

14 Récitations

14.1.1.1

14.1.1.2

14.1.1.3

14.1.1.4

14.1.1.5

14.1.1.6

14.1.1.7

14.1.1.8

14.1.1.9

14.1.1.10

14.1.1.11

14.1.1.12

14.1.1.13

14.1.1.14

14.1.1.15

14.1.1.16

14.1.1.17

14.1.1.18

14.1.1.19

14.1.1.20

14.1.1.21

14.1.1.22



GEORGES APERGHIS (*1945)

1	Récitation 1	3:30
2	Récitation 2	1:47
3	Récitation 3	1:53
4	Récitation 4	7:36
5	Récitation 5	2:33
6	Récitation 6	3:20
7	Récitation 7	3:45
8	Récitation 8	2:27
9	Récitation 9	2:55
10	Récitation 10	2:08
11	Récitation 11	2:47
12	Récitation 12	3:08
13	Récitation 13	3:36
14	Récitation 14	1:07

total time 43:12

Donatienne Michel-Dansac, voice
Wien Modern 2001

First integral performance – live recording

MENTALE MINIATUREN

Auszüge aus Gesprächen mit Georges Aperghis und
Donatienne Michel-Dansac

Georges Aperghis

Die Grundidee der *14 Récitations* besteht darin, Silben und Phoneme so zu verwenden, als seien es Noten oder Tonhöhen. Anstatt Melodien nur mit unterschiedlichen Tonhöhen zu kreieren, arbeite ich mit Silben und Phonemen, den Bausteinen unserer Sprache. Dieses Prinzip lässt sich mit Anton Weberns «Klangfarbenmelodie» vergleichen: Eine Melodie, die aus Klangfarben besteht, aus Klangschattierungen in all ihrer Reichhaltigkeit. Zwar ist das Silben-Material vor allem aus dem Französischen abgeleitet, doch ich denke, dass die mentalen Geschichten dieses Vokalzyklus auch für Menschen zugänglich sind, die diese Sprache nicht verstehen.

Die Herausforderung beim Komponieren der *14 Récitations* im Jahr 1978 bestand für mich darin, so viele unterschiedliche Klangartikulationen und mentale Nuancen wie möglich zu bewahren und dabei so einfach wie möglich zu bleiben, um diesen Mikrokosmos imaginärer Geschichten erfahrbar zu machen und es dem Hörer zu ermöglichen, die Permutationsprozesse der Silben wahrzunehmen und zu verfolgen. Die *14 Récitations* waren das erste Werk, in dem es mir gelang, Komplexität und Einfachheit auf diese Art zu verbinden. In gewisser Weise schrieb das Publikum dieses Stück mit mir gemeinsam, denn

es war während des Kompositionsprozess in meinem Geiste anwesend. Deshalb bin ich auch davon überzeugt, dass die Hörer am Erleben dieser Stücke teilhaben können.

Jedes der 14 Stücke entfaltet ein relativ einfaches musikalisches Problem, das jedoch sehr schwierig umzusetzen ist. Und genau diese Schwierigkeiten und Spannungen, die sich aus der technischen Komplexität der Partitur ergeben, führen zu interessanten musikalischen und theatralen Situationen. Die Performance der Sängerin, das, was die Partitur mit ihr macht bzw. ihr antut, ist ein wichtiger Teil der *14 Récitations*. Ein Beispiel: Im letzten Stück besteht die Aufgabe darin, den Text in einem bestimmten Rhythmus zu sprechen. Die Sängerin holt tief Luft und spricht den gesamten Text, ohne nochmals zu atmen. Das führt am Ende des Stücks natürlicherweise zu Atemnot, einer Atemnot, die uns als Zuschauer unwillkürlich an etwas Bedeutsames, vielleicht sogar Tragisches denken lässt, das dieser Frau zugestoßen sein muss – doch in Wirklichkeit ist all dies ganz einfach die Folge einer technischen Vorgabe.

Ähnliche technische Hindernisse werden in allen *14 Récitations* sehr bewusst angewandt. Die Reihenfolge der Silben, der Verlauf der Klangfarben, die Kombination vokaler Ausdrücke, die ich wähle, bilden eine Hürde und sind schwer umzusetzen, und diese Schwierigkeiten erzeugen wiederum jene musikalischen und theatralen Situationen, die das Stück ausmachen. Wir sehen und hören eine Sängerin, die die Vorgaben einer musikalischen Partitur ausführt, aber gleichzeitig erleben wir jemanden, der nicht richtig sprechen kann, jemanden, der sehr nervös, rastlos oder gehetzt ist etc. Dies ist die menschliche Dimension

dieser Stücke. Wir sehen Menschen in ihrem täglichen Lebenskampf, Menschen, die nicht gesund sind, Menschen mit Problemen, sich auszudrücken – flüchtige mentale Portraits *en miniature*. Ich hatte viele solcher imaginärer Geschichten im Sinn, als ich die *14 Récitations* schrieb. Eine freie Assoziationskette kleiner Geschichten, wie unser Geist sie nun einmal hervorbringt.

Ich mag, dass sich die Aktion aus der Musik selbst ergibt. Zu dieser Musik soll kein Theater gespielt werden. Es gibt nur die Partitur, und ihre Realisierung erzeugt das Theater. Das Schlimmste, was diesen Stücken passieren kann, ist ein Hinzufügen von Theatralik.

Die *14 Récitations* verlangen der Sängerin sehr viel ab: Sie muss die technischen Schwierigkeiten der Partitur bewältigen und darüber hinaus auch noch Vergnügen daran finden. Diese Stücke erfordern viel mehr, als nur den detaillierten Instruktionen der Partitur zu folgen. Eigentlich muss die Sängerin zu einer anderen Person werden, während sie die Stücke studiert und aufführt. Die *14 Récitations* aufzuführen, ist ein Erlebnis und ein Wagnis. Auch für die Zuhörer.

Ein Moment, den ich beim Musikhören besonders liebe, ist, wenn wir keine Zeit zum Nachdenken darüber haben, was gerade passiert. Die Musik, die akustischen Ereignisse sind schneller, als unser Gehirn sie verarbeiten kann. Als würden Sprachen, Wörter und Silben ein Eigenleben führen, das auf einer anderen Ebene stattfindet als die logische Funktionsweise unseres Gehirns. Wenn diese Musik so funktioniert, wie sie sollte, dann fühlen wir zuerst etwas und beginnen erst später, darüber nachzudenken, ähnlich wie beim Wahrnehmen von Farben und Objekten in unserer Kindheit oder beim Träumen.

Ich erinnere mich, dass ich während der Arbeit an den *14 Récitations* alles ausprobierte und selbst sang, obwohl ich kein Sänger bin. Manchmal, wenn die Tür zu meinem Studio offen stand, fand ich meine beiden Söhne – damals noch kleine Jungs –, wie sie mit offenen Mündern in der Tür standen und mich beobachteten. Ich glaube, sie dachten, dass ich ziemlich verrückt bin.

Donatienne Michel-Dansac

Eine Bemerkung, die ich vorausschicken möchte, ist, dass dieser Live-Mitschnitt der ersten Gesamtauführung der *14 Récitations* nur eine von vielen möglichen Interpretationen dieser Partitur darstellt. Er dokumentiert meine Perspektive auf dieses Werk zu einem bestimmten Zeitpunkt, dem 16. November 2001. Seither habe ich die Stücke ziemlich oft aufgeführt und meine Interpretation hat sich stark weiterentwickelt – dieses Werk ist immer im Wandel begriffen, es ist lebendig.

Was die *14 Récitations* so flexibel macht, ist ihre Spiel-Struktur, die für jedes Stück mehrere Spiel- oder Interpretationsregeln vorgibt, aus denen man eine auswählen kann. Hat man eine Regel ausgewählt, muss man sie während des gesamten Stücks anwenden. In der *Récitation 2* beispielsweise kann man sich aussuchen, ob man die Partitur von links nach rechts, rechts nach links, von oben nach unten oder von unten nach oben liest. Die dynamischen Parameter reichen von *lento* bis *presto* und von *pianissimo* bis *forte*. Mit der Entscheidung für eine der Regeln, d. h. für eine Leserichtung, verändert sich das Stück maßgeblich. Darüber hinaus gibt es zwei unterschiedliche, aber zeitgleiche Aussprache-Ebenen: Man muss den Satz, der unterhalb der Noten geschrieben steht, aussprechen und gleichzeitig den Satz, der oberhalb der Noten steht, mit den Lippen formen. Das bedeutet, dass du zwei Sätze simultan sprichst, ähnlich wie in schlecht synchronisierten Filmen. Das ist sehr komplex (und interessant für jene, die Schizophrenien dieser Art mögen).

Als ich das Konzert für Wien Modern 2001 vorzubereiten begann, hatte ich zehn der *14 Récitations* bereits seit vielen Jahren im Repertoire; sie waren für mich wie selbstverständlich geworden. Aber vier von ihnen – die schwierigsten (Nummer 4, 6, 7 und 12) – hatte ich noch nicht studiert, eben weil sie so schwierig waren. Das Konzert gab mir einen guten Grund, mich dieser Herausforderung zu stellen. Vier Monate lang studierte ich diese vier kurzen Stücke nur in Gedanken. Die Partitur sofort zu singen, wäre nicht möglich, mental und stimmlich überfordernd gewesen. Also begann ich, die Partitur zu lesen, dann die Noten und Tonhöhen innerlich zu hören, dann die Silben

und die Töne zusammenzuhören, dann Georges Vorstellung von dieser Musik zu hören, dann mir die Performance vorzustellen – all dies fand ausschließlich in meiner Imagination statt. Mit dieser Arbeitsweise nehmen zehn Zentimeter Musik etwa fünfzehn Tage in Anspruch ... Eines Tages bemerkte ich, dass es nur noch drei Wochen bis zum Konzert waren, also legte ich die Partitur auf einen Notenständer und begann zu singen – und es funktionierte, aus dem Effeff! Das war eine unglaubliche Erfahrung.

Es war das erste Mal, dass ich so gearbeitet hatte. Und ich muss sagen, dass es eine sehr schwierige Aufgabe ist, mit dieser Musik fertig zu werden, mental wie physisch. Man beginnt am Nullpunkt, im Bodenlosen, und muss seinen ganz persönlichen Weg finden, mit ihr umzugehen. Aber wenn man das einmal geschafft hat, prägt sie sich in Körper und Gehirn ein. Diese Musik muss aus dem tiefsten Innern kommen, wie eine angeborene Ausdrucksweise.

Wenn ich Georges Aperghis' außergewöhnliche Persönlichkeit nicht kennen würde, seine Menschlichkeit, dann würde ich vielleicht denken, dass er ganz einfach verrückt ist, ja vielleicht sogar, dass er Menschen nicht mag. Aber ganz im Gegenteil: Er liebt Menschen. Tatsächlich liebt er die Interpreten, für die er diese schwierigen Stücke schreibt. Und aus diesem Grund können, ja wollen wir Interpreten uns mit diesen manchmal pervers schwierigen Anforderungen konfrontieren.

In Aperghis' Musik liegt etwas sehr Menschliches, man kann diese spezifische Qualität fühlen. Die *14 Récitations* beinhalten viele Momente, Prozesse und Emotionen aus unserem täglichen Leben, doch sind sie zeitlich stark verdichtet.

Ich glaube, dass wir alle die mentalen und physischen Zustände kennen, die in dieser Musik ausgedrückt sind. Diese Musik hat mich so vieles gelehrt, nicht nur in Bezug auf meine Stimme. Und es gibt immer noch mehr zu lernen. Ich danke Georges Aperghis für diese anhaltende innere Reise.

Übersetzung: Berno Odo Polzer

Die Gespräche zwischen Berno Odo Polzer, Georges Aperghis und Donatienne Michel-Dansac fanden am 20. und 21. Oktober 2006 in Paris statt und wurden in englischer Sprache geführt.

GEORGES APERGHIS

Wurde in Athen geboren und ließ sich 1963 in Paris nieder. Er schlägt eine einzigartige Karriere ein, wobei er sich sowohl dem Komponieren von Instrumental- und Vokalmusik als auch dem Musiktheater und der Oper widmet. 1976 gründet er das »Atelier Théâtre et Musique (Atem)«. In diesem Zusammenhang erneuert er sein kompositorisches Schaffen und arbeitet gleichzeitig mit Musikern und Schauspielern: Die Vorstellungen stehen unter dem Einfluss von gesellschaftlichen Ereignissen, welche – manchmal gar absurd oder satirisch eingefärbt – in die Welt der Lyrik übertragen werden.

Das Jahr 2000 stand unter dem Zeichen zweier Uraufführungen, die sich in ganz Europa Gehör verschafften: Die *Hamletmaschine-Oratorio*, mit einem Text von Heiner Müller, und das Musikschauspiel *Machinations*, ein Auftragswerk

des IRCAM, das den Sacem-Preis der besten Uraufführung des Jahres erhielt. Danach folgte *Dark Side* für das Ensemble intercontemporain und Marianne Pousseur nach dem *Orest* des Aischylos (Übersetzung von François Regnault). Im November 2004 kam an der Oper in Lille *Avis de tempête* mit dem Ensemble Ictus, Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Romain Bischoff und Lionel Peintre zur Uraufführung. Im Jahr 2006 fanden zwei große Uraufführungen statt: *Contretemps* für Sopran und großes Ensemble (Donatienne Michel-Dansac, Klangforum Wien) bei den Salzburger Festspielen und *Wölfl-Kantata* für sechs Solostimmen und gemischten Chor nach Texten von Adolf Wölfl.

DONATIENNE MICHEL-DANSAC

Erhielt ihren ersten Geigen- und Klavierunterricht mit sieben Jahren; mit elf Jahren wird sie Mitglied des Kinderchors der Oper von Nantes und nimmt, häufig auch als Solistin, an Bühnenproduktionen teil. 1985 wird sie als beste Kandidatin einstimmig von der Jury ins Pariser C.N.S.M. aufgenommen, wo sie 1990 ihre Gesangsprüfung ablegt. 1988 singt sie *Laborintus II* von Luciano Berio mit dem Ensemble intercontemporain unter der Leitung von Pierre Boulez und wird seitdem von vielen europäischen Ensembles und zu internationalen Festivals eingeladen. Seit 1990 widmet sie sich der Barockmusik (vor allem mit »Les arts florissants« und dem English Baroque Orchestra) und bestreitet zusammen mit Vincent Leterme Konzerte aus dem Bereich der Klassik und Romantik. In enger Zusammenarbeit mit dem IRCAM wurden seit 1993 zahl-

reiche Werke von Philippe Manoury, Georges Aperghis, Mauro Lanza, Philippe Leroux, Fausto Romitelli u.v.a. uraufgeführt.

Ihre Begegnung mit der Musik von Georges Aperghis geht auf das Jahr 1993 und die Uraufführung von *Sextuor* zurück. Seitdem fühlt sie sich dieser Musik stark verbunden. Folgende Werke kamen bereits zur Aufführung: *Quatre chants pour voix seule* (1995), *Les lauriers sont coupés* (1975), *Il Gigante golia* (1996), *Machinations* (2000), *La nuit en tête* (2001), *Entre chien et loup* (2002), *Tourbillons* (2004), *Avis de tempête* (2005), *Contretemps* (2006). Im November 2001 kamen im Rahmen des Festivals Wien Modern erstmalig die gesamten *14 Récitations* für Solostimme zur Aufführung.

Donatienne Michel-Dansac legt großen Wert auf die Gesangs- und Interpretationspädagogik; in Zusammenarbeit mit dem Centre National de Documentation Pédagogique ist sie als Beraterin bei Fernsehsendungen und pädagogischen Einführungskonzerten für Kinder und Jugendliche tätig. Viele ihrer Aufnahmen (Leroux, Hervé, Aperghis) wurden ausgezeichnet.

DIE EDITION WIEN MODERN

präsentiert ausgewählte Live-Mitschnitte konzertanter Höhepunkte des Festivals Wien Modern. Gegründet 1988 von Claudio Abbado, zählt das einmonatige Festival heute zu den international renommiertesten Plattformen für aktuelle kompositorische Entwicklungen, für experimentelle, elektronische und improvisierte Musik sowie für intermediale Projekte.

MINIATURES MENTALES

Georges Aperghis et Donatienne Michel-Dansac, à-propos de *14 Récitations*

Georges Aperghis

¶ L'idée de base pour les *14 Récitations* est de travailler avec des syllabes et des phonèmes comme s'ils étaient notes ou hauteurs. Au lieu d'utiliser des hauteurs seulement pour créer des mélodies, je travaille avec des fragments simples de notre langue. Ce principe est comparable à la « Klangfarbenmelodie » chez Anton Webern : une mélodie faite de couleurs, de valeurs des sons avec toutes leurs richesses. Bien que le matériau syllabique dérive principalement du langage français, je crois que les histoires que l'on peut se raconter dans *Récitations* sont aussi accessibles aux personnes qui ne parlent pas le Français.

Quand j'ai composé les *14 Récitations* en 1978, j'ai essayé de conserver autant que possible des histoires et des articulations de sons différentes, avec le souci de rester simple pour permettre aux auditeurs d'entrer dans le microcosme des histoires imaginaires, mais en gardant toujours le processus de permutation de syllabe compréhensible et perceptible. *14 Récitations* a été la première pièce dans laquelle j'ai réussi à rester aussi simple. D'une certaine façon, le public écrivait la pièce avec moi, il était présent à mon esprit pendant tout le processus d'écriture. C'est pourquoi je suis convaincu qu'il participe autant à l'expérience de ces pièces.

Chacune des 14 pièces dévoile un problème musical relativement simple, mais qui devient vite très difficile à chanter et à jouer. C'est cette difficulté d'exécution de la pièce et les tensions qui émanent de la complexité technique, qui emmènent vers des situations musicales et théâtrales intéressantes. La performance de la chanteuse, ce que la partition provoque chez la chanteuse, est une part importante des *14 Récitations*. Un exemple : la notice de la Récitation 14 est de dire le texte sur un certain rythme. La chanteuse doit prendre une seule respiration et dire tout le texte sans reprendre son souffle. Cela amène naturellement à une condition d'essoufflement à la fin de la pièce, qui nous fait penser, nous spectateurs, à un important et peut-être même tragique événement qui arriverait à cette femme – en fait, c'est simplement le résultat d'une demande technique.

Ces genres d'obstacles sont très consciencieusement employés dans les *14 Récitations*. L'ordre des syllabes, l'évolution des couleurs, les combinaisons des expressions vocales que j'ai choisis créent des barrières, une résistance et une bataille pour chanter la pièce, et ce sont ces difficultés sans fins qui créent de petites situations musicales et théâtrales. Nous voyons et nous entendons une chanteuse qui exécute une partition de musique, mais en même temps nous sommes témoins de quelqu'un qui ne peut pas parler vraiment, une personne très nerveuse, ou agitée, ou traquée etc. C'est la dimension humaine de ce travail : on voit des gens dans leur lutte quotidienne, des gens fragiles, des gens avec leurs difficultés à s'exprimer eux-mêmes – des portraits mentaux évasifs *en miniature*. J'avais dans la tête de nombreuses histoires imaginaires comme celle-ci, quand j'ai écrit *14 Récitations*. Une foule d'associations d'idées, comme notre cerveau le fait souvent lui-même.

J'aime que l'action découle de la musique elle-même. Il n'y a pas de théâtre à jouer en plus de la musique. Il y a seulement la partition, et son exécution qui crée le théâtre. Le pire qui puisse arriver à ces pièces est l'ajout de théâtralité.

Les *14 Récitations* demandent beaucoup à la chanteuse en termes de performance technique, et par-dessus tout, y trouver du plaisir. Cette pièce nécessite beaucoup plus que le simple fait de suivre les indications précises de la partition. En fait la chanteuse doit devenir quelqu'un d'autre lorsqu'elle étudie et exécute la partition. Chanter les *14 Récitations* n'est pas simplement « chanter quelque chose », c'est une expérience et une aventure. C'est la même chose pour l'auditeur.

Ce que j'aime beaucoup lorsque j'écoute de la musique, c'est quand je n'ai pas le temps de penser à ce qui est en train de se passer. La fulgurance de la musique, des événements sonores, va plus vite que ce que mon cerveau peut « comprendre ». Comme si des langues, des mots et des syllabes, pouvaient vivre leurs propres vies à un autre niveau que le fonctionnement logique et évolutif de notre cerveau. Alors si cette musique fonctionne comme elle le doit, on sent d'abord quelque chose et seulement ensuite, on y pense comme dans les rêves ou la perception des couleurs et des objets dans notre enfance.

Je me souviens que pendant que je composais cette pièce j'ai essayé de chanter tout par moi-même bien que je ne sois pas chanteur. Parfois, quand la porte de mon studio était ouverte, mes deux garçons qui étaient encore de petits enfants restaient là, bouches ouvertes, me regardant. Je crois qu'ils pensaient que j'étais fou.

La première chose que je voudrais dire au sujet de ce premier enregistrement public de l'intégrale des *14 Récitations* est qu'il propose une des nombreuses interprétations possibles de la partition. Il s'agit d'un choix de décisions à un moment donné, et plus exactement celui du 16 novembre 2001. Depuis j'ai chanté souvent ces pièces, mes décisions changent parfois et par là même mon interprétation – ce travail évolue toujours, il est vivant.

Ce qui rend les *14 Récitations* si flexibles, ce sont leurs structures ludiques, le fait que la partition possède des règles pour chacune des pièces, à l'interprète ensuite de choisir ses règles. Lorsque vous avez décidé de la règle à suivre, vous devez l'appliquer pour toute la pièce.

Dans la *Récitation 2*, par exemple, vous pouvez décider de lire la partition de gauche à droite, de droite à gauche, du haut vers le bas, du bas vers le haut. Les paramètres dynamiques s'étendent du *lento* au *presto* et du *pianissimo* au *forte*. Ce qui signifie alors que, selon le choix de la règle (sens de lecture de la partition etc.), l'écoute de la pièce change beaucoup. D'autre part, dans cette même récitation, vous avez deux textes écrits parallèlement, de part et d'autre de la cellule musicale : une des propositions du compositeur est de chanter une phrase (celle qui est écrite sous les notes) tout en prononçant l'autre (celle qui est écrite au-dessus des notes), comme dans un mauvais doublage de film – c'est très complexe (et intéressant pour qui apprécie ce type de schizophrénie...).

Quand j'ai préparé le concert de novembre 2001 pour Wien Modern, je chantais déjà depuis quelques années 10 des 14 pièces et elles commençaient à être assez naturelles pour moi. Il me restait cependant à travailler quatre d'entre elles justement en raison de leurs difficultés (numéros 4, 6, 7 et 12). Le concert était alors une bonne raison d'y faire face. Pendant 4 mois, j'ai travaillé les pièces intérieurement, dans ma tête. Chanter tout de suite les partitions m'était impossible, intellectuellement mais aussi vocalement. J'ai commencé par lire la partition, ensuite essayé d'entendre les notes et les hauteurs, ensuite essayé d'entendre les syllabes avec les notes, puis imaginé comment Georges Aperghis souhaitait que sonne cette musique, comment la représenter – et alors tout cela a pris forme dans mon imagination. Travailler de cette manière demande beaucoup de patience et un certain goût du risque : dix centimètres de musique me prenant parfois plusieurs jours ... Puis j'ai réalisé qu'il ne me restait que trois semaines avant le concert ; j'ai alors posé la partition sur le pupitre et j'ai commencé à chanter – cela a fonctionné simplement comme ça. C'était une expérience incroyable.

C'était la première fois que je travaillais de cette manière. Et je dois dire que chanter cette musique est très fatigant physiquement et mentalement. Vous entrez dans l'inconnu, sans repères, vous devez trouver votre propre chemin pour entrer dans l'oeuvre et réussir à finalement chanter la pièce. Mais une fois que vous avez fait ce travail, la musique s'imprègne, s'imprime profondément dans votre corps et votre cerveau ; elle doit venir de l'intérieur comme si elle avait toujours été, intimement, votre manière de vous exprimer.

Si je n'avais pas connu Georges Aperghis, sa personnalité, son humanité, j'aurais probablement pensé qu'il était tout simplement fou ou encore qu'il n'aimait pas la personne censée chanter cette oeuvre. Or il aime sincèrement les interprètes pour lesquels il écrit des œuvres aussi difficiles. Et c'est grâce à cette humanité-là, que nous sommes disponibles et que nous souhaitons nous confronter à ces demandes parfois terriblement compliquées.

On sent qu'il y a quelque chose de très humain dans la musique d'Aperghis. Les *14 Récitations* contiennent beaucoup « d'états » différents, de processus et d'émotions de la vie quotidienne, et tout cela de manière très concentrée dans le temps. Je crois que nous connaissons tous les états mentaux et physiques qu'il y a dans cette musique. J'ai tellement appris (et pas seulement vocalement) en travaillant ses œuvres. Et il y a toujours plus à apprendre. Je le remercie pour ce voyage intérieur sans fin.

Traduction : Emilie Morin

Les conversations entre Berno Odo Polzer, Georges Aperghis et Donatienne Michel-Dansac ont eu lieu à Paris les 20 et 21 octobre 2006 et se sont tenues en anglais.

GEORGES APERGHIS

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

Pièces récentes : L'année 2000 a été marquée par deux créations, entendues à travers toute l'Europe : *Die Hamletmaschine-Oratorio*, sur un texte de Heiner Müller, et le spectacle musical *Machinations*, commande de l'Ircam, qui s'est vu décerner par la Sacem le Prix de la meilleure création de l'année. Il a récemment composé *Dark Side*, pour l'Ensemble Intercontemporain et Marianne Pousseur, d'après l'Orestie d'Eschyle – traduction François Regnault, et créé *Avis de tempête* en novembre 2004 à l'opéra de Lille avec l'ensemble Ictus, Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Romain Bischoff et Lionel Peintre. L'année 2006 a donné lieu à deux importantes créations : *Contretemps* pour soprano et grand ensemble (Donatienne Michel-Dansac, Klangforum Wien) au Festival de Salzbourg et *Wölfli-Kantata* pour six voix seules et chœur mixte d'après des textes d'Adolf Wölfli.

DONATIENNE MICHEL-DANSAC

commence ses études musicales à l'âge de 7 ans dans les classes de violon et piano ; à 11 ans, elle entre à la maîtrise de l'Opéra de Nantes et participe aux productions scéniques, souvent en tant que soliste. En 1985, elle est admise première nommée, et à l'unanimité du jury, au C.N.S.M. de Paris. Elle y obtiendra son Prix de chant en 1990. En 1988, elle a interprété *Laborintus II* de Luciano Berio, sous la direction de Pierre Boulez avec l'Ensemble intercontemporain. Depuis, elle est invitée par de nombreuses formations et festivals européens. Donatienne Michel-Dansac a interprété depuis 1990 la musique baroque (avec « les arts florissants » et l'English Baroque Orchestra notamment), classique et romantique en récital avec Vincent Leterme. Une étroite collaboration avec l'IRCAM depuis 1993 l'a amenée à créer de nombreuses œuvres de Philippe Manoury, Georges Aperghis, Mauro Lanza, Philippe Leroux, Fausto Romitelli etc.

Sa rencontre avec la musique de Georges Aperghis date de 1993, à l'occasion de la création de *Sextuor*. Depuis, son attachement à interpréter sa musique ne s'est jamais démenti : *Quatre chants pour voix seule* (1995), *Les lauriers sont coupés* (1975), *Il Gigante golia* (1996), *Machinations* (2000), *La nuit en tête* (2001), *Entre chien et loup* (2002), *Tourbillons* (2004), *Avis de tempête* (2005), *Contre-temps* (2006). En novembre 2001, elle crée au festival Wien Modern l'intégrale jamais réalisée à ce jour des *14 Récitations* pour voix seule qui a permis cet enregistrement.

Donatienne Michel-Dansac s'attache beaucoup à la pédagogie du chant et

de l'interprétation et travaille aussi en collaboration avec le Centre National de Documentation Pédagogique pour des émissions télévisées et des rencontres musicales (principalement en récital-découverte) avec des enfants et adolescents. Un grand nombre de ses enregistrements ont été primés (Leroux, Hervé, Aperghis).

L'ÉDITION WIEN MODERN

Vous présente des enregistrements live des plus grands moments musicaux du festival Wien Modern. Fondé en 1988 par Claudio Abbado, le festival se déroule pendant tout un mois et connaît une très grande renommée internationale pour son développement des différents courants de composition, musiques expérimentales, électroniques et improvisées, ainsi que pour ses projets multimédia.

MENTAL MINIATURES

Georges Aperghis and Donatienne Michel-Dansac about *14 Récitations*

Georges Aperghis

E The basic idea of *14 Récitations* is to work with syllables and phonemes as if they were notes or pitches. Instead of only using pitches to create melodies I work with syllables and phonemes, the building blocks of our language. This principle is comparable to Anton Webern's «Klangfarbenmelodie»: A melody made of colours, of values of sounds with all their richness. Although the syllable material is derived mainly from the French language I think that the mental midget stories created in *Récitations* are also accessible for people who do not understand French.

When I composed the 14 pieces of *Récitations* in 1978 I faced the challenge to preserve as many different stories and sound articulations as possible while staying simple in order to enable the listeners to enter this microcosm of imaginative stories and to keep the permutation processes of the syllables observable and perceivable. The *14 Récitations* was the first work in which I managed to combine complexity and simplicity in that way. Somehow the audience wrote the piece in company with me, the listeners were present in my mind during the composition process. That's why I am convinced that the audience can participate in the experience of these pieces.

Each of the 14 pieces unfolds a relatively simple musical problem that is very difficult to sing and perform. It is this difficulty in realising the score of *14 Récitations* and the tensions that arise from its technical complexity that lead to interesting musical and theatrical situations. The singer's performance, what the score actually does to the singer, is an important part of *14 Récitations*. One example: The task of the *14th Récitation* is to speak a text in a certain rhythm. The singer takes a single breath and recites the whole text without any further breathing. This leads naturally to a condition of breathlessness in the end of the piece, a breathlessness that makes us, the spectators, think of an important, probably even tragic event happening to this woman – but in fact it's simply the result of a technical demand.

These kinds of technical obstacles are applied very consciously in *14 Récitations*. The order of syllables, the progression of colours, the combination of vocal expressions I choose form a barrier and are a hassle to perform, and these difficulties in turn create little musical and theatrical situations which distinguish the work. We see and hear a singer realising a musical score, but at the same time we witness somebody who can't speak properly, someone who is very nervous, restless or hunted etc. That is the human dimension of this work. We see people in their daily life struggle, people who are not very healthy, people with trouble expressing themselves – elusive mental portraits *en miniature*. I had many such imaginary stories in mind when I wrote *14 Récitations*. A free floating chain of associative stories, just as our mind happens to create them.

I like that the action arises from the music itself. There is no theatre to be played in addition to this music. There is only the score, and the realisation of it creates the theatre. The worst that can happen to these pieces is an addition of theatre.

The *14 Récitations* demand a lot from the singer in terms of coping with the technical challenges of the score and above all finding the pleasure of it. These pieces require a lot more than just following the score's detailed instructions. In fact the singer has to become someone else while studying and performing the score. Performing *14 Récitations* is an experience and an adventure. The same is true for the listener.

A moment I love very much in listening to music is when we don't have time to think about what is actually happening. The speed of the music, of the acoustic happenings, is higher than what our brain is able process. As if languages, words and syllables would be living their own life on another level than the logical functioning of the brain. So if this music works out as it should, we first feel something and start to think about it only later on, like the way we perceive colours and objects in our childhood or the way we dream.

I remember while composing the piece I tried out and sang everything myself although I am not a singer. Sometimes, when the door to my studio was open, my two sons that were still little boys back then, would stand in the door with open mouths watching me. I believe they were thinking that I was quite mad.

Donatienne Michel-Dansac

One remark I would like to put in the beginning is that this live recording of the first integral performance of *14 Récitations* preserves only one of many possible interpretations of this score. It documents my specific perspective on the work at a certain moment in time, i.e. 16 November 2001. Since then I have performed these pieces quite often, and my interpretation has strongly developed – this work is always changing, it is alive.

What makes *14 Récitations* so flexible is their game structure, the fact that the score implies rules for each piece out of which you can choose one. Once you decide on one, you have to keep it for the whole piece. In the *Récitation 2*, for example, you can decide whether you read the score left to right, right to left, bottom to top or top to bottom. The dynamic parameters range from *lento* to *presto* and from *pianissimo* to *forte*. That means with the choice of the rule, i.e. the reading direction, the piece changes a lot. On top of that you have two different layers of pronunciation at the same time: You have to recite the sentence written under the notes and simultaneously pronounce the sentence above the notes with your lip movement. This means that you are actually saying two sentences at the same time, like in a bad film dubbing – this is very complex (and interesting for those who like this sort of schizophrenia).

When I started to prepare the Wien Modern concert in 2001 I had been singing ten out of the *14 Récitations* already for many years, they had become very natural for me. But four of them – the most difficult ones (numbers 4, 6, 7 and

12) – I had not studied, actually because they were so difficult. The concert gave me a good reason to face this challenge. For four months I studied these four short pieces only in my mind. Singing the score right away was impossible, too much for the mind and for the voice. So I started reading the score, then hearing the notes and pitches, then hearing the syllables together with the notes, then hearing the way Georges wanted this music to sound, then imagining the performance – all of this took place solely in my imagination. Working that way ten centimetres of music takes maybe fifteen days ... One day I realised that there were only three weeks until the concert, so I put the score on a music stand and started to sing – and it worked, just like that! This was an amazing experience.

It was the first time that I worked like that. And I have to say that coping with this music is a very hard task, mentally and physically. You start from nothing, in bottomless space, and you have to find your personal way to get into and to deal with it. But once you do, the music becomes engrained in your body and in your brain. The music has to come from very deep inside, like a native way of expressing oneself.

If I would not know Georges Aperghis and his extraordinary personality, his humanity, I would probably think that he is just crazy, or even that he doesn't like human beings. But it's the opposite: he loves people. He actually loves the interpreters for whom he writes such difficult pieces. And that's why we are able and actually want to confront ourselves with these sometimes perversely difficult demands.

There is something very human in Aperghis' music, you feel this specific quality. *14 Récitations* contain many conditions, processes and emotions of our daily life, but they are enormously condensed in time. I believe that we all know the mental and physical states expressed in this music. This music taught me so much, and not only for my voice. And there is always more to learn. I thank him for this ongoing inner journey.

The conversations between Berno Odo Polzer, Georges Aperghis and Donatienne Michel-Dansac took place on 20th and 21st October 2006 in Paris.

GEORGES APERGHIS

was born in Athens and moved to Paris in 1963. He has pursued an unusual career, dedicating himself to composing instrumental and vocal music as well as musical theater and opera. In 1976 he founded the Atelier Théâtre et Musique (Atem). In that context he revised his approach to composition, working together with musicians and actors at the same time: the performances are influenced by events in society that are translated into the world of lyricism, sometimes tinged with absurdity or even satire.

In 2000 he premiered two works that were heard throughout Europe: *Die Hamletmaschine-Oratorio*, with a text by Heiner Müller, and the musical drama *Machinations*, commissioned by IRCAM, which received the Prix Sacem for the best premiere of the year. They were followed by *Dark Side* for the Ensemble

Intercontemporain and Marianne Pousseur, based on the Oresteia of Aeschylus (in François Regnault's translation). In November 2004 *Avis de tempête* premiered at the Opéra de Lille, with the Ensemble Ictus, Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Romain Bischoff, and Lionel Peintre. In 2006 there were two important premieres: *Contretemps* for soprano and large ensemble (Donatienne Michel-Dansac, Klangforum Wien) at the Salzburg Festival and *Wölfl-Kantata* for six solo voices and mixed chorus, based on texts by Adolf Wölfl.

DONATIENNE MICHEL-DANSAC

received her first violin and piano lessons at the age of seven; at eleven she was a member of the children's choir of the Opéra de Nantes. She frequently performs in productions for the stage, often as a soloist. In 1985 she was unanimously selected by the jury as the top candidate for admission to the Conservatoire national supérieur de musique, where she completed her studies in singing in 1990. In 1988 she sang in Luciano Berio's *Laborintus II* with the Ensemble Intercontemporain under the direction of Pierre Boulez, and since then she has been invited by many European ensembles and festivals. Since 1990 she has dedicated herself to baroque music (primarily with Les Arts Florissants and the English Baroque Orchestra) and has performed concerts of classical and romantic repertoire with Vincent Leterme. In close collaboration with IRCAM she has premiered numerous works since 1993, by composers such

as Philippe Manoury, Georges Aperghis, Mauro Lanza, Philippe Leroux, and Fausto Romitelli.

Her encounter with the music of Georges Aperghis goes back to 1993 and the premiere of *Sextuor*. Since then she has felt a strong commitment to this music. She has already performed the following works: *Quatre chants pour voix seule* (1995), *Les lauriers sont coupés* (1975), *Il Gigante golia* (1996), *Machinations* (2000), *La nuit en tête* (2001), *Entre chien et loup* (2002), *Tourbillons* (2004), *Avis de tempête* (2005), and *Contretemps* (2006). In November 2001 she performed the complete *14 Récitations* for solo voice for the first time, as part of the Wien Modern festival.

Donatienne Michel-Dansac places great value on the teaching of singing and interpreting; in collaboration with the Centre National de Documentation Pédagogique she is an advisor on television broadcasts and pedagogical introductory concerts for children and young people. Many of her recordings have received prizes (Leroux, Hervé, Aperghis).

THE WIEN MODERN EDITION

presents selected live recordings of musical highlights of the Wien Modern Festival. Founded in 1988 by Claudio Abbado, the month-long festival is one of the internationally most renowned platforms for current compositional developments, for experimental, electronic and improvised music, and for intermedia projects.



Thanks to David Poissonnier

© 2006 col legno Musikproduktion GmbH

© 2001 ORF, Ö1

<i>Distribution</i>	See our website www.col-legno.com
<i>Producer</i>	Alexander Kraus, col legno
<i>Executive Producer</i>	Berno Odo Polzer, Wien Modern
<i>Recording Producer</i>	Hans Moralt
<i>Sound Engineer</i>	Anton Reiningner
<i>Sound Editor</i>	Othmar Bergsmann
<i>Recorded</i>	November 16, 2001
<i>Recording Location</i>	Wiener Konzerthaus – Neuer Saal, Austria
<i>Publishers</i>	Éditions Durand-Salabert-Eschig
<i>Texts</i>	Berno Odo Polzer, Georges Aperghis, Donatienne Michel-Dansac.
<i>Translations</i>	Berno Odo Polzer, Emilie Morin, Martine Passelaigue (F), Steven Lindberg (E)
<i>Photographs</i>	Suzanne Doppelt (G. Aperghis), Mikael Libert (D. Michel-Dansac)
<i>Cover Art</i>	Circus. Büro für Kommunikation und Gestaltung, Innsbruck – www.circus.at
<i>Editor</i>	Alexander Kraus, Bernardo Odo Polzer
<i>Typesetting & Layout</i>	Circus

