics *f*, *p*, *f*, *f*, and *f*, and a tempo of 92. The fourth system returns to bass clef with dynamics *f*, *p*, *f*, *ff*, *f*, *p*, and *f*, and a tempo of 92. The fifth system is in treble clef with dynamics *f*, *p*, *f*, *ff*, *f*, *p*, and *f*, and a tempo of 92. The sixth system is in bass clef with dynamics *f*, *p*, *pp*, *pp*, and *pp*. The seventh system is in bass clef with dynamics *f*, *p*, *pp*, and *pp*. It includes a tempo change to 'Léger' with a quarter note equal to 72 (♩ = 72) and a marking '(Corde de Do)'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

„Quasi parlando“ – Kreuzungen für Saxophon und Bratsche von Georges Aperghis

Patrick Hahn

Er wäre nicht der erste bekannte Musiktheaterkomponist, der die weniger „spektakulären“ Spielarten der Musik vernachlässigte. Doch anders als die „sinfonische Form“, die Georges Aperghis seit einem ersten Versuch 1972 nur selten bedacht hat, zieht sich Kammermusikalisches wie ein roter Faden durch sein Œuvre. Wie auf der Theaterbühne treibt Aperghis im Kammermusiksaal sein Spiel mit immer neuen Besetzungen und stellt sie zugleich in Bezug zur europäischen Musiktradition. Hier wie dort sucht er nach Stimmen. „Das ist, wie wenn man ein Bild von jemandem auf einem Foto sieht und sich fragt: wie klingt die Stimme? Ist sie nasal, ist sie hoch, ist sie tief? Hat er schwer geatmet oder leicht? Ein Instrument bleibt immer das gleiche. Doch die Frage lautet: Wie klingt die Stimme *dieses* Instrumentes in genau *diesem* Stück.“¹ Im ersten Augenblick mag es überraschen, dass auch Georges Aperghis den Sound des Saxophons vor allem mit dem amerikanischen Jazz verbindet, denn Jazz-Einflüsse ließen sich höchstens in Spurenelementen oder als negativer Abdruck in dieser an Saxophonstimmen reichen Platte herausfiltern. Dagegen ist es unüberhörbar, dass ihm der polierte Schönklang „klassischer“ Kompositionen für dieses noch relativ junge Instrument suspekt ist. Aperghis widmet sich hier wie so oft den „vernachlässigten“ Seiten seiner Protagonisten. „Ein Instrument ‚spielt‘ immer schon von alleine. Eine Klarinette, die wie eine Klarinette spielt, ist aber nicht das, was mich am

meisten interessiert. Ein Sänger kann verschiedene Stimmen annehmen, mit Hauchen, ohne Hauchen, mit Vibrato, ohne Vibrato, er kann sogar schreien. Warum Instrumente nicht auch?“

Das älteste Werk auf dieser Veröffentlichung bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Aperghis schrieb es für „vier Instrumente gleicher Klangfarbe und gleicher Tonhöhe“ – es wäre also theoretisch auch von vier Pauken zu realisieren – und zeugt noch vom Einfluss von John Cage auf das Musikdenken des komponierenden Autodidakten: *Signaux* aus dem Jahr 1978. Für diese Aufnahme hat das Saxophonquartett XASAX das komponierte Material in drei unterschiedlichen Tempi eingespielt, Aperghis montierte das Material im Studio nach Gehör zu einem virtuellen zwölf-köpfigen Saxophonorchester. Übersetzt bedeutet der Titel „Zeichen“ – ein Sujet, das Aperghis in seinen ersten Jahren offenbar intensiv beschäftigt hat, eine Komposition für präpariertes Klavier von 1969 trägt (auf griechisch) denselben Titel, die Komposition für sechs Schlagzeuger *Kryptogramma* (1970) handelt von der Verschlüsselung von Zeichen, in diesem Fall von Rhythmen aus der klassischen Musikliteratur. *Signaux* wurde angeregt durch die Lichtspiele der modernen Zivilisation. „Ich war ziemlich fasziniert von den Signalen der Flughäfen“, beschreibt Aperghis in der Rückschau, „man sieht Dinge aufleuchten, die dabei visuelle Rhythmen erzeugen. Etwas

Vergleichbares wollte ich auf klanglicher Ebene finden, ohne irgendeinen Affekt, irgendeine Leidenschaft oder irgendein Gefühl hineinzulegen. Es ging mir darum, eine Art Polyphonie zu erzeugen mit immer denselben aufsteigenden Skalen. Die Quartette beginnen eine Art Raster oder Gewebe zu bilden. Die aufsteigenden Skalen vermischen sich am Ende so sehr, dass man keine Skalen mehr hört, sondern eine Art Melodie aus der zufälligen Überlagerung entsteht. Ich wollte diese Materialien wirklich wie Skulpturen formen.“ Fast scheint es, als ob hier, zu Beginn der Karriere von Georges Aperghis, seine biographische Verwurzelung in der bildenden Kunst noch deutlicher aufscheint als in späteren Jahren. Die Horizontalität der Zeitachse wird in *Signaux* aufgehoben und der Hörer kann sich gleichsam frei in einem musikalischen Raum bewegen wie in einer Installation.

Was diese Zeichen jedoch mit dem über zwanzig Jahre jüngeren Solostück für Tenorsaxophon *Alter ego* (2001) verbindet, ist eine Form der „Ausdruckslosigkeit“, die dem Interpreten abverlangt wird: „kein Affekt, nichts *spielen*“ betont der Komponist. „Wenn man von den Musikern verlangt, ‚ausdrucksvoll‘ zu spielen oder ‚ausdrucksvoll‘ schreibt, führt das meiner Meinung nach zu etwas Altmodischem. Mir geht es hingegen darum, eine Konstruktion zu finden, die dann einen bestimmten Ausdruck mitbringt. Wenn das gelingt, genügt es, dass der Musiker die Noten spielt. Der Ausdruck kommt von selbst.“ In *Alter ego* gerät man als Hörer ebenfalls in einen musikalischen Zustand, der im Gegensatz zu *Signaux* unterschiedliche Stadien der Intensität durchläuft. Das *Alter ego*,

das man hier kennen lernen kann, ist vielleicht das entgegen gesetzte Gesicht eines frenetischen John Coltrane-Solos, denn alle Energien dieses Monologs scheinen nach innen gerichtet. „Das Stück ist beinahe eine Kette von Zweiunddreißigstelnoten – angegeben als dreifaches Pianissimo. Das ist natürlich mehr eine Idee als eine Realität. Nicht, dass man auf einem Saxophon nicht leise spielen kann. Aber ein dreifaches Pianissimo mit einem Tenorsaxophon in der notierten Lage ist eigentlich schon durch die Finger- und Klappenbewegungen übertönt“, gibt Marcus Weiss, der Uraufführungsinterpret, zu bedenken. Die Klappenbewegungen sind natürlich auch auf dieser Aufnahme deutlich zu hören und lassen so das Alter ego des Saxophontons als perkussive Begleitmusik hervortreten: Die Entstehung des Tons, seine Mittel zur Hervorbringung geben sich zu erkennen. Zugleich ist *Alter ego* ein äußerst körperliches Stück. Nicht im Sinne einer nach außen, zur Schau gestellten Kraftprobe – dafür ist es viel zu zerbrechlich. Doch die weiten Sprünge der Stimme, ihr Innehalten in Mehrklängen und Trillern mit gedämpfter Lautstärke, versetzen den Hörer in eine ähnliche (An-)Spannung wie den Interpreten, der sich Mühe geben muss, den Ton nicht ausbrechen zu lassen. Die Partitur von *Alter ego* gleicht einem Aufzeichnungsgerät innerer Zustände, oder, in einer Formulierung des französischen Autors Peter Szendy, „dem Seismogramm von jemandem, der zuhört, wie sein Blut fließt. [...] [E]ine Art Barometer für die simple Tatsache, dass man lebendig ist.“² In *Alter ego* kann man einem fremden Hirn beim Rauschen lauschen, als wäre es das eigene.

Mit einem Ausdruck von Roland Barthes könnte man die musikalische Haltung des Solisten in *Alter ego* als „Quasi parlando“ bezeichnen: „Das ist die Bewegung des Körpers, der sich zum Sprechen anschickt.“⁴³ In einem Text über Robert Schumann – ein Fixstern im poetischen Universum auch von Georges Aperghis – schrieb der Philosoph: „Was tut der Körper, wenn er (musikalisch) aussagt? Er spricht, sagt aber nichts: denn sobald die Rede – oder ihr instrumentaler Ersatz – musikalisch ist, ist sie nicht mehr sprachlich, sondern körperlich; sie sagt immer nur folgendes nie etwas anderes: *Mein Körper versetzt sich in den Zustand des Sprechens: quasi parlando.*“⁴⁴

Die Bedeutung, die das Sprechen – wie Sprachliches überhaupt – für Georges Aperghis hat, lässt sich auch aus der Genese der Duokomposition *Rasch* ablesen. „Zu Beginn schrieb ich *Rasch* für Stimme und Bratsche. Ich habe schließlich die Sprachsilben weg gelassen, da ich die Partie für Violine umgeschrieben habe.“ Unter Mitwirkung von Pierre-Stéphane Meugé bearbeitete er das Stück erneut für die Besetzung von Sopran saxophon und Viola. „Ich glaube, diese Version ist noch besser als mit der Violine, weil die beiden Instrumente sich klarer unterscheiden. Man hört jedes in seiner Verlassenheit – und später, wenn sie zusammen sind, vervollständigen sie sich. Sie haben etwas gemeinsam, dann wieder sehr große Abweichungen. Sie sind also wie Personen, die sich annähern und am Ende wieder entfernen.“ Der Titel verdankt sich hier gleichfalls einer Lektüre von Roland Barthes. „*Rasch*“, so übersetzt sich der französische Schriftsteller das deutsche

Wort, bedeutet „gelenkte Behendigkeit, Genauigkeit, [...] schnelles Ausgreifen, Überraschung, Bewegung der ins Blattwerk schlüpfenden Schlange.“⁴⁵ Diese Bilder begleiteten Aperghis beim Schreiben und haben eine Musik gezeugt, die Spieler und Hörer in einen geradezu animalischen Zustand versetzt. Es geht nicht um ein Zuhören sondern um eine Form des „Horchens“: „Das Horchen ist jene vorausgehende Aufmerksamkeit, durch die sich alles erfassen lässt, was das territoriale System stören kann; es ist eine Weise, sich gegen Überraschungen zu schützen; sein Objekt [...] ist die Bedrohung oder, umgekehrt, das Bedürfnis; das Material des Horchens ist das Indiz, das entweder die Gefahr offenbart oder die Befriedigung des Bedürfnisses verheißt.“⁴⁶ So belauern die beiden Instrumente einander, verzahnen ihre Stimmen hoquetusartig, verharren auf der Stelle, erobern sich in arabesken Bewegungen neue Tonräume oder verteidigen in vierteltönigen Umspieldungen ihren Standort. „Der wesentliche Partner des Lauschens“ ist für die beiden Spieler „das Ungewöhnliche, das heißt die Gefahr oder das unverhoffte Glück; umgekehrt wird das Horchen, falls es auf die Besänftigung eines Phantasmas abzielt, sehr rasch halluzinogen.“⁴⁷

Fragment of sketch of *Rasch* © Durand-Salabert-Eschig
(Universal Music Publishing Group) >

Noch deutlicher als *Rasch* dringt das Quintett *Crosswind* in tierisches Terrain vor. Weniger der Wind, den Saxophone immer machen, spielt hier eine Rolle, als die Kreuzungen, die Aperghis vornimmt. Als wäre der Klang des Saxophons nicht schon mehrdeutig genug, als wollte er die Sonderbarkeit der Kreatur, die aus der Vereinigung einer goldglänzenden Metalllegierung und dem schwingenden Rohrblatt hervorgegangen ist, noch weiter steigern, verwenden die Saxophonisten ab einem bestimmten Punkt im Stück Trompetenansätze. Dazu verlängern die Musiker den Hals ihrer Instrumente beispielsweise mit einem Stück Gartenschlauch. Hier zeigt sich eine grundlegende ästhetische Idee von Georges Aperghis: das „détournement“. „Die Gegenstände, die Vorstellungen, die Klänge zu verfremden bildet für uns die Hauptsache unseres künstlerischen Begehrens“, schrieb er 1985. Neben den präparierten Ansätzen verzerrt Aperghis den Klang, indem er die Musiker ihre Instrumentalparts gelegentlich mitsingen lässt. Zunehmend kommt, wie in vielen anderen seiner Kammermusikwerke auch, Sprache ins Spiel. Aus der Konversation der Interpreten, in einem von Aperghis erfundenen Kauderwelsch, blitzen nur wenige verständliche Fetzen auf: Das Wesen dieser Musik offenbart sich als „Fremd-Sprachigkeit“. Zum Zeitpunkt der Entstehung von *Crosswind* hat sich Aperghis für die Schriften des Verhaltensforschers Konrad Lorenz interessiert und davon ausgehend auch das animalische Verhalten unter Musikern genauer unter die Lupe genommen. Dabei geht es „nicht mehr um Ähnlichkeit zwischen menschlichem und

tierischem Verhalten [...]“. Es gibt überhaupt keine Tiere und Menschen mehr, da sie sich gegenseitig deterritorialisieren in einem Intensitätskontinuum. Es geht um ein Werden, das [...] die größtmögliche Differenz umfasst, die Identitätsdifferenz, das Überschreiten einer Schwelle [...].“⁹ Da wird nun belauert, posiert und attackiert, mal beschnuppert man sich vorsichtig, dann wird wieder lärmend gewarnt und protestiert. „Es ging mir in *Crosswind* um die Vorstellung von Territorien jedes Einzelnen. Man hat den Eindruck, einer Meute gegenüber einem Opfer zuzuhören, welches offensichtlich die Bratsche ist. Man weiß nicht genau, was sich am Ende abspielt, doch es ist eine Art tierischer Konfrontation.“ Bei einer Aufführung mit der Bratscherin Geneviève Strosser umzingelt von den vier XASAX-Bläsern, den ersten Interpreten dieses Stücks, wird diese bedrohliche Lage noch deutlicher. Geradezu rührend ist, wie die Bratsche mit leittönigen Auflösungen den kecken Attacken immer wieder ausbüchst – auch wenn ihr das am Ende scheinbar wenig nützt.

Im Gegensatz zu dieser „Musik im Alarmzustand“ ist *Volte-face* für Bratsche solo (1997) eher ein verträumter Tanz auf Zehenspitzen, der beständig seine Richtung ändert. Er wird von einer eigenwilligen Persönlichkeit vollführt: Mit melodischen Floskeln aus ungeschriebenen Bratschenkonzerten wagt sie die ein oder andere Pirouette, im nächsten Moment stampft sie förmlich auf oder trippelt in Pizzicatoschritten davon. Das ist, wie immer bei Aperghis, geprägt von vielfältigen Permutationen kleiner Zellen, „untreuen“ Wieder-

holungen und „Variationen ohne Thema“ (Marcus Gammel). Eigentlich hat Geneviève Strosser, die seit 1996 in zahlreichen Produktionen mit Georges Aperghis zusammen gearbeitet hat und der das Stück gewidmet ist, das Wesen dieser Musik selbst sehr gut beschrieben. „Sie hat etwas von einem Kaleidoskop. Eine Menge kleiner Elemente,

immer dieselben – und wenn man sie dreht und wieder dreht, nehmen sie eine andere Form an und formen ein anderes Bild.“¹⁰ Sie fügte hinzu: „Was meine Eindrücke der Musik von Georges angeht – ich hätte auch das Gegenteil sagen können.“¹¹ Diese Musik ist eben beides zugleich: eine Metapher und ihre Metamorphose in einem.

¹ Wenn nicht anders angegeben, stammen die Zitate (und ihre Übersetzungen) aus Gesprächen, die der Autor im Jahr 2006 geführt hat.

² Peter Szendy: *Wie viele Ohren? (und andere Aperghis-Fragmente)*. In: Berno Odo Polzer / Thomas Schäfer (Hg.): *Almanach Wien Modern 2001, Saarbrücken 2001*, S. 143-147, S. 145.

³ Roland Barthes: *Rasch*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1990, 299-312, S. 305.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 310.

⁶ Roland Barthes: *Zuhören*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1990, S. 249-263, S. 251.

⁷ Ebd.

⁸ „Détourner les objets, les idées, les sons, constitue pour nous l'essentiel de nos désirs artistiques.“ Georges Aperghis: *Programme de Conversations*. Abgedruckt in: Antoine Gindt: *Georges Aperghis. Le corps musical*. Arles 1990, S. 65.

⁹ Gilles Deleuze / Felix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Französischen von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main 1976, S. 32.

¹⁰ „Il y a là comme un kaléidoscope. Une foule de petits éléments, toujours les mêmes – et quand on les tourne et retourne, ils prennent chaque fois une autre figure, ils composent une autre image.“ Peter Szendy: *Machinations de Georges Aperghis*. Paris 2001, S. 98.

¹¹ „Vous savez, [...] mes impressions de la musique de Georges – j'aurais pu dire le contraire.“ Ebd.

“Quasi parlando” – Intersections for Saxophone and Viola by Georges Aperghis

Patrick Hahn

He would not have been the first well-known composer for musical theatre who neglected the less “spectacular” varieties of music. But unlike the “symphonic form”, which Georges Aperghis has been rarely considered ever since his initial attempt in 1972, chamber music recurs throughout his œuvre. As though staging a theatrical work, Aperghis plays his game in a chamber-music hall with ever-new instrumental combinations, at the same time creating a connection between them and European musical tradition. He is always seeking voices. “It is similar to seeing the image of someone in a photo and wondering how their voice sounds. Is it nasal, is it high, is it low? Were they breathing heavily or easily? An instrument always remains the same. But the real question is: how does the voice of *this* instruments sound in *this* piece?”¹ At first glance it may seem surprising that Georges Aperghis also associates the sound of the saxophone primarily with American jazz, because, at most, the influence of that music can be detected on this CD full of saxophone voices only as trace elements or in the mirror image of a negative imprint. However, it is an unmistakably audible fact that he considers suspect the polished, beautiful sound of a “classical” composition for this still relatively young instrument. As so often, Aperghis here dedicates himself to the “neglected” aspects of his protagonists. “An instrument always ‘plays’ itself. But a clarinet that plays like a clarinet is not what really

interests me. A singer can sing with various voices, with breathiness, without breathiness, with vibrato, without vibrato; he can even scream. Why shouldn’t instruments do that as well?”

The oldest work on the present CD, *Signaux*, is an exception in this regard. Aperghis wrote it for “a quartet of instruments of the same timbre and range” – thus, theoretically, it could also be played by four timpani. It is testimony to the influence of John Cage on the musical thought of the self-taught composer. *Signaux* was composed in 1978. For this CD the saxophone quartet XASAX recorded the composed material at three different tempi. Working by ear, Aperghis combined the material in the studio into a virtual twelve-saxophone orchestra. Translated, the title means “signals” – a subject with which Aperghis was apparently intensely preoccupied in his early years. A 1969 composition for prepared piano has the same title (in Greek). This composition for six percussionists, *Kryptogramma* (1970), takes its title from the encrypting of signs, in this case of rhythms taken from classical music literature. *Signaux* was suggested by the lights of modern civilisation. “I was pretty fascinated by the signal lights at airports”, says Aperghis in retrospect. “You see things light up to create visual rhythms. I wanted to do something comparable on the level of sound, without adding any emotion, passion or feeling. What I wanted was to create a kind of polyphony with al-

ways the same ascending scales. The quartets begin to create a kind of grid or woven texture. In the end, the rising scales are so mixed together that one can no longer hear the scales but rather a kind of melody arising from the accidental overlapping. I wanted to shape this material like a sculpture.” It almost seems that Georges Aperghis’ biographical roots in the plastic arts are even more evident at the beginning of his career than in later years. In *Signaux* the horizontality of the time axis dissolves, and the listeners move freely about the musical space, so to speak, as they might in viewing an installation.

What connects these signs, however, with the solo work for tenor saxophone *Alter ego* (2001), composed more than 20 years later, is the sort of “inexpressiveness” that is demanded from the performer: “no emotion, no *playing* of anything”, the composer says. “If you ask the musicians to play ‘expressively’ or you write ‘espressivo’, that leads, in my opinion, to something old-fashioned. I, on the other hand, want to find a construction that brings a certain expression along with it. If that is successful, it is enough for the musician to simply play the notes. The expression comes on its own.” *Alter ego* also puts the listener into a musical state, which in contrast to *Signaux* has various stages of intensity running through it. The *Alter ego*, that one becomes acquainted with here, is perhaps the opposite face of a frenetic John Coltrane solo, because all the energy in this monologue seems to be directed to the inside. “The piece is almost a chain of demisemiquavers that are marked triple pianissimo. That, of course, is more concept than

reality. Not that it’s impossible to play softly on a saxophone. But a triple pianissimo on a tenor saxophone in the notated range would be drowned out by the sounds of the fingers and keys”, says Marcus Weiss, who played the debut performance of the work. The sound of the moving keys can, of course, be clearly heard on this recording, allowing the alter ego of the saxophone to be perceived as a percussive accompaniment: The creation of the tone, its means of production can be recognised. At the same time *Alter ego* is an extremely corporeal piece. Not in the sense of directed to the outside as a trial of strength on display – it is far too fragile for that. But the wide leaps in the voice, its momentary pausing in harmony and trills with muted volume, put the listener in a similar state of tension as the performer, who must make an effort to prevent the tone from bursting forth. The score of *Alter ego* is like a recording device of internal conditions, or, in the words of the French author Peter Szendy, “the seismogram of someone listening to his blood flow. [...] [A] kind of barometer for the simple fact that one is alive.”² In *Alter ego* one can listen to the sound of another’s brain as though it were one’s own.

One might term the musical posture of the soloist in *Alter ego* as “quasi parlando”, as in Roland Barthes’s words: “That is the movement of the body that is about to speak.”³ In an essay on Robert Schumann – a fixed star in the poetic universe of Georges Aperghis as well – the philosopher wrote: “What does the body do when it makes a (musical) statement? It speaks but says nothing: because as soon as speech – or its instrumental

replacement – is musical, it is no longer linguistic but rather corporeal; it always says the following and never anything else: *My body puts itself in the condition of speaking: quasi parlando.*¹⁴

The meaning that speech – like all things linguistic – has for Georges Aperghis may be read from the genesis of his duet composition *Rasch*. “At the outset I wrote *Rasch* for voice and viola. I finally omitted the spoken syllables when I rewrote the part for violin instead.” Assisted by Pierre-Stéphane Meugé, he then reworked the piece for soprano saxophone and viola. “I think this version is even better than the one for violin, because there is a clearer difference between the two instruments. You hear each of them in its loneliness – and later, when they come back together, they complement one another. They have something in common, then again very large divergences. They are thus like people who approach one another and in the end separate again.” Once again, the title reflects the writing of Roland Barthes. “*Rasch*”, as the French writer translates the German word, means: with directed swiftness, exactitude, in just

rhythm (contrary to haste), with rapid stride, in a surprise, like the movement of a snake going into the leaves.¹⁵ These images, which accompanied Aperghis as he was composing, have produced a music that puts both the players and the listeners into a virtually animalistic state. This requires not just hearing but a form of keen listening: “Listening is that prior state of attention through which everything can be understood that can disturb the territorial system; it is a way of protecting against surprises; its object [...] is a threat or, conversely, a need; the material of listening is the indication that either reveals the danger or holds out the prospect that the need will be satisfied.”¹⁶ Thus the two instruments listen to one another, dovetail their voices as in hocket, freeze in place, conquer in their arabesque movement new tonal space, or defend their position in elaborate quarter-tone variations. “The most important partner of listening” for the two players is “the unusual: that means the danger or the unexpected good fortune; conversely, listening, if its goal is to calm a phantasm, very quickly becomes hallucinogenic.”¹⁷

Valse - Klavir - lijer
Detache

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *arco* (arco). There are also some handwritten annotations above the notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves with similar notation to the first system. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *arco* (arco). There are also some handwritten annotations above the notes.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves with similar notation to the first system. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *arco* (arco). There are also some handwritten annotations above the notes.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features two staves with similar notation to the first system. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also some handwritten annotations above the notes.

Even more clearly than *Rasch*, the quintet *Crosswind* presses forward into animal terrain. The wind that saxophones always make plays less of a role here than the crossovers that Aperghis specifies. As though the sound of the saxophone were not ambiguous enough already, as though he wanted to further enhance the special strangeness of the creature created by uniting a shiny gold alloy with a vibrating reed, he calls on the saxophonists after a certain point in the piece to play their instruments trumpet embouchures, lengthening the necks of their instruments, for example, with a length of garden hose and buzzing their lips into it. This reveals one of Georges Aperghis' basic aesthetic ideas: "détournement" – putting something to other than its conventional use. "Putting the objects, the ideas, the sounds to another use is the most essential aspect of our artistic desires",⁸ he wrote in 1985. In addition to changing the saxophone embouchure, Aperghis distorts the sound by sometimes having the musicians sing along with their instrumental parts. Increasingly language is coming into play, as in many of his other chamber-music works as well. In the conversation of the performers, speaking in a gibberish invented by Aperghis, there are occasional sparks of speech that can be understood: the essence of this music reveals itself to be "foreign-lingualism". At the time when Aperghis was writing *Crosswind*, he was interested in the writings of the behavioural researcher Konrad Lorenz, and based on that work he began closely studying the animalistic behaviour among musicians. This is "no longer a

question of similarity between human and animal behaviour [...]. There are no longer any animals or human beings, because they mutually deterritorialise each other in a continuum of intensity. It is a question of becoming, which [...] is comprised of the greatest possible difference, the difference of identity, the crossing of a threshold [...]."⁹ There it is now lying in wait, posing and attacking, sometimes sniffing cautiously, then warning loudly and protesting. "What I tried to do in *Crosswind* is to present the territories of each individual. One has the impression of listening to a pack of animals and its victim, which is clearly the viola. One does not know for sure how this will end, but it is a kind of animalistic confrontation." In a performance, in which the violist Geneviève Strosser is encircled by the four instruments of XASAX, the first performers of this piece, this menacing situation becomes even clearer. It is almost touching how the viola with the resolution of leading tones repeatedly runs away from the bold attacks – even if this seems to do her little good in the end.

In contrast to this "music in a state of alarm", *Volte-face* for viola solo (1997) is a rather dreamy dance on tiptoe that is constantly changing direction. It is performed by an individualistic personality: with melodic clichés from unwritten viola concertos, the dancer tries a pirouette or two before positively stamping the next moment or tripping away in pizzicato steps. As always in the music of Aperghis, this is characterised by varied permutations of small cells, "unfaithful" repetitions and

“variations without a theme” (Marcus Gammel). The music has been described very well by Geneviève Strosser, who since 1996 has been working together with Georges Aperghis on numerous productions and to whom this piece is dedicated. “It has something of a kaleidoscope about it. Lots of small elements, always the same –

and when you turn them and turn them again, they take on a different form and a different image each time.”¹⁰ She adds: “As to my impressions of Georges’s music – I could also have said the opposite.”¹¹ This music is simply both at the same time: a metaphor and its metamorphosis in one.

¹ Unless otherwise stated, the quotations (and their translations) are taken from interviews that the author conducted in 2006.

² Peter Szendy: *Wie viele Ohren? (und andere Aperghis-Fragmente)*. In: Berno Odo Polzer / Thomas Schäfer (ed.): *Almanach Wien Modern 2001, Saarbrücken 2001*, pp. 143-147, p. 145.

³ Roland Barthes: *Rasch*. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 310.

⁶ Roland Barthes: *Zuhören*. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Translated from the French by Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1990, pp. 249-263, p. 251.

⁷ *Ibid.*

⁸ “Détourner les objets, les idées, les sons, constitue pour nous l’essentiel de nos désirs artistiques.” Georges Aperghis: *Programme de Conversations*. Reprinted in: Antoine Gindt: *Georges Aperghis. Le corps musical*. Arles 1990, p. 65.

⁹ Gilles Deleuze / Felix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Translated from the French by Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main 1976, p. 32.

¹⁰ “Il y a là comme un kaléidoscope. Une foule de petits éléments, toujours les mêmes – et quand on les tourne et retourne, ils prennent chaque fois une autre figure, ils composent une autre image.” Peter Szendy: *Machinations de Georges Aperghis*. Paris 2001, p. 98.

¹¹ “Vous savez, [...] mes impressions de la musique de Georges – j’aurais pu dire le contraire.” *Ibid.*

'Quasi parlando' – croisements entre saxophone et alto

Patrick Hahn

On pourrait croire qu'un compositeur connu dans le domaine du théâtre musical néglige les genres moins « spectaculaires » de la musique. Mais à la différence de la forme symphonique, qu'Aperghis a rarement utilisée depuis un premier essai en 1972, les œuvres de musique de chambre parcourent son catalogue tel un fil rouge. Comme sur scène, Aperghis joue avec les effectifs toujours différents qu'il relie à chaque fois à la tradition musicale européenne. Ici comme là, dirait-on, il est à la recherche de voix. « C'est un peu comme quand on voit le visage de quelqu'un sur une photo en se demandant : quel pourrait être le son de sa voix ? Est-elle nasale, aigue, grave ? Est-ce qu'il respirerait difficilement ou avec légèreté ? Un instrument reste toujours pareil. La question est cependant : comment sonne la voix de cet instrument-là dans cette pièce précise ? ». Au premier abord on peut être surpris que Georges Aperghis relie également le son du saxophone au *sound* du jazz américain, puisque les influences du jazz sur cet enregistrement, riche en voix de saxophones, ne sont guère que des traces ou comme une empreinte négative. Il est indéniable en revanche que la belle sonorité polie des compositions « classiques » reste suspecte à cet instrument relativement récent encore. Aperghis se consacre ici comme si souvent aux côtés négligées de ses protagonistes. « Un instrument 'joue' toujours de lui-même. Une clarinette qui joue comme une clarinette n'est pourtant pas ce qui m'intéresse le plus. Un chanteur peut adop-

ter différentes voix, avec du souffle, sans souffle, avec ou sans vibrato, il peut même crier. Pourquoi pas les instruments ? »

L'œuvre la plus ancienne sur cet enregistrement, *Signaux* de 1978, constitue une exception à cet égard. Aperghis l'a écrite pour « quatre instruments au timbre et au registre identique » — on pourrait donc la réaliser théoriquement sur quatre timbales — et elle est encore marquée par l'influence de John Cage sur cet autodidacte. Le quatuor de saxophones XASAX a enregistré ici le matériau proposé dans trois vitesses différentes. Aperghis a monté ensuite le tout à l'oreille, dans le studio, pour un orchestre virtuel de douze saxophones. La thématique du signe a visiblement beaucoup pré-occupé Aperghis dans ses premières années : une composition pour piano préparé de 1969 porte ce même titre en grec, la composition *Kryptogramma* (1970) parle de signes cryptés, en l'occurrence de rythmes tirés de la littérature classique. *Signaux* a été inspiré par les jeux de lumière de la civilisation moderne. « J'étais assez fasciné par les signaux lumineux dans les aéroports, dira Aperghis plus tard, on y voit apparaître des objets qui produisent alors des rythmes lumineux. Je voulais obtenir quelque chose de comparable au niveau sonore, sans y rajouter aucun affect, aucune passion, ou une quelconque émotion. Il s'agissait de produire une polyphonie avec des gammes ascendantes toujours identiques. Les quatuors commencent

à former une sorte de crible ou de réseau. Les échelles montantes se mélangent tellement à la fin qu'on n'entend plus de gammes mais une mélodie qui résulte de superpositions qui se font par hasard. Je voulais vraiment former ces matériaux comme un sculpteur ». Il semble presque qu'au début de sa carrière, sa première formation d'artiste plasticien laisse une empreinte plus forte que dans les années suivantes. L'horizontalité de l'axe temporel est suspendue dans *Signaux* et l'auditeur peut en somme se mouvoir librement dans un espace musical comme dans une installation.

Ce qui relie ces signes-là à la pièce soliste *Alter ego* (2001) pour saxophone ténor, composée donc plus de vingt ans plus tard, est une forme d'inexpressivité demandée à l'interprète : « pas d'affect, ne rien *interpréter* » souligne le compositeur. « Quand on demande aux musiciens de jouer 'avec expression' ou quand écrit de façon 'expressive' cela produit à mon avis quelque chose de démodé. Il s'agit au contraire pour moi de trouver une construction qui apporte elle-même une certaine expression. Si c'est réussi, il suffira que l'interprète joue les notes. L'expression viendra d'elle-même ». Dans *Alter ego* l'auditeur atteint un état musical qui, au contraire de *Signaux*, parcourt différents stades d'intensité. L'*alter ego* dont on fait la connaissance ici est peut-être le visage opposé d'un solo frénétique de John Coltrane, puisque toutes les énergies de ce monologue semblent tournées vers l'intérieur. Comme le fait observer Markus Weiss, qui a créé l'œuvre, « la pièce est quasiment une chaîne de triples croches, notées au triple pianissimo. C'est là bien sûr plus une idée

qu'une réalité. Ce n'est pas qu'on ne puisse jouer doucement sur un saxophone. Mais un triple pianissimo sur un saxophone ténor dans le registre demandé est presque déjà couvert par les bruits des doigts et des clefs ». Ces bruits de clefs sont bien entendu audibles également sur cet enregistrement et incarnent l'*alter ego* du saxophoniste en une musique d'accompagnement percussif : la naissance du son, les moyens de le produire se donnent clairement à entendre. *Alter ego* est en même temps une pièce très corporelle, non au sens d'un tour de force exhibé – la pièce est trop fragile pour cela ; mais les sauts larges, les arrêts sur des multiphoniques ou sur des trilles dans une dynamique si retenue mettent l'auditeur dans une « attention » comparable à celle de l'interprète, qui doit s'appliquer à ne pas laisser le son s'évader brusquement. La partition d'*Alter ego* ressemble ainsi à un appareil enregistreur d'états psychologiques ou, pour le dire avec une expression de Peter Szendy, « au sismogramme de quelqu'un qui écouterait la circulation de son propre sang [...]. Une sorte de baromètre du simple fait que l'on est vivant². »

En reprenant une expression de Roland Barthes, on pourrait caractériser l'attitude du soliste dans *Alter ego* comme un quasi parlando : « c'est le mouvement du corps qui *va parler* ». Dans son texte sur Robert Schumann – l'une des étoiles fixes dans l'univers poétique d'Aperghis – le philosophe écrivait : « Qu'est-ce que le corps *fait*, lorsqu'il énonce (musicalement) ? [...] Il parle mais ne dit rien : car dès lors qu'elle est musicale, la parole – ou son substitut instrumental – n'est plus

linguistique, mais corporelle ; elle ne dit jamais que ceci, et rien d'autre : *mon corps se met en état de parole : quasi parlando* »³.

L'importance de la parole, et tout ce qui a trait au langage en général, pour Georges Aperghis peut se lire aussi dans la genèse du duo *Rasch*. « Au départ j'ai écrit *Rasch* pour voix et alto. J'ai enlevé ensuite les syllabes parlées en faisant la version pour violon. » Avec la collaboration de Pierre-Stéphane Meugé, le compositeur a ensuite produit une version pour saxophone soprano et alto. « Je pense que cette version est encore meilleure que celle avec violon, car les deux instruments se différencient clairement. On entend chacun dans sa solitude – et plus tard, quand ils se rencontrent, ils se complètent. Ils partagent quelque chose et divergent ensuite. Ils sont donc comme des personnes qui se rapprochent l'une de l'autre et s'éloignent à la fin ». Le titre provient également de la lecture de Barthes. *Rasch*, c'est pour celui-ci « prestesse dirigée, exactitude [...] foulée rapide, surprise, mouvement du serpent qui va dans les feuilles⁴ ». Ces images ont accompagné Aperghis pendant la composition et suscité une musique qui plonge l'interprète et l'auditeur dans un état quasi animal. Il ne s'agit pas d'une écoute où l'on attribue des significations aux sonorités afin de les décoder, mais d'une écoute en alerte. « L'écoute est cette attention préalable qui permet de capter tout ce qui peut venir déranger le système territorial ; elle est un mode de défense contre a surprise ; son objet [...] est la menace, ou inversement le besoin ; la matériau de l'écoute, c'est l'indice, soit qu'il révèle le danger, soit qu'il promette la satisfaction du

besoin⁵ ». Ainsi les instruments sont à l'affût l'un de l'autre, leurs voix s'imbriquent à la manière d'un *hoquetus*, ils font du sur-place, se courtisent avec des mouvements d'arabesques ou défendent leur territoire avec des figures en quart de ton. Pour les deux, le « partenaire essentiel » c'est « l'insolite, c'est à dire le danger ou l'aubaine ; et à l'inverse, lorsque l'écoute est dirigée vers l'apaisement du fantasma, elle devient très vite hallucinée⁶ ».

Plus nettement encore que *Rasch* le quintette *Crosswind* pénètre dans le territoire animal. C'est moins le vent que les saxophones produisent toujours qui est ici en jeu mais les croisements auxquels Aperghis procède. Comme si le son du saxophone n'était pas assez ambigu en soi et comme pour exagérer encore l'étrangeté de cette hybridation d'un métal étincelant et de l'anche, les saxophonistes utilisent à un certain moment des embouchures de trompette. Mais il leur arrive également de prolonger leur pavillon par un bout de tuyau d'arrosage. On peut soupçonner ici une idée exprimée par Aperghis dans un texte fondamental sur le théâtre musical, à savoir le détournement. « Détourner les objets, les idées, les sons, constitue pour nous l'essentiel de nos désirs artistiques » écrivait-il en 1985. À côté de ces ustensiles, Aperghis déforme le son en faisant parfois chanter simultanément les musiciens dans certains passages instrumentaux. Peu à peu, comme dans beaucoup de ses œuvres de musique de chambre, le langage entre en jeu. De cette conversation entre les interprètes, tout un galimatias inventé par le compositeur, seul quelques bribes sont compréhensibles : l'essence de la mu-

chant de voir comment l'alto, avec ces résolutions harmoniques de la sensible, se dérobe toujours aux saxophones effrontés – même si à la fin, cela semble bien ne lui servir à rien.

Au contraire de cette musique en état d'alerte, *Volte-face* pour alto solo (1997) est comme une danse rêveuse exécutée sur la pointe des pieds, et qui change perpétuellement de direction. Elle est exécutée par une personnalité qui a son caractère : en jouant des formules extraites de concertos pour alto non composés, elle ose telle ou telle pirouette, piétine littéralement puis s'en va avec de petits trottinements tout en pizzicatos. La musi-

que consiste à permuter de petites cellules, en répétitions « infidèles » ou « variations sans thème » (Marcus Grammel). Mais au fond, c'est Genviève Strosser, qui a travaillé depuis 1996 dans de nombreuses productions avec Aperghis, qui décrit le mieux l'essence de cette musique : « Elle a quelque chose d'un kaléidoscope. Il y a une foule de petits éléments, toujours les mêmes – et quand on les tourne et retourne, ils prennent chaque fois une autre figure, ils composent une autre image ». Et elle ajoute : « Vous savez [...], mes impressions de la musique de Georges — j'aurais pu dire le contraire⁸ ». Cette musique est donc deux choses en une : la métaphore et sa métamorphose.

¹ Sauf mention contraire, les citations proviennent d'entretiens entre l'auteur et le compositeur en 2006.

² Peter Szendy: *Wie viele Ohren? (und andere Aperghis-Fragmente)*, dans Berno Odo Polzer / Thomas Schäfer (Hg.): *Almanach Wien Modern* 2001, Saarbrücken 2001, p. 143-147, S. 145.

³ Roland Barthes: « Rasch », *L'obvie et l'obtus*: Essais critiques III, Paris : Seuil, 1981, p. 271

⁴ *Ibid.*, p. 276.

⁵ *Ibid.*, p. 219

⁶ *Ibid.*, p.219

⁷ *Ibid.*

⁸ «Détourner les objets, les idées, les sons, constitue pour nous l'essentiel de nos désirs artistiques.» Georges Aperghis: Programme de *Conversations*. Reprinted in: Antoine Gindt: *Georges Aperghis. Le corps musical*. Arles 1990, p. 65.

Georges Aperghis

Georges Aperghis wurde 1945 in Athen geboren. 1963 ließ er sich in Paris nieder, wo er eine Karriere als freischaffender Künstler begann und einerseits instrumentale und vokale Werke und andererseits Musiktheater und Opern komponierte.

1976 gründete er den Musiktheater-Workshop „Atelier Théâtre et Musique“ (ATEM). Diese Einrichtung veränderte seine kompositorischen Aktivitäten von Grund auf, weil er nun auf Musiker und Schauspieler zurückgreifen konnte. Seine Werke sind vom Alltäglichen inspiriert, vom sozialen Geschehen, das in eine Welt der Poesie übertragen, mitunter auch ins Absurde und Satirische versetzt wird: *Récitations* (1978), *Jojo* (1990), *Sextuor* (1993), *Commentaires* (1996).

Zwei seiner Werke, die im Jahr 2000 entstanden, wurden europaweit mit großem Erfolg aufgeführt: das Oratorium *Die Hamletmaschine*, basierend auf einem Text Heiner Müllers und das Bühnenstück *Machinations*, ein Auftragswerk des Ircam, für das er den großen Preis des französischen Komponistenverbandes erhielt.

2004 entstand *Dark Side* für das Ensemble Intercontemporain und Marianne Pousseur nach der *Orestie* von Aischylos (Prix Salabert), sowie die neue Oper *Avis de tempête*, die im November 2004 mit dem Ensemble Ictus, Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Romain Bischoff und Lionel Peintre am Opernhaus in Lille herauskam und für die er den Kritikerpreis der Saison 2005 erhielt. 2006 wurde *Avis de tempête* in Paris beim Agora Festival/Opera de Paris aufgeführt.

Im Sommer 2006 wurde die *Wölflí Kantata*, nach Texten von Adolf Wölflí, beim Eclats Festival mit den Neuen Vocalsolisten und dem SWR Vokalessemble unter der Leitung von Marcus Creed, uraufgeführt. Auch wurde das von den Salzburger Festspielen für das Klangforum Wien in Auftrag gegebene Werk *Contretemps* mit Donatienne Michel-Dansac (Sopran) unter Hans Zender, zur Erstaufführung gebracht.

Bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik, im Jahr 2007, wurde *Zeugen*, ein Musikspektakel mit Texten von Robert Walser und 7 Handpuppen von Paul Klee, für Stimme (Puppenspieler/Erzähler), Bassklarinette, Altsaxophon, Akkordeon, Cimbalom, Klavier und Live-Video, aufgeführt.

Happy end (uraufgeführt im Dezember 2007, am Opernhaus in Lille), eine freie Bearbeitung des Märchens *Le petit poucet* (Der kleine Däumling) von Charles Perrault, ist ein animiertes Filmkonzert für Instrumentalensemble, Elektronik, mit einem Film des belgischen Künstlers Hans Op de Beeck (mit den Stimmen von Edith Scob und Michael Lonsdale).

Teeter-Totter entstand im Auftrag der Donaueschinger Musiktage für das Klangforum Wien und wurde am 18. Oktober 2008 uraufgeführt.

He was born in Athens in 1945. Since settling in Paris in 1963 he has led an original and independent career, dividing his time between instrumental or vocal compositions, musical theater and opera.

In 1976, he founded a music theatre workshop, the Atelier Théâtre et Musique (ATEM). This structure allowed for a complete renewal of his compositional activity, making use of musicians as well as actors: his shows are inspired by everyday life, events in society are transformed into a world of poetry, a world often absurd and satirical — *Récitations* (1978), *Jojo* (1990), *Sextuor* (1993), *Commentaires* (1996). Two of his works, composed in 2000, have achieved a wide success throughout Europe: *Die Hamletmaschine* - Oratorio, based on a Heiner Müller text, and the show *Machinations*, a commission by IRCAM, which was awarded a Grand Prix by the French Composers' Society. In 2004, he composed *Dark Side* for the ensemble Intercontemporain and Marianne Pousseur, with extracts from *Orestie* by Eschyle (Prix Salabert), and a new opera *Avis de tempête*, created in November 2004 at Lille opera with Ictus ensemble, Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Romain Bischoff and Lionel Peintre, conducted by Georges-Elie Octors (Grand Prix de la Critique 2005). In 2006, *Avis de tempête* was presented in Paris for Festival Agora/Opera de Paris. During summer 2006, was premiered *Wöflfi Kantata* on Adolf Wöflfi texts at the Eclats Festival with the Neue Vokalsolisten and the SWR Vokalensemble conducted by Marcus Creed, and *Contretemps* commissioned by Salzburg festival for the Klangforum Wien with Donatienne Michel-Dansac (soprano) conducted by Hans Zender. At the 2007 Witten festival, was performed *Zeugen*, a «spectacle musical» with texts by Robert Walser and seven hand puppets by Paul Klee for voice,

puppeteer/narrator, bass clarinet, alto saxophone, accordion, cimbalom, piano and live video.

Happy end (premiered in december 2007 at the Lille opera) is an animation-film- concert for instrumental ensemble, electronics with a film signed by the belgian artist Hans Op de Beeck (with the voices of Edith Scob and Michael Lonsdale). It is a free concept of Le petit poucet by Charles Perrault.

Teeter-Totter was commissioned by Donau- eschinger Musiktage for Klangforum Wien and was premiered on october 18 2008.

Georges Aperghis, né à Athènes, s'installe à Paris en 1963. Il mène une carrière indépendante partageant son activité entre l'écriture instrumentale ou vocale, le théâtre musical et l'opéra. En 1976, il fonde l'Atelier Théâtre et Musique (Atem). Avec cette structure, il renouvelle sa pratique de compositeur en faisant appel à des comédiens aussi bien qu'à des musiciens. Les spectacles s'inspireront de faits sociaux transposés dans un monde poétique, parfois absurde ou teinté de satire.

L'année 2000 a été marqué par deux créations, entendues à travers toute l'Europe : *Die Hamletmaschine*-Oratorio, sur un texte de Heiner Müller, et le spectacle *Machinations*, commande de l'Ircam, qui s'est vu décerner par la Sacem le Prix de la meilleure création de l'année.

En 2004, il compose *Dark side*, pour l'Ensemble intercontemporain et Marianne Pousseur, d'après l'*Orestie* d'Eschyle (traduction François Régnauld), et *Avis de tempête* à l'opéra de Lille avec l'ensemble Ictus, Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Romain Bischoff et Lionel

Peintre, dirigé par Georges-Elie Octors (Grand Prix de la critique 2005).

Pendant l'été 2006 a été créé, la *Wölflin Kantata* sur des textes d'Adolf Wölflin au festival Eclats de Stuttgart avec les Neue Vocalsolisten et le SWR Vokalensemble Stuttgart dirigé par Marcus Creed, puis *Contretemps*, commande du festival de Salzburg avec le Klangforum Wien et Donatienne Michel-Dansac (soprano) dirigé par Hans Zender.

Le festival Witten 2007 a accueilli la création de *Zeugen*, spectacle musical avec des textes de Robert Walser et 7 marionnettes de Paul Klee, pour voix, marionnettiste-narrateur, clarinette bas-

se, saxophone alto, accordéon, cymbalum, piano et vidéo live.

Happy end, (créé en décembre 2007 à l'opéra de Lille) est une adaptation libre du conte Le petit poucet de Charles Perrault pour ensemble, électronique et un film d'animation signé par l'artiste belge Hans Op de Beeck (avec les voix de Edith Scob et Michael Lonsdale).

La création suivante de Georges Aperghis, *Teeter-Totter*, était une pièce pour l'ensemble Klangforum Wien, commande du festival de Donaueschingen, qui eut le lieu le 18 octobre 2008.

85 $\text{♩} = 52$
cris sur le souffle
ff sfzp ff ff < ff < fff
cris sur le souffle
sfzp < ff ff < fff
cris sur le souffle
ff
soufflé
pp ppp
soufflé
ppp
ppp
ppp
fff
mf
fff



© Geneviève Strosser

Geneviève Strosser

Geneviève Strosser studierte bei Serge Collot und Jean Sulem am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris. Sie belegte Meisterkurse mit Nobuko Imai, Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Franco Donatoni und György Kurtág. Regelmäßige Auftritte mit Ensembles für Neue Musik wie Ensemble intercontemporain, London Sinfonietta,

Klangforum Wien und Contrechamps. Mitglied des Ensemble Modern bis 2000. Ihr Repertoire reicht von Bach bis hin zu zeitgenössischen Komponisten. Sie spielte regelmäßig mit dem Chamber Orchestra of Europe, unter der Leitung von Claudio Abbado und Nikolaus Harnoncourt, und war zudem Mitglied des Vellinger Quartetts. Als Solistin oder Kammermusikerin spielte Geneviève Strosser bei zahlreichen weltbekannten Festivals und Konzertveranstaltern. Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten: Stefano Gervasoni, Heinz Holliger, and Peter Eötvös. Ihr Solo-Repertoire umfasst die wichtigsten Werke des 20. Jahrhunderts. Teilnahme an der Uraufführung mehrerer Werke von Georges Aperghis (*Volte-face* für Solo-Bratsche, *Crosswind* für Bratsche und 4 Saxophone, *Die Hamletmaschine* für Ensemble, Chor, 3 Sänger und Solo-Bratsche), sowie an weiteren seiner Musiktheater-Werke (*Commentaires* und *Machinations*).

Als Solistin spielte sie mit dem Gewandhaus Orchester Leipzig, Hilversum Radio, SWR Stuttgart, dem Bayerischen Rundfunk Orchester unter der Leitung von Stefan Asbury und dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg unter der Leitung von Heinz Holliger.

Strosser unterrichtete Kammermusik am Trinity College of Music in London, im Rahmen der Residenz des Vellinger-Quartetts, und ist Professorin an der Musikhochschule von Basel.

Geneviève Strosser studied with Serge Collot and Jean Sulem at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. She then went on to take master classes with Nobuko Imai, Bruno

Giuranna, Yuri Bashmet, Franco Donatoni, and György Kurtág. During 10 years, she played with the Chamber Orchestra of Europe, under the direction of Claudio Abbado and Nikolaus Harnoncourt. She performs on a regular basis with several European contemporary music ensembles, like Ensemble intercontemporain, London Sinfonietta, Klangforum Wien and Contrechamps. Furthermore she was a member of the Ensemble Modern Frankfurt until 2000. Her repertoire extends from Bach to today's composers. She performs the classic chamber music repertoire with different partners and was a member of the Vellinger string quartet in London.

Geneviève Strosser performs as a soloist and chamber musician in the world's most renowned and prestigious festivals and concert halls. She also works with composers including Stefano Gervasoni, Heinz Holliger, and Peter Eötvös. Her repertoire of solo works includes the greatest works for viola of the 20th century. She has premiered works by Georges Aperghis (*Volte-face* for Solo-violin, *Crosswind* for viola and 4 saxophones, *Die Hamletmaschine* for ensemble, choir, 3 singers and Solo-violin), and has performed in some of his musical theatre works (Commentaires, Machinations).

As a soloist, she has performed with the Gewandhaus Orchestra in Leipzig, Hilversum Radio, SWR Stuttgart, the Bayerische Rundfunk Orchestra, and the Orchestre Philharmonique de Strasbourg. She taught chamber music at the Trinity College of Music in London during the residency of the Vellinger Quartet. Actually Geneviève Strosser is viola professor at the Basel Musikhochschule.

Après des études d'alto à Strasbourg, Geneviève Strosser suit l'enseignement de Serge Collot et de Jean Sulem au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (Premier Prix à l'unanimité et cycle de perfectionnement) puis, dans le cadre de master classes, elle se perfectionne auprès de Nobuko Imai, Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Franco Donatoni, György Kurtág. Elle joue régulièrement au sein de divers ensembles de musique contemporaine: Ensemble intercontemporain, London Sinfonietta, Klangforum Wien, Contrechamps, et a été membre de l'Ensemble Modern Francfort jusqu'en 2000. Son répertoire s'étend de Bach aux compositeurs d'aujourd'hui. Elle a joué régulièrement au sein du Chamber Orchestra of Europe (sous la direction de Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt...). Elle interprète le répertoire classique de la musique de chambre avec des partenaires variés et elle a été membre du Quatuor Vellinger. Comme soliste et chambriste, Geneviève Strosser se produit dans les festivals Musica, Berliner Festwochen, Ars Musica, Agora, Wien Modern, Davos, Witten, ainsi qu'au Concertgebouw Amsterdam, à la Kammermusiksaal de la Philharmonique de Berlin, au Queen Elizabeth Hall et au Wigmore Hall à Londres, au Megaron Athènes, à la WDR à Cologne, au Carnegie Hall à New York. Geneviève Strosser travaille également en relation avec les compositeurs vivants: Stefano Gervasoni lui a dédié son Concerto pour alto, elle joue les concertos de Heinz Holliger et Peter Eötvös. À New York, elle a participé avec Paul Silverthorn à la première américaine de Viola-Viola, pour deux altos, de George Benjamin. Son répertoire de pièces solos comprend les plus grandes

œuvres écrites pour alto du XX^e siècle. Elle prend part à la création de plusieurs œuvres de Georges Aperghis (*Volte-Face* pour alto solo, *Crosswind* pour alto et quatre saxophones, *Die Hamletmaschine* pour ensemble, chœur, trois chanteurs, percussion et alto solo) et joue dans ses pièces de théâtre musical (Commentaires et Machinations). Geneviève Strosser a récemment fait ses débuts en soliste avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig et l'Orchestre de la Radio Hilversum sous la direction de Peter Eötvös et avec l'Orches-

tre de la Radio de Stuttgart et l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg sous la direction de Heinz Holliger et l'Orchestre de la Radio Bavaoise sous la direction de Stefan Asbury. Parallèlement à ses activités d'interprète, Geneviève Strosser est titulaire du certificat d'aptitude à l'enseignement. Elle enseignait la musique de chambre au Trinity College of Music à Londres, dans le cadre de la résidence du Quatuor Vellinger. Elle est actuellement professeur d'alto à la Musikhochschule de Bâle.

Marcato

The image shows a page of musical notation for the piece 'Crosswind', measures 121-123. The score is written for alto and four saxophones. The tempo/mood is marked 'Marcato'. The music is highly rhythmic, featuring many triplets and sixteenth notes. Dynamics include *ff*, *fff*, *sfzp*, and *sfz*. There are also performance markings like 'H H H H H H H H H H' and 'j' above some notes.

Crosswind, T. 121-123 (Fragment) © Durand-Salabert-Eschig (Universal Music Publishing Group)

XASAX

modulares Saxophon-Ensemble/modular saxophone ensemble/ensemble de saxophone modulable



Serge Bertocchi

Geboren in Albertville in Frankreich. Studium in Paris am CNSM (Conservatoire national supérieur de musique). Spielt bevorzugt in kleinen Formationen und in einer großen Vielfalt von Zusammensetzungen. Mitglied in den Kammermusikensembles Ars Gallica, Trio de Barytons und Sous-ensemble-flou. Spielt im Yochk'O Seffer Orchester und in der Art Zoyd Group. Unterrichtet am Konservatorium von Amiens. Konzerte in Europa, Amerika und Asien. 15 CDs.

Born in Albertville, France, studied in Paris at the CNSM. Prefers small groups and wide varieties of sessions and combinations. Member of the chamber music groups „Ars Gallica“, Trio de Barytons and „Sous-ensemble-flou“. Plays in the Yochk'O Seffer orchestra, and the Art Zoyd Group. Teaches at the Amiens Conservatory. Concerts in Europe, America und Asia. 15 CDs.

Né à Albertville. Etudes à Paris au Conservatoire national supérieur de musique. Il joue de préférence dans de petites formations, très diversifiées. Membre des ensembles de musique de chambre Ars Gallica, Trio de Barytons et Sous-ensemble-flou. Membre de l'orchestre Yochk'O Seffer et du Art Zoyd Group. Enseigne au conservatoire d'Amiens. Concerts en Europe, aux Etats-Unis et en Asie. A enregistré 15 Cds.

Jean-Michel Goury

Geboren in Tonneins in Frankreich. Studierte in Bordeaux bei Jean-Marie Londeix und am IRCAM in Paris. Zahlreiche Konzerttourneen als Solist und als Kammermusiker mit seinem Quatuor Apollinaire, vor allem in den USA und in ganz Europa. Hat die Werke vieler Komponisten uraufgeführt, darunter Isaksson, Jakubowski, Lauba, Mintchev, Myazawa, Pavlenko, Rollin, Sauget, Savouret, Schilling, Carlosema, Karlins. Zahlreiche CD-Produktionen. Unterrichtet am CNR Boulogne-Billancourt.

Born in Tonneins, France. Studied in Bordeaux with Jean-Marie Londeix and at the IRCAM in Paris. Frequent concert tours as a soloist and chamber musician with his „Quatuor Appolinaire“ mainly in the United States and throughout Europe. Premieres of many works including those of Isaksson, Jakubowski, Lauba, Mintchev, Myazawa, Pavlenko, Rollin, Sauget, Savouret, Schilling, Carlosema, Karlins. Many CD productions. Teaches at the CNR Boulogne-Billancourt.

Né à Tonneins en France, études à Bordeaux avec Jean-Marie Londeix et à l'Ircam à Paris. Nombreuses tournées en concert, comme soliste ou musicien de chambre avec son Quatuor Apollinaire, surtout en Europe et aux Etats-Unis. Créations de nombreuses œuvres, de compositeurs comme Isaksson, Jakubowski, Lauba, Mintchev, Myazawa, Pavlenko, Rollin, Sauget, Savouret, Schilling, Carlosema, Karlins. Nombreux enregistrements de CD. Enseigne au CNR de Boulogne-Billancourt.

Pierre-Stéphane Meugé

Geboren 1964 in Bordeaux in Frankreich, studierte in Straßburg. Teilnahme an den „Ferienkursen für Neue Musik“ in Darmstadt (1988 - 1994). Solist beim Klangforum Wien (1995 - 1998), spielt regelmäßig mit verschiedenen Ensembles für zeitgenössische Musik in Paris wie 2e2m und Itinéraire. Professor für klassisches Saxophon am Konservatorium Lausanne (seit 1999). „Ist im klassischen und zeitgenössischen Repertoire ebenso zu Hause wie in der Improvisation“. Konzerte in Europa, Russland, Zentralasien, Indonesien...

Born 1964 in Bordeaux, studied in Strassbourg. Instructed at the „Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt (1988 - 1994). Soloist at the Klangforum Wien (1995 - 1998), plays regularly with various contemporary music groups in Paris such as 2e2m and Itinéraire. Professor for classical saxophone at the Lausanne Conservatory (since 1999). „Explores the classical and contemporary repertoires and the field of improvisation.“ Concerts in Europe, Russia, Japan, Central Asia, Indonesia...

Né en 1964 à Bordeaux, études à Strasbourg. Participation aux Cours de Darmstadt (1988-94). Soliste au Klangforum Wien (1995-98), il joue régulièrement avec différents ensembles de musique à Paris, comme 2e2m et L' Itinéraire. Professeur de saxophone classique au conservatoire de Lausanne (depuis 1999). „Il est aussi à l'aise dans le répertoire classique et contemporaine que dans l'improvisation.“ Concerts en Europe, en Russie, en Asie centrale, en Indonésie...

Marcus Weiss

Studierte an der Hochschule für Musik in Basel bei Iwan Roth (Solisten-Diplom), und bei Frederick L. Hemke an der Northwestern University in Chicago. Erhielt 1989 den Solistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Zahlreiche Komponisten wie Georges Aperghis, Beat Furrer, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Detlev Müller-Siemens, Giorgio Netti, Vinko Globokar, Aldo Clementi, Toshio Hosokawa und Manuel Hidalgo schrieben Stücke für Marcus Weiss. Konzertauftritte in Europa, Amerika und Asien als Solist und Kammermusiker. Zahlreiche CD-Produktionen, darunter Einspielungen von Schönberg, Webern, Wolpe, Cage, Scelsi, Netti, Ablinger, Sciarrino, Stockhausen Professor für Saxophon und Kammermusik an der Hochschule für Musik in Basel; Leiter der Abteilung für Neue Musik.

Studied at the Hochschule für Musik in Basel with Iwan Roth (soloist diploma) and at Northwestern University in Chicago with Frederick L. Hemke. Award-

ed with the soloist's prize of the Schweizerische Tonkünstlerverein (Swiss Musicians Association) in 1989. Composers Georges Aperghis, Beat Furrer, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Detlev Müller-Siemens, Giorgio Netti, Vinko Globokar, Aldo Clementi, Toshio Hosokawa and Manuel Hidalgo have written works for Marcus Weiss. Concert appearances in Europe, America and Asia as a soloist and chamber musician. Many CD productions including the music of Schönberg, Webern, Wolpe, Cage, Scelsi, Netti, Ablinger, Sciarrino, Stockhausen Marcus Weiss is a professor for saxophone and chamber music at the Hochschule für Musik in Basel and also director of the contemporary music section.

Etudes à la Hochschule für Musik de Bâle avec Iwan Roth (Diplôme de soliste) et avec Frederick L. Hemke à la Northwestern University de Chicago. Reçoit en 1989 le Prix de soliste du Schweizerischer Tonkünstlerverein. De nombreux compositeurs lui dédient des œuvres, comme Georges Aperghis, Beat Furrer, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Detlev Müller-Siemens, Giorgio Netti, Vinko Globokar, Aldo Clementi, Toshio Hosokawa, Manuel Hidalgo. Concerts en Europe, aux Etats-Unis et en Asie, comme soliste et musicien de chambre. Nombreux enregistrements de CD, dont des œuvres de Schönberg, Webern, Wolpe, Cage, Scelsi, Netti, Ablinger, Sciarrino, Stockhausen Professeur de saxophone et de musique de chambre à la Hochschule für Musik de Bâle ; Directeur du département de musique contemporaine.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:
All artist biographies at:
Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

*English translation: John Winbigler
Traduction française: Martin Kaltenecker*

MICHAEL JARRELL

Cassandre

Astrid Bas
 Susanna Mälkki
 Ensemble intercontemporain
 IRCAM

0012912KAI**SIRÈNES****PHILIPPE MANOURY**

Fragments pour un portrait
 Partita I

Christophe Desjardins
 Susanna Mälkki
 Ensemble intercontemporain
 IRCAM

0012922KAI**SIRÈNES****OLIVIER MESSIAEN**

Éclairs sur l'Au-Delà...

Wiener Philharmoniker
 Ingo Metzmacher

0012742KAI**FRANCISCO LÓPEZ**

La Selva
 Belle Confusion 969
 Buildings [New York]
 Qual'at Abd'al-Salam/
 O Parladoiro Desamortuxado
 untitled

0012872KAI**5CD****MAURICIO SOTELO**

Wall of Light -
 Music for Sean Scully

musikFabrik
 Stefan Asbury · Brad Luman

0012832KAI**HÉCTOR PARRA**

Knotted Fields · Impromptu
 Wortschatten · L'Aube assaillie
 Abîme – Antigone IV
 String Trio

ensemble recherche

0012822KAI**BEAT FURRER**

Konzert für Klavier und Orchester
 invocation VI · spur · FAMA VI
 retour an dich · lotófagos I

Nicolas Hodges
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Peter Rundel ...

0012842KAI**OLGA NEUWIRTH**

Music for Films

The Long Rain
 Canon of Funny Phases
 Durch Luft und Meer
 Symphonie Diagonale
 The Calligrapher
 Miramondo Multiplo

0012772KAI**2 DVD****HELMUT LACHENMANN**

Salut für Caudwell
 Les Consolations
 Concertini

Wilhelm Bruck · Theodor Ross
 SCHOLA HEIDELBERG
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Klangforum Wien

0012652KAI**2 CD**

CD-Digipac by
 Optimal media production GmbH
 D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & P 2009 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS