



GALERIE DE PORTRAITS

PROF  
ABC  
GREEN P...  
P...  
P...

Handwritten signatures and text on a poster or banner at the top right of the image.

## GEORGES APERGHIS (\*1945)

- |          |  |       |
|----------|--|-------|
| <b>1</b> | <b>Contretemps</b> (2005/2006) <i>for soprano and ensemble</i> | 21:08 |
| <b>2</b> | <b>SEESAW</b> (2008) <i>for ensemble</i>                       | 11:29 |
| <b>3</b> | <b>Parlando</b> (2007) <i>for double bass solo</i>             | 17:05 |
| <b>4</b> | <b>Teeter-totter</b> (2008) <i>for ensemble</i>                | 13:55 |

**TT: 63:37**

- |          |  |
|----------|--|
| <b>1</b> | <b>Donatienne Michel-Dansac</b> <i>soprano</i>               |
|          | <b>Klangforum Wien · Emilio Pomárico</b> <i>conductor</i>    |
| <b>2</b> | <b>Klangforum Wien · Sylvain Cambreling</b> <i>conductor</i> |
| <b>3</b> | <b>Uli Fussenegger</b> <i>double bass solo</i>               |
| <b>4</b> | <b>Klangforum Wien · Emilio Pomárico</b> <i>conductor</i>    |

Recording venues and dates: **1** Darmstadium, Darmstadt, 31.7.2010

Recorded by Hessischer Rundfunk

**2** Wiener Konzerthaus, Mozart-Saal, 7.2.2010

**3** Klangforum Wien, Diehlgasse 51, 7.11.2010

**4** Klangforum Wien, Diehlgasse 51, 11.11.2009

Recording supervisors: **1** Philipp Knop, **2** Florian Rosensteiner,

**3** Uli Fussenegger, **4** Peter Böhm

Recording engineers: **1** Thomas Eschler, **2** Robert Pavlecka,

**3** Peter Böhm, **4** Florian Bogner

Mastering/cut: Peter Böhm

Producers: Barbara Fränzen, Peter Oswald

Thanks are extended to Hester Diamond and Ralph Kaminsky for their support of this project.

Co-production: Klangforum Wien

## Klangforum Wien

Vera Fischer	<i>flutes</i>	1, 4	Andrew Jezek	<i>viola</i>	1, 2
Thomas Frey	<i>flutes</i>	1, 2	Elaine Koene	<i>viola</i>	1
Nataša Marić	<i>flutes</i>	4	Dimitrios Polisoidis	<i>viola</i>	2
Michael Schmid	<i>flutes</i>	2	Séverine Ballon	<i>violoncello</i>	1
Markus Deuter	<i>oboe</i>	1	Andreas Lindenbaum	<i>violoncello</i>	1, 4
Reinhold Brunner	<i>clarinets</i>	1	Nikolay Gimaletdinov	<i>violoncello</i>	2
Olivier Vivarès	<i>clarinets</i>	1, 2, 4	Benedikt Leitner	<i>violoncello</i>	2, 4
Bernhard Zachhuber	<i>clarinets</i>	2, 4	Alexandra Dienz	<i>double bass</i>	2
Lorelei Dowling	<i>bassoon</i>	1	Uli Fussenegger	<i>double bass</i>	4
Lars Mlekusch	<i>saxophone</i>	1	Michael Seifried	<i>double bass</i>	1
Gerald Preinfalk	<i>saxophone</i>	2, 4	Krassimir Sterev	<i>accordion</i>	1
Christoph Walder	<i>horn</i>	1, 4	László Hudacsek	<i>percussion</i>	1
Anders Nyqvist	<i>trumpet</i>	1	Lukas Schiske	<i>percussion</i>	1, 4
Andreas Eberle	<i>trombone</i>	1	Adam Weisman	<i>percussion</i>	4
Annette Bik	<i>violin</i>	1	Florian Müller	<i>piano</i>	1, 2, 4
Gunde Jäch-Micko	<i>violin</i>	1, 2	Nora Skuta	<i>piano</i>	1
Sophie Schafleitner	<i>violin</i>	2	Juan Carlos Garvayo	<i>piano</i>	2
			Mathilde Hoursiangou	<i>piano</i>	4



## Chaos in der Waagschale

*„Ein kleines Drama der Horizontalen, vermenschlichend ausgelegt:  
Ich bin nach links ins Schwanken geraten und habe nach rechts mit  
der Hand ausgegriffen, irgendwo Halt suchend, um nicht zu fallen.“*

Paul Klee

## Chaos in der Waagschale

Patrick Hahn

Unter Musikliebhabern in Frankreich und der ganzen Welt ist Georges Aperghis vor allem als Mann des Musiktheaters bekannt. Seine „reine Instrumentalmusik“, ohne szenische Ingredienzen, tritt gegenüber den oft spektakulären Theaterarbeiten – wie beispielsweise *Machinations* aus dem Jahr 2000 – in der öffentlichen Wahrnehmung zurück, obwohl der in Paris lebende Komponist dieses Genre nicht vernachlässigte. Beständig hat er auch ariose Szenen für Stimme und Ensemble oder kammermusikalische Werke geschrieben. In den vergangenen Jahren ist dieser Zweig seines Schaffens erneut in den Blickpunkt getreten und diese CD vereint drei gewichtige Ensemble-Werke aus den vergangenen zehn Jahren. Ein hochvirtuoses Solostück für Kontrabass kreist um ein Motiv, von dem das Schaffen Aperghis' schlechthin geprägt ist: von sprechender Musik.

## Quasi parlando

Quasi ist gestrichen. Die Verschiebung in das ungefähre „als ob“ ist nicht nötig. *Parlando*: der Kontrabass spricht. „Was tut der Körper, wenn er (musikalisch) aussagt?“ fragte einst der französische Schriftsteller Roland Barthes anlässlich einer Reflexion über Robert Schumann. „Er spricht, sagt aber nichts: denn sobald die Rede – oder ihr instrumentaler Ersatz – musikalisch ist, ist sie nicht mehr sprachlich, sondern körperlich.“ Zu glauben, Georges Aperghis schaffe in seiner Musik einen „instrumentalen Ersatz“ für die Rede, führt in die Irre. Dies würde voraussetzen, dass eines durch das andere tatsächlich ersetzt werden könne. In der Musik von Georges Aperghis ist es anders. Hier erfährt man, dass das eine das andere ist. Während Roland Barthes noch vermutete, dass die musi-

kalische Rede „immer nur folgendes nie etwas anderes“ sage: „*Mein Körper versetzt sich in den Zustand des Sprechens: quasi parlando.*“ So lautet die Diagnose für Georges Aperghis: Der Körper spricht.

Auf einer CD mit gewichtigen Ensemblewerken aus einem Jahrzehnt, in denen die Kräfteverhältnisse innerhalb eines größeren Formats zur Disposition stehen, verdeutlicht die Komposition für Kontrabass solo, die Georges Aperghis dem Kontrabassisten des Klangforum Wien, Uli Fussenegger, auf den Leib schrieb, wie sehr Georges Aperghis die Extreme jedes einzelnen Instruments auszukosten vermag und mit den spezifischen Möglichkeiten seine Art des musikalischen Erzählens entwickelt: Einen Diskurs voll Wiederholungen, von Neuanfängen und Unterbrechungen, der auf der Stelle tritt – oder im minimal-intervallischen Abstand um eine „Stelle“ herumläuft – eine Sprache der polternden Unsicherheit, der nervösen Interaktion oder des Flehens. (Bis hin zum Winseln.) Dass die Partitur über weite Strecken in zwei Systemen gleichzeitig notiert ist, deutet nur an, welche virtuoson Anforderungen der Komponist hier an seinen Interpreten stellt. Abgesehen davon, dass man an vielen Stellen überrascht ist, in welche Höhen der Bass zu treiben ist, verlangt das Werk vertrackte Wechsel in der Art der Tonerzeugung und setzt die Technik des Tappens – die man vor allem aus dem Jazz kennt – auf eine Weise ein, die der Neuen Musik den Groove zurückerobert. Quasi.

## Oh crazy

„Oh crazy.“ In einem der wenigen Momente, in denen die Lautkaskaden, die der Sopranistin in extremer Lage auf den Lippen tanzen, zu einem erkennbaren semantischen Zusammenhang nahe rücken, sprechen sie von Wahnsinn. Und man weiß nicht recht, ob es Staunen ist oder Freude über den Zustand, in dem sie selbst sich befindet, oder ob es sich um eine Situationsbeschreibung der Musik handelt. „Crazy, crazy.“ Georges Aperghis widmet sich mit Vorliebe Menschen oder Künstlern, denen „die Nacht im Kopf“ – so der Titel einer Komposition für Sopran und Ensemble – zur zweiten Natur geworden ist. Sei es seine Wertschätzung des späten Schumann, in der sich diese Neigung ausdrückt, seine Vertonung der Prosa eines Robert Walser, oder seine Hingabe an die weltumspannenden Visionen von Adolf Wölffli. Die Musik von Georges Aperghis wird stets heimgesucht von einem Pandämonium aus Stimmen, in dem der Hörer sich verlieren kann.

Man kann nur ahnen, wovon die Selbstgespräche der Solistin in *Contretemps* für Sopran und Ensemble handeln: Georges Aperghis komponiert nicht nur Musik als Sprache, er komponiert auch Sprache als Musik. Ausgehend von Worten oder Sätzen fragmentiert er diese. „Es sind Variationen über Themen, die ich nach und nach zerstöre, bis man sie nicht mehr wieder erkennt.“ Der reine Laut tritt an den Hörer heran und öffnet die Pforten zum Unbewussten der Sprache. Die Vorgehensweise des Komponisten steht dem sprachspielerischen Ansatz der fran-

zösischen Oulipo-Bewegung: – der „Werkstatt für eine potentielle Literatur“ – gleichermaßen nahe, wie er die rhythmischen, klanglichen Qualitäten der Sprache freisetzt, die einem indischen Schlagzeuger zu Gebote stehen, der, um die Rhythmen zu lernen, diese vor sich hin spricht. Selbst dort, wo Bedeutungsebenen erkennbar sind, werden sie nach musikalischen und formalen Gesichtspunkten weiter getrieben. Verständliche Textfetzen fordern ein Wechselspiel zwischen Abstraktion und Konkretion heraus, das die Wahrnehmung des Zuhörers auf schwankenden Grund trägt: „que oblique syllabique brique“ – „welch schief silbischer Backstein“. Silben wiederholen, durchschneiden sich, werden durcheinander-gewirbelt. Dazwischen entfaltet sich eine unheimliche Harmonik, in der man als Hörer versinken kann wie im Treibsand.

Frauenstimmen stellen geradezu eine Obsession des Komponisten dar. (Donatienne Michel-Dansac gehört fraglos zu jenen Sängerinnen, die diese maßgeblich befördert haben.) Einige seiner bekanntesten und beliebtesten Kompositionen schuf Aperghis für Vokalistinnen, die vor Extremen nicht zurückschrecken. Zwischen kindlichem Gebrabbel und sexueller Ekstase, innerem Monolog und hysterischer Extroversion sind diese Werke angesiedelt. Und auch in *Contretemps* entstehen besondere Ausdrucksnuancen, wenn die Protagonistin zwischen tiefer Lage und in hohen Höhen pianissimo zu intonierenden Vierteltonabweichungen hin- und her springt. An stimmlichen Ausdruck im herkömmlichen Sinn zu denken, ist für die

Interpretin hier keine Frage. Die Faktur des Werks selbst mit ihren weiten Sprüngen, ihrer unterdrückten Emphase und der rhythmischen Vertracktheit erzeugt den Eindruck einer haltlosen, unabgesicherten Persönlichkeit, die all ihre Kraft darauf verwenden muss, ein unter Hochdruck stehendes Behältnis nicht zur Explosion kommen zu lassen.

### *Contretemps*

Bereits der Beginn mit einem Vierteltontriller des Saxophons erinnert an einen Alarm, die Trompete fädelt sich in den Hoquetus ein – man denkt fraglos an den Wortursprung dieses musikalischen Begriffs, den Schluckauf. Aggressives metallisches Klingeln bereitet der Stimme das Feld, die unvermittelt einsetzt, die Instrumente scheinen ihren Sprechrhythmus zu imitieren und nutzen jede Sprechpause zu einer kraxeligen Entgegnung: Die Störung, die „distortion“ wie man bei einer E-Gitarre sagen würde, des „üblichen Klangbildes“, durch überblasene Töne oder fortissimo zu spielende Glissandi, erzeugt die aufgeraute, unbändige Oberfläche, die für die Musik von Georges Aperghis typisch ist. In einem Moment schnattern und keifen die Instrumente wie eine Schar aufgeschreckter Gänse, dann wieder quietschen sie wie ein rostiger Spielplatz im Herbststurm. Insbesondere zwei Klaviere und ein Akkordeon verleihen der Stimme gelegentlich eine traumgleiche Aura. Der Ambitus zwischen der hohen Stimme und dem

61

Pho 1

Pho 2

Sop.

pp

pa le... cr... zy... cr... zy

1

2

Vl.

1

2

Alt.

1

2

Vic.

1

2

pppp

pppp

sul pont.

ppp

ppp

ppp

Contretemps (bar 61) © Editions Durand / Universal Music Publishing Classical



tiefen Akkordeon, der sich gelegentlich einstellt, versinnbildlicht die leere Mitte, um die das Geschehen kreist. Der französische Titel *Contretemps* bezeichnet ein „plötzliches, unerwartetes Ereignis“, das die Realisierung eines Vorhabens gefährdet und der Komponist selbst erlebt das Stück als einen Kampf: „Kampf zwischen der Stimme und den Instrumenten, zwischen einzelnen Abschnitten, zwischen parasitären Fragmenten. Im ganzen Stück verläuft nichts normal und bis zum Ende. Es gibt ständig Behinderungen, Umleitungen, Verneinungen des eben Gehörten.“ Die Form gleicht daher eher einem Mobile, in dem die unterschiedlichen Bestandteile miteinander verknüpft sind und sich in der Bewegung gelegentlich fangen. Kurze Duette in unterschiedlichen „Paarungen“ dienen immer wieder als Scharnierstellen zwischen fremdartigem Material. Am Ende dieser vielen „falschen Fahrten“, an denen die Musik festhält, nachdem man erfahren hat, dass auch „Wut“ – „rage“, „Feuer“ – „feu“ und „Liebe“ – „l'aime“ der Grund für diese „crazy“ Situation sein könnten, bleiben nichts als die unregelmäßigen Schläge der Mokubio übrig: Töne wie Tropfen, die von einem Baum perlen, nachdem ein gewaltiges Gewitter vorübergezogen; oder wie das nasse Gebälk in einem Treppenhaus, in dem ein schwelender Brand gelöscht worden ist.

## Vor dem Blitz

Während der Arbeit an *Contretemps*, verrät der Komponist, habe ihn ein Bild von Paul Klee begleitet: „Vor dem Blitz“. Bereits mehrfach hat sich Georges Aperghis in seinem Schaffen auf Paul Klee bezogen, Texte von ihm vertont oder dessen Handpuppen zum Ausgangspunkt eines Musiktheaters gemacht. Schon als Kind haben die Bilder von Paul Klee Aperghis dazu animiert, selbst zu malen und zu zeichnen. Aperghis wuchs in Athen als Sohn bildender Künstler heran und es ist verlockend, hier die Urszene für sein kompositorisches Schaffen zu suchen: in einer schmale Gasse aus gestampfter Erde, deren alltägliches Straßentheater von den rhythmischen Schlägen von Hämmern auf Bronze aus einem nahe gelegenen Bildhaueratelier untermalt wird. „Es war mir früher nicht bewusst, doch heute habe ich den Eindruck, dass es der Beginn von etwas war: die kleine Straße, in der wir auf engem Raum mit vielen Menschen zusammen lebten. Alle kannten sich. Es waren flache Häuser, ohne Etagen, dazwischen auch Ställe. Es war ein ständiges Theater. Es passierte nicht viel, aber immer etwas, ob jemand einen Hund ausführt oder ein Paar die Stimmen erhebt, jemand lacht. Ich hatte keine Geschwister und als ich klein war, habe ich Stunden damit verbracht, dieses Theater zu beobachten. Es war die Polyphonie die mich faszinierte. Wenn man lange hinschaut und -hört, gibt es immer viele Dinge, die gleichzeitig ablaufen.“ Die Idee der Polyphonie, ist für das Werk des Komponisten entscheidend,

der in einem Gespräch sagte: „Meine Utopie das ist ‚die unmögliche Polyphonie.‘“ Polyphonie ist für ihn nicht auf Tonhöhen und Rhythmus beschränkt. „Entlang aller dynamisierenden Auflösungen sehen wir uns einer möglichen Polyphonie gegenüber, bestehend aus mehreren Mikrosprachen, die es ermöglichen, eine emotionale oder physische Energie erzeugen, indem sie gewaltige Konfrontationen zwischen dem Sinn eines Bildes oder eines Klangs und einer rein formalen Bedeutung provozieren.“

## Hin und Her

Die beiden jüngeren Ensemblewerke kreisen um ein ähnliches Thema, wie bereits die Titel andeuten. „See-Saw“ bezeichnet eine Wippe oder auch „ein ständiges Hin und Her“, das Verb „to see-saw“ meint „hin und her zu schwanken“. „Teeter-Totter“ heißt gleichfalls „Wippe“, während „to teeter“ auch das staksen oder taumeln, die Bewegung an einer vielleicht lebensgefährlichen Schwelle bedeuten kann. Zwischen dem Wippen in *SEESAW* und in *Teeter-Totter*, so kann man es deuten, liegt folglich eine „Verschlimmerung“. (Oder, da *SEESAW* nach *Teeter-totter* entstanden ist, eine Verbesserung.)

Auffällig an *SEESAW* ist die Ensembleszusammensetzung in Paaren, die „Spiegelspiele“ innerhalb einer Klangfarbe, innerhalb einer Stimme erlauben: zwei Bassflöten, zwei Bassklarinetten, Baritonsaxophon, zwei Klaviere, zwei Violinen, zwei Bratschen, zwei Violoncelli und Kontrabass.

Wie ein Tinnitus reiben die hohen Töne der Violinen aneinander, die beiden Klaviere meißeln auf einem Ton herum, die übrigen Streicher murmeln Unverständliches vor sich hin, als hätten sie eine Socke im Mund, die Bläser sind ausfallend wie je. Das Material ist denkbar einfach, ärmlich geradezu und der Komponist konzentriert sich darauf, eine Vielfalt kleiner Bewegungen zu konstruieren, die aufeinander folgen und sich nur wenig entwickeln. Er vergleicht sie mit „unvollendeten Anfänge, die nur eine flüchtige Existenz haben, einander beständig gegenseitig unterbrechen und nur eine kurze Erinnerung zurücklassen.“ Allmählich erweisen sich die beiden Klaviere als wichtige Protagonisten, die das Geschehen in ruhigere Zonen führen können. Ziemlich genau in der Hälfte des Werks bleibt das Geschehen förmlich stehen, werden die Schaukelbewegungen von Fermaten unterbrochen – man ist am Scheitelpunkt und es liegt wiederum am Klavier, die Wippe mit Tastendruck erneut in Bewegung zu versetzen. Die Gewichte mit denen auf dieser „anderen Hälfte“ hantiert wird, scheinen schwerer, der dynamische und tonräumliche Ambitus ist vergrößert. Die Wippe ist asymmetrisch besetzt. Und so kommt sie am Ende wie mit dem Quiet-schen eines rostigen Scharniers zum Stehen.

$\frac{2}{4}$   $f=60$  "SEESAW" pour de Chambre - Wien. General APERGHC 2006  
pour ensemble instrumental

The musical score is for the piece "SEESAW" by Eduard Strauß, originally from the "Wiener" chamber music collection. It is arranged for an instrumental ensemble. The score is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 60 (f=60). The key signature has one sharp (F#), and the piece is in the key of D major. The score consists of 12 staves. The first five staves are for woodwinds: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Clarinet in A (Cl. A), and Bassoon (Fag.). The next two staves are for strings: Violin 1 (Vcl. 1) and Violin 2 (Vcl. 2). The final five staves are for brass and percussion: Trumpet 1 (Tr. 1), Trumpet 2 (Tr. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), and Percussion (Perc.). The percussion part includes a snare drum (T) and a cymbal (C). The score features various musical notations such as dynamics (p, mp, f), articulation (accents, slurs), and phrasing slurs. The piece is marked with a copyright notice for General APERGHC 2006.

## Balancen

Auch in *Teeter-totter* sind zwei Klaviere an einer Scharnierstelle, wiederum spielt der Komponist mit Doppelungen in den (Piccolo-)Flöten, den Bassklarinetten, dem Schlagzeug und den Celli. Die hohen Streicher hat er ausgespart, die mittleren Stimmen sind mit Tenor-Saxophon und Horn besetzt, ein Kontrabass vervollständigt in der Tiefe, so dass sich bereits hier eine deutlich andere Ausgangslage ergibt als in *SEESAW*. Das Reiben von zwei Gongs erzeugt dieses Mal eine Art Grundierung, auf der die verschiedenen Kräfte, die verschiedenen Stimmen in verschiedenen Tempi ihr Gleichgewicht erproben. Seine Strategie beschreibt der Komponist so: „zurückweichen, nachdem man zuvor vorwärts gegangen war, und wieder aufzulösen, was man verbunden hatte.“ Mehr noch als im Falle von *SEESAW* denkt man hier an die Studien, die

Paul Klee zum Gleichgewicht in seinen Vorlesungen über das bildnerische Denken angestellt hat. Wie Klee ist Aperghis ein genauer Beobachter der Natur, der aus „natürlichen Vorbildern“ seine konkreten Linien gewinnt und diese nach formalen Gesichtspunkten verarbeitet. Verwirbelungen und Spiralen treffen auf geometrisch-mathematische Proportionen, die ein abstraktes Bild formen, das von einem Titel oder einer assoziativen Idee mit der nötigen Portion Konkretheit angereichert wird, die den Geist erst richtig herausfordern. So hört man vielleicht auch in *Teeter-totter* „ein Gleichgewicht, das mit Symmetrie nicht mehr identisch ist“, denn – so Paul Klee – „das eigentliche Chaos wird nie in eine Waagschale gelangen, sondern ewig unwägbare und unmessbar bleiben.“

Musical score for orchestra and strings, measures 182-191. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Cl. 1 (Clarinet 1)
- Cl. 2 (Clarinet 2)
- Sax. (Saxophone)
- Cor. (Cor Anglais)
- P1 (Percussion 1)
- P2 (Percussion 2)
- V. (Violins)
- M. (Violas)
- Vcl. 1 (Violoncello 1)
- Vcl. 2 (Violoncello 2)
- Cb. (Contrabass)

The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (e.g., *f*, *mf*, *ff*, *pp*), articulation (e.g., accents, staccato), and phrasing slurs. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems, with measures 182-191 shown in the first system and measures 192-199 in the second system.

## Chaos in the balance

*"A miniature drama of horizontals, humanisingly interpreted:  
I staggered to the left and reached out to the right with my hand,  
grasping for something to hold onto so as not to fall."*

Paul Klee

## Chaos in the balance

Patrick Hahn

To music connoisseurs in France and around the world, Georges Aperghis is known above all as a man of music theatre. His "purely instrumental music" without scenic ingredients often receives less notice by the public than his spectacular theatrical works (such as *Machiantions* from 2000), despite the fact that the Paris-based Aperghis has by no means neglected the instrumental genre. He has also been consistently producing arioso scenes for voice and ensemble, as well as chamber music. Over the past few years, this last area of his work has once again come into focus—and the present CD brings together three important pieces for ensemble from the past ten years. A highly virtuosic solo piece for double bass revolves around a motif which characterises Aperghis' work overall: of music that speaks.

## Quasi parlando

"Quasi" is crossed out. A shift to the approximate "as if" is unnecessary. Parlando: the double bass speaks. "What does the body do when it makes a (musical) statement?" the French author Roland Barthes once asked while reflecting on Robert Schumann. "It speaks, but says nothing: for as soon as speech—or its instrumental replacement—is musical, it is no longer linguistic, but rather bodily." It would be a misconception to believe that Georges Aperghis creates an "instrumental replacement" for speech in his music. This would presuppose that the one actually could be replaced by the other. In the music of George Aperghis, it is different. Here, we learn that the one is the other. Roland Barthes, on the other hand, still supposed that

musical speech “only ever” says “the following, never anything else”: “*My body puts itself into the state of speaking: quasi parlando.*” Thus reads the diagnosis for George Aperghis: the body speaks.

On a CD filled with substantial ensemble pieces written over the course of a whole decade, in all of which the balance of power within a larger format is at issue, the composition for solo bass which Georges Aperghis wrote specifically for Klangforum Wien double bass player Uli Fussenegger (for whom the piece was practically customtailored) makes clear just how much Aperghis is able to savour the extremes of each individual instrument while developing his own form of musical narration using its specific abilities: a discourse full of repetitions, new beginnings and interruptions which either just appear or run around a “passage” at a distance of minimal intervals; a language of pounding uncertainty, nervous interaction or pleading (all the way to whimpering). The fact that long stretches of the score are notated on two staves simultaneously only hints at the virtuosic demands which the composer makes of his performer here. In addition to the fact that the bass is frequently chased up to surprisingly high regions, this work involves tricky changes in tone production and also uses the playing technique of “tapping”—familiar above all from jazz—so as to let contemporary music reclaim “grooviness” quasi for itself.

## Oh crazy

“Oh crazy.” In one of the few moments in which the cascades of sounds shift close to a recognizable semantic context as they dance on the lips of the soprano in an extreme register, they speak of insanity. And one is not quite sure whether it is astonishment or joy at the state in which she finds herself, or whether it is actually a description of the music’s situation. “Crazy, crazy.” Georges Aperghis most likes to devote himself to people or artists for whom “night in the head”—to quote the title of a composition for soprano and ensemble—has become second nature. Be it his admiration of the late Schumann (a tendency which expresses itself in this admiration), his setting of the prose of Robert Walser, or his passion for the world-encompassing visions of Adolf Wölffli. The Music of Georges Aperghis is always haunted by a pandemonium of voices in which listeners can lose themselves.

One can only guess at what the self-dialogues of the soloist in *Contretemps* for soprano and ensemble might be about. Georges Aperghis composes not only music as language, but also language as music. He starts from words or sentences, which he proceeds to fragment. “They are variations on themes which I destroy gradually, bit by bit, until one can no longer recognize them.” The pure sound approaches the listener and opens up the gates to the subconscious level of language. The composer’s procedure is in equal measure related to the word-playing approach of the French Oulipo movement

Cl. b. *pp*

Ba. *pp*

Tbn. *pp*

Acc. *pp*

Pno 1 *pp*

Pno 2 *pp*

Vibraphone *pp*

Perc. 1

Sop. *pp*

ne à vie



Musical score for "Contretemps (bar 127)". The score is arranged in a system with five staves. The top two staves are for Violins (VI. 1 and 2), the middle two for Alti (AII. 1 and 2), and the bottom for Cello (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 6/8.

The Violin parts (VI. 1 and 2) feature melodic lines with triplets and sextuplets, marked *p*. The Alti parts (AII. 1 and 2) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *p*. The Cello part (Cb.) has a simple bass line with a *pizz.* (pizzicato) section and an *arco* (arco) section, marked *p*.

Contretemps (bar 127) © Editions Durand / Universal Music Publishing Classical

(workshop of potential literature) as it releases the rhythmic and timbric qualities of the language available to an Indian drummer who, in order to learn the rhythms, repeats it out loud. Even in passages where levels of meaning can be guessed at, they are driven forward according to musical and formal criteria. Intelligible shreds of text incite an interplay of abstraction and concretion which carries the perception of the listener over shaky ground: “que oblique syllabique brique”—“what an oblique syllabic brick”; syllables repeat themselves, cut through one another, are jumbled up. In between, an uncanny harmonic language unfolds into which the listener can sink like into quicksand.

Women’s voices represent something with which the composer is positively obsessed. (Donatienne Michel-Densac is without a doubt one of those singers who have been key to his developing this interest.) Aperghis wrote several of his best-known and most popular compositions for vocalists who exhibit no fear of extremes. These works are positioned somewhere between childish prattling and sexual ecstasy, inner monologue and hysterical extroversion. And *Contretemps*, as well, gives rise to special forms of expression when the protagonist jumps to and fro in a pianissimo dynamic between a low register and high-pitched tones at quarter-tone intervals. For the soloist, it would be beside the point here to think of vocal expression in the traditional sense. The very way in which this work is written, with its wide leaps, its suppressed emphasis and rhythmic complexity, makes for the impression of an unrestrained,

unsecured personality which must use all of its strength to prevent the explosion of a container which contents are under high pressure.

### *Contretemps*

Even this piece’s beginning, with a quarter-tone trill played by the saxophone, is reminiscent of an alarm, the trumpet threads itself into the hocketing, and one instinctively thinks of the literal origin of ‘hocket’ (Latin: *hoquetus*) as a musical term: the hiccup. Aggressive metallic ringing paves the way for the solo part, which enters abruptly; the instruments seem to imitate its speaking rhythm, using every break in its speech as an opportunity for a raucous response: disturbance—or “distortion,” as one might say in an electric-guitar context—of the “usual overall sound” by overblown trumpets or fortissimo-marked glissandi serves to create that roughed-up, unruly surface so typical of Georges Aperghis’ music. One moment the instruments cackle and scold like a flock of scared geese, and the next they squeak like rusty playground equipment in an autumn gale. It is in particular two pianos and an accordion that at some points lend the voice a dream-like aura. The occasionally emerging distance between the high voice and the low accordion stands metaphorically for the empty centre around which the events revolve. The French title *Contretemps* refers to a “sudden, unexpected event” which endangers the realization of a plan, and the composer himself experiences

this piece as a battle: “a battle between the voice and the instruments, between individual sections, between parasitical fragments. In the entire piece, there is nothing which runs normally and/or through to the end. There are constantly obstacles to, detours from, negations of that which has just been heard.” The form therefore resembles a mobile in which the various parts are linked to one another and which, in their movement, sometimes become entangled. Brief duets in various “pairings” repeatedly serve as pivotal points between blocs of unfamiliar material. At the end of these numerous ‘false trails,’ to which the music holds on tightly even after one becomes aware that “rage” – “*rage*,” “fire” – “*feu*” and “love” – “*l’aime*” could also be the reason for this “crazy” situation, nothing remains behind but the irregular beats of the mokubio: notes like the raindrops which roll off of a flower after a powerful storm has passed, or like the wet woodwork in a stairwell where a smouldering fire has just been extinguished.

## Vor dem Blitz

The composer reveals that during work on *Contretemps*, he was accompanied by a painting by Paul Klee: *Vor dem Blitz* [Before the Lightning]. Georges Aperghis had already referred to Klee several times in his oeuvre, setting texts by the painter or taking his hand puppets as the starting point for a music theatre work. Paintings by Paul Klee inspired Aperghis to himself spend time painting and drawing as a child. Aperghis grew up in Athens as the son of two fine artists, and it is tempting to look for the spark that ignited Aperghis’ work as a composer in his childhood: he grew up in a narrow, hard-packed dirt street where, day by day, a street-theatre of sorts played out to the sounds of hammers on bronze emanating from a nearby sculptor’s studio. “Back then, I wasn’t yet conscious of this—but now it seems to me that it was indeed the beginning of something: the little street in which we lived in a cramped space together with a large number of others. Everyone knew everyone else. The street’s flat-roofed, single-storey buildings were interspersed with stables and stalls. It was constant theatre. Not all that much went on there, but there was always something—someone taking their dog out for a walk, a couple arguing with raised voices, someone else laughing. I was without siblings, so when I was little I spent hours observing this theatre. It was the polyphony that fascinated me. When you look and listen for a long time, you always end up noticing a lot of things that take place simultane-

ously.” The idea of polyphony is central to the composer’s work; he once said in a conversation, “My utopia is ‘an impossible polyphony.’” And for Aperghis, polyphony is not limited to pitch and rhythm: “Alongside all dynamising dissolutions, we see ourselves confronted with a possible polyphony consisting of several micro-languages which facilitate it and which create emotional or physical energy by provoking powerful confrontations between the meaning of a painting or sound and a purely formal meaning.”

### Back and forth

The two more recent ensemble pieces here both revolve around a similar theme, as implied by their titles. *SEESAW* refers both to the classic piece of playground equipment and to the associated up-and-down motion. Although *Teeter-totter* has essentially the same meaning, the expression “to teeter” can also mean to tilt back and forth uncertainly on an edge, entailing motion at a potentially life-threatening threshold. One could consequently surmise that, between the two types of motion in *SEESAW* and in *Teeter-Totter*, something ‘grows worse’. (Or, since *SEESAW* was composed after *Teeter-totter*, there may in fact be an improvement.)

Conspicuous in *SEESAW* is the ensemble’s grouping in pairs, which allows “mirror-play” within the various individual timbres and parts: two bass flutes, two bass clarinets, baritone saxophone, two pianos, two violins, two violas,

two cellos and double bass.

The high notes of the violins grate against each other like tinnitus, the two pianos chisel around on one note, and the other strings go about murmuring unintelligibly as if they had socks in their mouths while the winds behave as abusively as ever. The material is as simple as can be, really quite humble, and the composer concentrates on constructing a diversity of small movements which follow each another in succession and exhibit little development. He compares them with “unfinished beginnings that exist but briefly, constantly interrupting each other and leaving behind only short memories.” Gradually, the two pianos show themselves to be important protagonists with the ability to guide events into calmer regions. Almost exactly at the halfway-mark in this piece, events practically come to a standstill, with the see-sawing motions interrupted by fermatas: the music has arrived at a watershed, and it is now the piano’s job to set the *SEESAW* back in motion with a press of its keys. The weights being applied to this other half of the *SEESAW* seem heavier, with a greater range of dynamics and pitches coming into play. The music is asymmetrically weighted, and thus ultimately comes to a halt with the squeaking of an empty seesaw.

## Balances

*Teeter-totter*, as well, puts two pianos in a hinge-like musical situation, and once again the composer plays with doublings in the flutes (and piccolos), the bass clarinets, the percussion section and the cellos. He has left out the high strings, the middle voices are represented by tenor saxophone and horn, and a double bass completes the low register to make for a starting point that is already clearly distinct from that of *SEESAW*. This time it is the simultaneous rubbing of two gongs which creates a sort of grounding upon which the various forces, the various voices in various tempi, explore the balance that exists between them. The composer describes his strategy as follows: "pulling back after one has already gone forward, and pulling apart that which one has connected." Even more so than in the case of *SEESAW*, one

thinks here of the studies which Paul Klee conducted on the topic of balance in his lectures on visual thought. Like Klee, Aperghis is a precise observer of nature who uses "natural models" to derive his concrete lines, lines which he then works on according to formal considerations. Turbulences and spirals meet with geometrical and mathematical proportions to form an abstract image which is subsequently given a title or an associative idea, providing that touch of concreteness which is needed to create a challenge for the intellect. Thus, one can perhaps hear in *Teeter-totter*, as well, "a balance which is no longer identical with symmetry," for—in the words of Paul Klee—"real chaos will never land on a scale, but instead remain eternally imponderable and immeasurable."

Handwritten musical score system 1, featuring a treble and bass clef staff. The treble staff contains complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has fewer notes, mostly quarter and eighth notes. Performance markings include *ARC*, *Bat*, *ACC*, *f*, *p*, *1-60*, and *Bat*.

Handwritten musical score system 2, featuring a treble and bass clef staff. The treble staff continues with dense rhythmic textures. The bass staff has more notes, including some slurred eighth notes. Performance markings include *f*, *p*, *ARC*, *Bat*, *ACC*, *f*, *p*, *1-50*, and *Bat*.

Handwritten musical score system 3, featuring a treble clef staff. The staff contains a dense, continuous stream of sixteenth notes. Performance markings include *f*, *p*, *ACC*, and *Bat*.

Handwritten musical score system 4, featuring a treble clef staff. The staff contains a dense, continuous stream of sixteenth notes. Performance markings include *f*, *p*, *ACC*, and *Bat*.

Handwritten musical score system 5, featuring a treble and bass clef staff. The treble staff has a mix of sixteenth and quarter notes. The bass staff has quarter notes. Performance markings include *f*, *p*, *Bat*, *ACC*, *f*, *p*, *1-60*, and *Bat*.

Handwritten musical score system 6, featuring a treble and bass clef staff. The treble staff has a mix of sixteenth and quarter notes. The bass staff has quarter notes. Performance markings include *f*, *p*, *ARC*, *Bat*, *ACC*, *f*, *p*, *1-60*, and *Bat*.

Handwritten musical score system 7, featuring a treble and bass clef staff. The treble staff has a mix of sixteenth and quarter notes. The bass staff has quarter notes. Performance markings include *f*, *p*, *ARC*, *Bat*, *ACC*, *f*, *p*, *1-60*, and *Bat*.

Handwritten musical score system 8, featuring a treble clef staff. The staff contains a dense, continuous stream of sixteenth notes. Performance markings include *f*, *p*, *ARC*, *Bat*, *ACC*, *f*, *p*, *1-60*, and *Bat*.

Handwritten musical score system 9, featuring a treble clef staff. The staff contains a dense, continuous stream of sixteenth notes. Performance markings include *f*, *p*, *ARC*, *Bat*, *ACC*, *f*, *p*, *1-60*, and *Bat*.

Handwritten musical score system 10, featuring a treble clef staff. The staff contains a dense, continuous stream of sixteenth notes. Performance markings include *f*, *p*, *ARC*, *Bat*, *ACC*, *f*, *p*, *1-60*, and *Bat*.

Parlando (last page)

## Le chaos dans la balance

« *Un petit drame des horizontales, ou pour le dire en référence aux humains : j'ai été pris de vertige sur la gauche et ai tendu la main vers la droite, cherchant un appui quelque part pour ne pas tomber* ».

Paul Klee

## Le chaos dans la balance

Patrick Hahn

Après des mélomanes en France et partout dans le monde, Georges Aperghis est connu avant tout comme l'homme du théâtre musical. Sa musique instrumentale « pure », celle sans aucune composante théâtrale, est ainsi très souvent moins repérée, face à des travaux scéniques aussi spectaculaires que *Machinations* (2000) par exemple. Mais le compositeur ne néglige guère le genre instrumental : il a produit continuellement des scènes pour voix et ensemble et des partitions de musique de chambre. Ces dernières années, ce pan de sa création a été redécouvert et le présent CD réunit ainsi trois œuvres pour ensemble importantes composées pendant les dix dernières années. Une musique pour contrebasse extrêmement virtuose tourne autour d'un motif qui définit comme aucun autre l'œuvre d'Aperghis : celui d'une musique parlante.

## Quasi parlando

Quasi est donc barré. Un « comme si » un peu vague n'est plus nécessaire ainsi. *Parlando* veut dire : la contrebasse parle. « Qu'est-ce que le corps fait quand il énonce (musicalement) » ? se demandait Roland Barthes en évoquant Robert Schumann. *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 ». Croire que Georges Aperghis veuille créer un « substitut instrumental » de la parole peut nous égarer cependant, puisque cela supposerait que l'un peut en effet remplacer l'autre. Il en va autrement chez Aperghis : on fait l'expérience que l'un est l'autre. Alors que Barthes supputait encore que le discours musical « ne disait que ce qui s'enchaîne, jamais autre chose » : « Mon corps se met en état de parole : *quasi parlando* ».

Sur ce CD comprenant des œuvres significatives conçues en l'espace d'une décennie et pour lesquelles le compositeur dispose des rapports de forces qui se déploient au sein d'un grand ensemble, la pièce pour contrebasse solo, écrite sur mesure pour le contrebassiste de Klangforum Wien, Uli Fussenegger, nous montre à quel point Aperghis veut explorer à chaque fois avec gourmandise les extrêmes de chaque instrument. Il développe en même temps les possibilités spécifiques d'une sorte de narration musicale : un discours plein de répétitions, de nouveaux départs et d'interruptions qui fait du sur place – ou qui tourne autour d'un lieu défini par des intervalles très resserrés – en une langue faite d'incertitudes tapageuses, d'interactions nerveuses, d'imprécations (allant jusqu'aux gémissements). La partition est souvent notée sur deux portées, ce qui indique quelles sont ici les exigences énormes du compositeur face à l'interprète. Mis à part notre surprise de voir jusqu'à quels registres élevés la basse peut monter, l'œuvre demande aussi des alternances complexes des modes de jeu et elle utilise la technique du tapping, connue surtout dans le jazz, d'une façon qui réintègre le groove dans la musique contemporaine. Quasiment.

## Oh crazy

Pendant l'un des rares moments où les cascades sonores suraiguës qui s'échappent des lèvres de la soprano forment un lien sémantique reconnaissable, elles nous parlent de la folie. Et l'on ne sait pas très bien s'il y a là de la joie et de l'étonnement à propos de l'état dans lequel la chanteuse elle-même se trouverait ou s'il s'agit d'une description de la musique. « Crazy, crazy ». Georges Aperghis choisit volontiers comme référence des hommes ou des artistes pour qui « la nuit en tête » (comme dit le titre de l'une des œuvres pour soprano et ensemble) est devenue une seconde nature. Que ce soit son admiration pour le dernier Schumann, sa mise en musique de la prose de Robert Walser ou encore son intérêt pour les visions cosmiques d'Adolf Wölffli, sa musique est toujours hantée par tout un pandémonium de voix dans lequel l'auditeur peut se perdre.

On ne peut que deviner en quoi consiste le contenu de ces entretiens avec elle-même que profère la soliste dans *Contretemps* : Georges Aperghis ne compose pas seulement la musique en tant que langue, mais aussi la langue comme une musique. Partant de mots ou de phrases, il les fragmente : « Ce sont des variations sur des thèmes que je détruis peu à peu, jusqu'à ce qu'on ne les reconnaisse plus ». La sonorité pure s'avance vers l'auditeur et ouvre les vannes d'un inconscient de la langue. Le procédé du compositeur se rapproche ainsi des jeux avec le langage pratiqués par l'Oulipo, alors qu'il libère aussi les qualités rythmiques et sonores de la



langue dont dispose un percussionniste indien qui, pour apprendre ses rythmes, les « parle » à haute voix. Même là où l'on peut entrevoir du sens, il est développé à partir de critères musicaux et formels. Différents lambeaux de textes invitent à une interaction entre l'abstrait et le concret qui déporte la perception sur un terrain mouvant – « que l'oblique syllabique brique » – ; des syllabes se répètent, se coupent, entrent dans un tourbillon. Entre-temps se développe un langage harmonique étrange, dans lequel l'auditeur peut s'enfoncer comme dans un sable mouvant.

Les voix de femmes sont quasiment une obsession chez Aperghis et Donatienne Michel-Dansac fait sans conteste partie des chanteuses qui ont sensiblement favorisé ce goût. Nombre de ses compositions les plus connues et les plus appréciées ont été conçues pour des voix qui ne reculent pas devant les extrêmes. Les œuvres se situent entre le babil enfantin et l'extase sexuelle, le monologue intérieur et l'hystérie extrovertie. Dans *Contretemps* également de telles nuances expressives naissent quand la soliste saute du registre grave au suraigu et au pianissimo, avec des variations en quarts de ton. L'interprète ne saurait appliquer ici les catégories de l'interprétation classique. La facture elle-même de l'œuvre, avec ses larges sauts, son emphase réprimée et son intrication rythmique évoque une personnalité sans repères et sans aucune sécurité qui doit employer toutes ses forces pour ne pas laisser exploser une conscience absolument sous pression.

## *Contretemps*

Dès le début, le trille en quarts de ton du saxophone rappelle une sonnerie d'alarme, alors que la trompette se met à tisser un hoquetus – on pense irrémédiablement ici à l'origine physique de ce terme musical. Des sonneries métalliques et agressives préparent le terrain à la voix, les instruments semblent imiter son rythme parlé et profitent de chaque pause pour répondre par une explosion courroucée : ce parasitage, cette distorsion, comme on dirait pour la guitare électrique, de l'image sonore « habituelle » par des sons saturés ou des glissandos à jouer fortissimo produit une surface raboteuse et rétive, typique de la musique d'Aperghis. Tantôt les instruments caquètent et se chamaillent comme un troupeau d'oies effrayées, tantôt ils grincent comme des appareils rouillés sur un terrain de jeu en automne. Les deux pianos et l'accordéon en particulier confèrent souvent à la voix une aura onirique. L'ambitus entre la voix aigue et l'accordéon dans le grave qui s'installe à plusieurs reprises symbolise un centre vide autour duquel se développe l'action. Le compositeur écrit à propos du titre : « Événement soudain, inattendu, qui vient compromettre la réalisation d'un dessein, d'un projet. [...] Combat entre la voix et les instruments, combat entre séquences, combat entre fragments parasites. Rien ne peut se dérouler normalement et jusqu'au bout. Toujours il y aura un empêchement, un détournement, une dénégation de ce qui vient d'être entendu ». La forme ressemble ainsi à un mobile où les différentes parties

sont reliées et s'accrochent de temps à autre. De brefs duos différemment « appariés » fonctionnent régulièrement comme une charnière entre ces matériaux étranges. À la fin de ce parcours tout en « fausses pistes », et alors que l'on a appris que la rage et le feu ou l'amour peuvent être la raison de cette situation crazy, il ne subsiste rien que les coups répétés du mokubio : des sonorités qui tombent comme des gouttes perlant sur un arbre après le passage d'un orage impressionnant, ou les poutres mouillées d'une cage d'escalier où l'on a éteint un incendie.

### **Avant l'éclair**

Tout au long du travail sur *Contretemps*, indique le compositeur, une image de Paul Klee l'avait accompagné, le tableau intitulé *Avant l'éclair*. Aperghis s'est référé à plusieurs reprises à ce peintre, il a mis en musique ses textes et pris ses marionnettes comme point de départ d'une œuvre théâtrale. Le compositeur lui-même est un enfant d'artistes plasticiens et les tableaux de Klee l'ont incité dès son enfance à dessiner et à peindre. Il est tentant de chercher ici la scène originelle qui aurait déterminé sa création : une ruelle étroite en terre battue, et dont le théâtre urbain est scandé par des coups de marteaux sur du bronze provenant d'un atelier de sculpteur tout proche. « Il y a une chose qui était importante pour moi, je ne le savais pas à l'époque, mais maintenant, je vois que c'est le début de quelque chose. On habitait dans un endroit

qui était très collectif, en fait. Ça veut dire que c'était une toute petite rue. On connaissait tout le monde. Les maisons étaient basses, il y avait pas d'étages. Il y avait des fermes et tout le monde se connaissait et finalement, chaque appartement, et chaque personne, ça faisait du théâtre. Il y avait du théâtre permanent. Et moi, quand j'étais petit, parce que je n'avais pas de sœurs et de frères, je passais des heures à regarder ça. Et ça m'intéressait beaucoup parce que c'est de la polyphonie en fait. Si on reste longtemps, il y a toujours deux choses à la fois ».

L'idée de polyphonie est décisive pour l'œuvre du compositeur, comme il l'a remarqué un fois : « Mon utopie, c'est "la polyphonie impossible" ». Celle-ci ne se limite pas aux rythmes et aux hauteurs : « À travers toutes ces pulvérisations dynamisantes, nous nous trouvons devant une polyphonie possible, constituée par plusieurs microlangages, capable de créer une énergie physique ou émotive en provoquant des confrontations violentes entre le sens d'une image ou d'un son et une signification purement formelle ».

## Va et vient

Les deux œuvres d'ensemble récentes tournent autour d'un sujet comparable, comme leurs titres l'indiquent. *See-Saw* désigne une balançoire, un va-et-vient permanent, le verbe *to see-saw* une hésitation. *Teeter-Totter* désigne également une balançoire, alors que *teeter* veut dire avancer péniblement ou en trébuchant, peut-être le long d'une frontière qui met en péril notre vie. Entre ces deux balançoires, celle de *See-Saw* et celle de *Teeter-Totter*, on pourrait donc dire qu'il y a aggravation (ou amélioration, puisque cette dernière est née après l'autre).

Ce qui frappe dans *See-Saw* c'est le regroupement des instruments par paires, qui permet des « jeux de miroirs » au sein des mêmes timbres ou parties : deux flûtes basses, deux clarinettes basses, saxophone baryton, deux pianos, deux violons, deux altos, deux violoncelles et contrebasse.

Tel un tintement obsédant les sons aigus des violons se frottent les uns contre les autres, les deux pianos martèlent un seul son, le reste des cordes marmonne quelque chose d'incompréhensible, comme s'ils avaient une chaussette dans la bouche, les vents sont agressifs comme à l'habitude. Le matériau est aussi simple que possible, presque pauvre, et le compositeur vise essentiellement à construire une multiplicité de petits mouvements qui s'enchaînent et se développent très peu. Il les compare à des débuts incomplets qui n'ont qu'une existence éphémère, qui s'interrompent tout le temps

et ne laissent qu'un souvenir bref. Progressivement, les deux pianos s'avèrent être les protagonistes, capables de conduire l'action vers des zones plus calmes. Presque exactement au centre de l'œuvre l'action se fige, les mouvements de balançoire sont interrompus par des points d'orgue – c'est le point de bascule et il incombe encore au piano de tout remettre en mouvement en appuyant sur la touche. Les poids que l'on manipule dans cette « autre partie » paraissent plus lourds, alors que l'ambitus des hauteurs et des dynamiques s'élargit. La balançoire est chargée inégalement. Elle s'immobilise à la fin sur un grincement vide.

23b (ff) -79-

The image shows a page of a musical score, measures 23b to 79. The score is for a symphony and includes parts for various instruments. The top part of the score is for Flute 1 and Flute 2, both marked with a forte (ff) dynamic and a breath mark (b). Below them are the Clarinet in Bb, Bassoon, Oboe, and Cor Anglais, all with complex rhythmic patterns. The Percussion section includes P1 and P2. The Trombone section (Tb, Tc) and Trumpet section (Tr) are also present. The Violin section (Vla, Vlz) and Cello/Double Bass section (Cb) are at the bottom. The score is in 3/4 time and features many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include fortissimo (ff) and sforzando (sf). The page number 23b is at the top left, and -79- is at the top center.

Teeter-totter (bar 236) © Editions Durand / Universal Music Publishing Classical

## Balances

Dans *Teeter-Totter* également les deux pianos sont situés à un point charnière et à nouveau, le compositeur joue avec les redoublements dans les flûtes (avec piccolo), les clarinettes basses, les percussions et les violoncelles. Les cordes aigues sont ici supprimées, le registre médian est assuré par le saxophone ténor et le cor, une contrebasse complète les graves, le tout établissant une situation de départ bien différente que dans *See-Saw*. Le frottement de deux gongs établit un terrain sur lequel les différentes voix testent leur équilibre, dans des tempos différents. Le compositeur décrit sa stratégie en précisant qu'il s'agit ici de reculer après avoir avancé, de défaire toujours ce qui a été lié. Bien davantage que dans *SEESAW* on songe

aux études que Paul Klee produisait pour illustrer ses cours sur la pensée en images. Comme Klee, Aperghis est un observateur exact de la nature, tirant ses lignes concrètes de « modèles naturels » pour les ordonner ensuite selon un point de vue formel. Des tourbillons et des spirales rencontrent des proportions mathématiques qui donnent une image abstraite, enrichie concrètement par un titre ou une idée associée, comme un défi lancé à l'esprit lui-même. Ainsi pourra-t-on entendre dans *Teeter-Totter* également un « équilibre qui n'est pas identique à une symétrie », car, comme l'affirme Klee, « le véritable chaos ne pourra jamais être posé sur la balance, on ne pourra jamais le soupeser ou le mesurer ».

## Georges Aperghis

Georges Aperghis ist ein griechischer Komponist, der 1945 in Athen geboren wurde.

Er lebt und arbeitet seit 1963 in Paris. 1971 komponiert Georges Aperghis sein erstes Musiktheaterstück, *La Tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, auf das sich ein Großteil seiner zukünftigen Rechercharbeiten über die Beziehungen zwischen Musik und Text und zwischen Musik und Bühne beziehen wird. Mit der von ihm 1976 gegründeten Theatergruppe L'Atelier Théâtre Et Musique (ATEM), erneuert er seine Praxis als Komponist und entwickelt eine neue künstlerische Ausdrucksform, die vom Alltag inspiriert soziale Ereignisse in die Welt der Poesie überträgt, oft absurd und satirisch, in der sich Musiker, Sänger, Schauspieler und Bildende Künstler auf Augenhöhe treffen (*La bouteille à la mer* (1976), *Conversations* (1985), *Sextuor* (1993), *Commentaires* (1996)). 1997 verlässt er die Theatergruppe ATEM, aber schreibt weiterhin Musiktheaterstücke (*Machinations* (2000), *Paysage sous surveillance* (2002), *Le petit chaperon rouge* (2003), *Luna Park* (2011)).

Auch in seine Konzertmusik ist geprägt von theatralischen Aspekten und Gesten (u. a. *Récitations* (1978)). Seinen Sinn für Experimente und eine gewisse Provokation behält er auch bei diesen Werken bei (*Die Wände haben Ohren*, für großes Orchester, 1972). Sein Begriff von ‚Oper‘ kann als eine Synthese des Musiktheaters und seiner Konzermusik betrachtet werden, Gesang und Text jedoch rücken weiter in das Zentrum der Werke. So etwa in *Pandemonium*

von Jules Vernes Schriften *Inspiriert* (1973), *Liebestod* nach einem Brief von Brentano an Goethe (1981), *Tristes tropiques* von Lévy Strauss (1996), *Les Boulingrin* de Georges Courteline (2010). Die Werkgrenzen waren bei in den Arbeiten von Georges Aperghis stets fließend und insbesondere im letzten Jahrzehnt hat er die Gattungen immer weiter verwoben.

Das Oratorium *Die Hamletmaschine* (2001, nach dem Text von Heiner Müller), das „Monodram“: *Dark Side* (2004, nach der Orestie von Aischylos), die Oper *Avis de tempête* (2004), sogar die *Wölflí Kantata* (2006, nach Texten von Adolf Wölflí) oder *Happiness Daily* (2009, für Sopran, Mezzosopran und Ensemble) stellen Dramaturgie, Repräsentation und Inszenierung in Frage und veranschaulichen die Freiheit, mit welcher Georges Aperghis spielend die Klassifikationen und Genres des Konzerts und des Theaters überwindet. Als vielfältiger Komponist konstruiert Georges Aperghis mit einer niemals schwinden Erfindungskraft ein sehr persönliches Werk: ernst und gleichzeitig humorvoll, sowohl traditionsverbunden als auch frei von institutionellen Zwängen, vermag er seinen Interpreten voll Vitalität und Leichtigkeit unverhoffte Horizonte zu öffnen und geschickt Klangliches und Visuelles zu vereinen, ebenso wie er Themen aufwirft, die in Zusammenhang mit der Tragik oder der Ironie seiner Zeit stehen.

Georges Aperghis hat im Oktober 2011 den Mauricio-Kagel-Preis erhalten.

www.aperghis.com  
Universal classical music publishing

Greek composer Georges Aperghis was born in Athens in 1945 and has lived and worked in Paris since 1963. In 1971 Aperghis composed his first music theatre work, *La Tragique histoire du nécro-mancien Hiéronimo et deson miroir*, to which the lion's share of his future research work on the relationships between music and text and between music and the stage would refer.

His establishment of the theatre troupe *L'Atelier Théâtre Et Musique* (ATEM) in 1976 marked the beginning of a new phase in his compositional practice which saw him develop an often absurd and satirical new form of artistic expression which transfers social occurrences inspired by everyday life to the world of poetry—with musicians, singers, actors and visual artists meeting each other as equals (*La bouteille à la mer* (1976), *Conversations* (1985), *Sextuor* (1993), *Commentaires* (1996)). Aperghis left the theatre troupe ATEM in 1997, but continued to write music theatre works (*Machinations* (2000), *Pay-sage sous surveillance* (2002), *Le petit chaperon rouge* (2003), *Luna Park* (2011)).

His music for the concert hall (such as *Récitations* (1978)) is likewise characterized by theatrical aspects and gestures; it also retains Aperghis' penchant for experimentation and a certain degree of provocation (*Die Wände haben Ohren* for large orchestra, 1972). His concept of 'opera' can be viewed as a synthesis of music theatre and his concert music, although in his operatic works, singing and text are more central. This is evident in *Pandemonium* (1973), inspired by the writings of Jules Verne, *Liebested* after a letter from Brentano to Goethe (1981), *Tristes tropiques*

by Lévy Strauss (1996) and *Les Boulingrin* by Georges Courteline (2010). In Georges Aperghis' music, the boundaries between works have always been fluid, and he has proceeded to interweave the various genres even further during the past decade.

The oratorio *Die Hamletmaschine* (2001, after the text by Heiner Müller), the "monodrama" *Dark Side* (2004, after *The Oresteia* by Aeschylus), the opera *Avi detempête* (2004), and even the *Wölfli Kantata* (2006, after texts by Adolf Wölfli) and *Happiness Daily* (2009, for soprano, mezzo-soprano and ensemble) call dramaturgy, representation and staging into question, thereby exemplifying the freedom with which Georges Aperghis playfully overcomes the classifications and genres to which concert and theatrical works are typically subject. As a versatile composer, Georges Aperghis is at work with unending creative energy on the construction of a very personal oeuvre: serious and at the same time humorous, both tradition-based and free from institutional dictates, he manages to vigorously and light-handedly lead his performers toward undreamt-of horizons while cleverly uniting the sonic and the visual, just as he introduces themes which relate to the tragedy or irony of his times.

In October of 2011, Georges Aperghis received the Mauricio Kagel Music Award.

Compositeur grec né à Athènes en 1945. Il vit et travaille à Paris depuis 1963.

Après quelques pièces instrumentales plus ou moins inspirées de technique sérielle, Georges Aperghis compose en 1971 *La Tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, sa première pièce de théâtre musical, à l'origine d'une grande partie de ses futures investigations des relations entre musique et texte, entre musique et scène. Il participe ainsi à la grande aventure du théâtre musical qui débute en France au Festival d'Avignon.

Avec l'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) qu'il fonde en 1976, il renouvelle sa pratique de compositeur et invente une nouvelle forme artistique inspirée du quotidien, de faits sociaux transposés vers un monde poétique, souvent absurde et satirique, où se rencontrent sur un même pied d'égalité musiciens, chanteurs, comédiens et plasticiens (*La bouteille à la mer* (1976), *Conversations* (1985), *Sextuor* (1993), *Commentaires* (1996)).

En 1997, il quitte l'ATEM mais continue d'écrire des pièces de théâtre musical (*Machinations* (2000), *Paysage sous surveillance* (2002), *Le petit chaperon rouge* (2003), *Luna park* (2011)).

Pour la musique de concert, il compose une grande série de pièces pour instruments ou voix solistes (dont les incontournables *Récitations*, 1978), introduisant suivant les cas des aspects théâtraux, parfois purement gestuels. Sa musique de chambre, pour orchestre, vocale ou instrumentale est riche de nombreuses œuvres aux effectifs très variés. Il n'y abandonne pas son goût pour l'expérience et une certaine pro-

vocation (*Die Wände haben Ohren*, pour grand orchestre, 1972), mais à la différence du théâtre musical, rien n'est à vocation proprement scénique et tout est déterminé par l'écriture.

L'opéra, 3ème domaine de son écriture, peut être considéré comme une synthèse du théâtre musical et de la musique de concert; ici le texte est l'élément fédérateur et déterminant. La voix chantée, le principal vecteur de l'expression. Georges Aperghis a composé 7 ouvrages lyriques, dont *Pandemonium* inspiré d'écrits de Jules Verne en 1973, *Liebestod* d'une lettre de Brentano à Goethe (1981), *Tristes tropiques* de Lévy Strauss (1996), *Les Boulingrin* de Georges Courteline (2010).

Depuis le début des années 2000, la distribution du travail de Georges Aperghis en trois domaines distincts est en effet plus que jamais brouillée par la nature même des œuvres. L'oratorio *Die Hamletmaschine* (2001, sur le texte de Heiner Müller), le « monodrame » *Dark Side* (2004, d'après l'Orestie d'Eschyle), l'opéra *Avis de tempête* (2004), voire la *Wölfli Kantata* (2006, sur des textes d'Adolf Wölfli) ou *Happiness Daily* (2009, pour soprano, mezzosoprano et ensemble) remettent en jeu les questions de dramaturgie, de représentations, de mise en scène et illustrent la liberté avec laquelle Georges Aperghis se joue des classifications et des genres, du concert et du théâtre.

Compositeur prolifique, Georges Aperghis construit, avec une invention jamais tarie, une œuvre très personnelle : sérieuse et empreinte d'humour, attachée à la tradition autant que libre des contraintes institutionnelles, il sait ouvrir



des horizons inespérés de vitalité et d'aisance à ses interprètes, réconcilie habilement le sonore et le visuel, autant qu'il se saisit de sujets inscrits dans le tragique ou le dérisoire de son époque. Georges Aperghis a reçu le prix Mauricio Kagel en octobre 2011.

## Donatienne Michel-Dansac

Sie begann als Siebenjährige ihre musikalische Ausbildung in den Fächern Klavier und Geige. Vier Jahre später wurde sie in die Gesangsschule der Oper in Nantes aufgenommen. Später wechselte sie ans Konservatorium in Paris, das sie 1990 abschloss. Seit Beginn ihrer Laufbahn nimmt die zeitgenössische Musik einen zentralen Stellenwert für Donatienne Michel-Dansac ein.

Auftritte ebenso im barocken Repertoire mit den Arts Florissants und dem English Baroque Orchestra. Zusammenarbeit auch mit Pierre Boulez und dem Ensemble intercontemporain. Weitere Engagements führten sie zum Ensemble Ictus, zum Ensemble Itinéraire, zur London Sinfonietta, zum Orchestre National de France und zum Orchestre Philharmonique de Radio France sowie zu Wien Modern und anderen renommierten Festivals für Neue Musik. Auch Operaauftritte, darunter *Pelléas et Mélisande*. Darüber hinaus verbindet die Sängerin seit 1993 eine enge Kooperation mit dem Ircam in Paris, die ihren Niederschlag in einer Reihe von Uraufführungen fand, an denen sie beteiligt war, darunter Kompositionen von Aperghis, Francesconi, Leroux, Manoury und Romitelli.

2009 gründete sie das Quartett B4MIX für Stimme, Flöte, Saxophone und Harfe.

She studied music, both piano and violin, at the Nantes Conservatory from the age of seven and received a prize in solfège at the age of fourteen. In 1985, she was accepted in the voice class of the Paris National Conservatory and graduated with a prize in 1990.

Since then she has performed the baroque repertory with the Arts Florissants and the English Baroque Orchestra; and sang Berio's *Laborintus II* with Ensemble intercontemporain under Pierre Boulez. She has performed with many international Ensembles and Orchestras including: Itinéraire, ICTUS, London Sinfonietta, Orchestre National de France and Orchestre Philharmonique de Radio France. She has performed at the most renowned festivals. She has also performed a number of operas including *Pelléas et Mélisande*. Since 1993 she has worked closely with IRCAM and has consequently given the first performances of pieces by Manoury, Dusapin, Romitelli, Lanza, Aperghis, Leroux, Francesconi. In the summer of 2006 she gave the first performance of Aperghis' *Contretemps* in Salzburg with the Klangforum Wien, and in the same year, she sang the first performance of Philippe Leroux's *Apocalypse*. In 2009, she created the quartet B4MIX for voice, flute, saxophone and harp.

## Uli Fussenegger

Uli Fussenegger wurde 1966 in Feldkirch geboren. Er studierte bei Franz Dunkler in Feldkirch und bei Ludwig Streicher in Wien. Nach einigen Jahren intensiver Konzerttätigkeit im Bereich alter Musik und authentischer Aufführungspraxis spezialisierte sich Uli Fussenegger auf Neue Musik und wurde 1987 Mitglied des Klangforum Wien. Er arbeitet seitdem als Solist und Ensemblespieler, zahlreiche Werke wurden für ihn komponiert (u.a. von Georges Aperghis, Bernard Lang, Beat Furrer, Matthias Pintscher, Mauricio Sotelo,...). Zudem konzertiert er im Bereich der freien Improvisation und Elektronik, Mitwirkung bei unzähligen CD/DVD/TV Produktionen als Musiker, Komponist, Aufnahmeleiter und Produzent. Uli Fussenegger ist Gründer und Betreiber des CD Labels DURIAN Records. Er unterrichtet an der Hochschule für Musik in Luzern und bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt.

Uli Fussenegger was born 1966 in Feldkirch. He studied with Franz Dunkler in Feldkirch and with Ludwig Streicher in Vienna. After a few years of intense concert activity, with emphasis on early music and historically authentic performance practice, he specialized in contemporary music and became a member of Klangforum Wien in 1987. He has been working since as soloist as well as ensemble player; numerous works have been written especially for him, amongst others by Georges Aperghis, Bernhard Lang, Beat Furrer, Matthias Pintscher and Mauricio Sotelo. In addition, his field of expertise includes free improvisation and electronics; he participated in a great number of CD, DVD and TV productions as musician, composer, recording supervisor and producer.

Uli Fussenegger has founded and still runs the CD label DURIAN Records. He teaches at the University for Music in Lucerne and at the International Holiday Courses for New Music in Darmstadt.

*Translation by Vera Neuroth*



© Lukas Beck - [www.lukasbeck.com](http://www.lukasbeck.com)

24 MusikerInnen aus zehn Ländern verkörpern eine künstlerische Idee und eine persönliche Haltung, die ihrer Kunst zurückgeben, was ihr im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich und fast unbemerkt verloren gegangen ist: einen Platz in ihrer eigenen Zeit, in der Gegenwart und in der Mitte der Gemeinschaft, für die sie komponiert wird und von der sie gehört werden will.

Seit seinem ersten Konzert, welches vom Ensemble noch als „Société de l'Art Acoustique“ unter der musikalischen Leitung seines Grün-

ders Beat Furrer im Palais Liechtenstein gespielt wurde, hat das Klangforum Wien unversehens ein Kapitel Musikgeschichte geschrieben: An die fünfhundert Kompositionen von KomponistInnen aus drei Kontinenten hat das Ensemble uraufgeführt und so zum ersten Mal ihre Notenschrift in Klang übersetzt. Auf eine Diskographie von mehr als 70 CDs, auf eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen und auf 2000 Auftritte in den ersten Konzert- und Opernhäusern Europas, Amerikas und Japans, bei den großen Festivals ebenso wie bei jungen engagierten

Initiativen könnte das Klangforum Wien zurückblicken, wenn das Zurückblicken denn seine Sache wäre. Über die Jahre sind tiefe Künstlerfreundschaften mit herausragenden KomponistInnen, DirigentInnen, SolistInnen, RegisseurInnen und engagierten ProgrammacherInnen gewachsen. Am Profil des Klangforum Wien haben sie ebenso Anteil, wie dieses seinerseits ihr Werk mitgetragen und -geformt hat. In den letzten Jahren haben sich einzelne Mitglieder wie auch das Ensemble als ganzes zunehmend um die Weitergabe von Ausdrucksformen und Spieltechniken an eine neue Generation von InstrumentalistInnen und KomponistInnen bemüht.

Seit dem Jahr 2009 könnte sich das Klangforum Wien auf Grund eines Lehrauftrags der Kunstuniversität Graz auch in corpore „Professor“ nennen. Das alles würde äußerlich bleiben, wäre es nicht das Ergebnis des in den monatlichen Versammlungen aller MusikerInnen des Ensembles permanent neu definierten Willens eines Künstlerkollektivs, dem Musik letztlich nur ein Ausdruck von Ethos und Wissen um die eigene Verantwortung für Gegenwart und Zukunft ist. Und so wie die Kunst selbst ist auch das Klangforum Wien nichts anderes als eine durch ihr Metier nur sehr behelfsmäßig getarnte Veranstaltung zur Verbesserung der Welt. Wenn sie das Podium betreten, wissen die MusikerInnen des Ensembles, dass es nur um eines geht: um alles. Eros und Unbedingtheit dieses Wissens machen das Besondere der Konzerte des Klangforum Wien.

24 musicians from ten different countries represent an artistic idea and a personal approach that aims to restore to their art something that seems to have been lost - gradually, almost inadvertently - during the course of the 20<sup>th</sup> century, which gives their music a place in the present and in the midst of the community for which it was written and for whom it is crying out to be heard.

Ever since its first concert, which the ensemble played under its erstwhile name “Société de l’Art Acoustique” under the baton of its founder Beat Furrer at the Palais Liechtenstein, Klangforum Wien has written musical history. The ensemble has premiered roughly 500 new pieces by composers from three continents, giving a voice to the notes for the first time. It could - if given to introspection - look back on a discography of over 70 CDs, a series of honours and prizes and around 2000 appearances in the premier concert houses and opera venues in Europe, the Americas and Japan, for renowned festivals as well as youthful and idealistic initiatives. Over the years, strong artistic and affectionate links have developed with outstanding composers, conductors, soloists, directors and dedicated programmers. These have been influential in forming Klangforum’s profile, just as the ensemble has played an important part in forming and supporting the shape of their endeavours. During the last few years, individual members and the ensemble as a whole have made increasing efforts to pass on special techniques and forms of musical expression to a new generation of instrumentalists and composers.

And from 2009, owing to a teaching assignment at the University of Performing Arts Graz, Klangforum Wien as a whole could style itself "professor". All of this would remain purely superficial, if it didn't have its base in the monthly assemblies of all the ensemble's musicians and the constantly redefined artistic will of a collective for which music, finally, is nothing less than an expression of their ethos and awareness of their own share of responsibility for the present and future. And just as in their art, Klangforum Wien itself is nothing but a force, barely disguised by its metier, to improve the world. The moment they step onto the podium, the musicians know that only one thing counts: everything. Eros and the absoluteness of this conviction are at the root of the inimitable quality of their concerts.

## Sylvain Cambreling

Sylvain Cambreling wurde 1948 in Amiens, Frankreich geboren. Seine Ausbildung erhielt er am Pariser Konservatorium. Neben seiner Tätigkeit als Chefdirigent des SWR Symphonieorchesters (ab 1999) und Erster Gastdirigent des Klangforum Wien (ab 1997) sowie Chefdirigent des Yomiuri Nippon Symphony Orchestra (ab 2010) arbeitet er mit allen führenden Orchestern, so u. a. mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, den Rundfunkorchestern in Stockholm, Kopenhagen, Hamburg, Köln und München. In Nordamerika leitete er das Cleveland Orchestra, Los

Angeles Philharmonic, San Francisco und Montreal Symphony Orchestra. Derzeitige und künftige Engagements beinhalten die Zusammenarbeit mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Münchener Philharmonikern, Wiener Symphonikern u.a. Sylvain Cambreling verfügt über ein Repertoire, das sich vom Barock bis zur Neuen Musik erstreckt und mehr als 70 Opern sowie über 400 Konzertwerke umfasst. Bekannt ist er vor allem für seine ideenreiche Programmgestaltung und als ein überzeugender Anwalt zeitgenössischer Musik.

2009 bekam Sylvain Cambreling den „ECHO Klassik“ als Dirigent des Jahres für die Einspielung der Orchesterwerke Olivier Messiaens.

Seit 2002 hat er an der Johannes-Gutenberg Universität Mainz eine Professur für Dirigieren inne. Im September 2012 wird er Generalmusikdirektor der Staatsoper Stuttgart.

Conductor Sylvain Cambreling was born in Amiens, France in 1948, and received his musical training at the Conservatoire de Paris. Alongside his work as chief conductor of the SWR Symphony Orchestra (since 1999) and first guest conductor of Klangforum Wien (since 1997), as well as principal conductor of the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra (since 2010), he works with all of the leading orchestras including the Vienna and Berlin Philharmonics, the Oslo Philharmonic Orchestra, the BBC Symphony Orchestra and the radio orchestras of Stockholm, Copenhagen, Hamburg, Cologne and Munich. In North America, he has conducted the Cleveland Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, and the San Francisco

and Montreal Symphony Orchestras. Current and future engagements include work with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Munich Philharmonic, the Vienna Symphony and others. Sylvain Cambreling commands a repertoire that encompasses over 70 operas and over 400 concert works ranging from the Baroque era to contemporary music. He is known above all for his inspired programming and as a convincing advocate of contemporary music.

In 2009, Sylvain Cambreling received the "ECHO Klassik" award as conductor of the year for his recording of the orchestral works of Olivier Messiaen.

Since 2002, he has held a professorship for conducting at the Johannes Gutenberg University of Mainz. In September 2012 he takes up the position of General Music Director of Stuttgart Opera.

## Emilio Pomárico

Wurde als Sohn italienischer Eltern in Buenos Aires geboren. Er studierte in Mailand und bildete sich bei Franco Ferrara (Siena 1979–1980) und Sergiu Celibidache (München 1981) weiter. Er debütierte 1982 mit einer erfolgreichen Konzertserie in Italien und Südamerika. Ein Schwerpunkt von Pomárico ist die zeitgenössische Musik. Zusammen mit dem Ensemble Modern in Frankfurt, dem Freiburger Ensemble Recherche oder dem Klangforum Wien erarbeitete er dementsprechende Werke. Einer seiner grössten Erfolge waren die Aufführung von

Nonos *Prometeo* in Lissabon 1995 oder Luciano Berios *Coro* in der Genfer Victoria Hall. Pomárico ist Professor für Dirigieren in Mailand.

Born in Buenos Aires of Italian parents. He completed his musical education in Milan, later attending master-classes with Franco Ferrara (Accademia Musicale Chigiana, Siena 1979, 1980) and Sergiu Celibidache (Munich 1981). He has been a guest artist at some of the most important international festivals. In addition to a traditional orchestral repertoire from Bach to Webern, Emilio Pomárico regularly conducts works by the major contemporary composers, often leading the main European ensembles for contemporary music, such as Ensemble Modern, ensemble recherche and Klangforum Wien. His most notable successes have been with Luigi Nono's *Prometeo* in Lisbon (1995) and the Geneva edition of Luciano Berio's *Coro*, which he conducted in the presence of the composer (Victoria Hall, 1997). With his intensive work as a conductor, Emilio Pomárico couples constant activity as a composer. He is professor for conducting at the Civica Scuola di Musica in Milan.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /  
All artist biographies at /  
Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante :  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

English translations: Christopher Roth  
Traduction française : Martin Kaltenecker

**GEORGES APERGHIS**

Crosswind • Alter ego  
Rasch • Volte-face  
Signaux

Geneviève Strosser  
XASAX

**0012942KAI**

**MATTHIAS PINTSCHER**

sonic eclipse

Marisol Montalvo  
International Contemporary Ensemble  
Matthias Pintscher  
SWR Vokalensemble Stuttgart  
Marcus Creed

**0013162KAI**

**HUGUES DUFORT**

L'Afrique d'après Tiepolo  
L'Asie d'après Tiepolo

ensemble recherche

**0013142KAI**

**PIERRE JODLOWSKI**

Drones • Barbarismes  
Dialog/No Dialog

Sophie Cherrier  
Susanna Mälkki  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM-Centre Pompidou

**0013032KAI**

**UNSUK CHIN**

Xi

Piia Komsa • Samuel Favre  
Dimitri Vassilakis  
Ensemble intercontemporain  
Patrick Davin • David Robertson  
Kazushi Ono • Stefan Asbury

**0013062KAI**

**FRIEDRICH CERHA**

Und du...  
Verzeichnis • Für K

ORF Radio-Symphonieorchester Wien  
Ensemble „die reihe“  
Friedrich Cerha  
ORF Chor  
Erwin Ortner

**0013182KAI**

**MAURICIO KAGEL**

süden  
a film by Gastón Solnicki

Ensemble Süden

**0013172KAI - DVD**

**FRIEDRICH CERHA**

Bruchstück • Bagatellen • Instants

Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Peter Rundel  
Zebra Trio

**0013152KAI**

**BERNHARD LANG**

Die Sterne des Hungers  
Monadologie VII

Sabine Lutzenberger  
Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling

**0013092KAI**

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

© & © 2012 KAIROS Music Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)

**KAIROS**