

Benjamin Scheuer · Musiktheatralität im Schaffen von Georges Aperghis

Handwritten musical score for a piece titled "Le corps à corps". The score is written on two staves, with the upper staff containing vocal lines and the lower staff containing instrumental or vocal accompaniment. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including triplets, quintuplets, and sextuplets. The lyrics are in French and include instructions for physical actions, such as "tourner la tête à droite" (turn the head to the right) and "inspire-expire" (breathe in and out). The score is divided into two sections: "I. Le Recit" and "II. Le Recit".

Section I: Le Recit

Lyrics: "tourner la tête à droite, comme si vous étiez surpris par quelque chose" (turn the head to the right, as if you were surprised by something).
 (Retournez la tête vers sa position originale lentement) (Return the head to its original position slowly).

Section II: Le Recit

Lyrics: "inspire-expire comme une course à pied" (breathe in and out like a race).
 (Action - le match) (Action - the match).
 "tourner la tête à droite, comme si vous étiez surpris par quelque chose" (turn the head to the right, as if you were surprised by something).
 "AVANT DIX HEURES" (Before ten o'clock).
 (Retournez la tête vers sa position originale lentement.) (Return the head to its original position slowly).

Partiturausschnitt aus: *Le corps à corps*, S.4

Benjamin Scheuer

Musiktheatralität im Schaffen von Georges Aperghis

Die vorliegende Arbeit wurde an der Hochschule für Musik Freiburg i.Br.
als Dissertation angenommen.

© Benjamin Scheuer
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Berlin, 2025
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung eines Fotos von Emilie Morin

ISBN 978-3-95593-408-8

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort	9
1 Einleitung	11
1.1 <i>Sans commentaires</i> : „Essaie de le faire voler!“	11
1.2 Zu der Beschaffung der Quellen	18
1.2.1 Partituren, Bild- und Tondokumente, Äußerungen des Komponisten	18
1.2.2 Publikationen zu Aperghis	24
1.3 Grundlegende Konzepte	32
1.3.1 Der Untersuchungsgegenstand: Das <i>théâtre musical</i>	32
1.3.2 Sprache und musikalisches Sprechen	37
1.3.3 Analyse und Form	38
1.3.4 Referenzialität	42
1.4 Ein Versuch, Aperghis' Musiktheater zu beschreiben	47
1.4.1 Herkunft und Einflüsse	47
1.4.2 Aperghis' Äußerungen zum <i>théâtre musical</i>	50
1.4.3 Zu Aperghis' Kompositionstechnik	55
1.4.4 Fassbarkeit von Aperghis' Schaffen als Idiolekt	62
1.5 Zur Theorie des postdramatischen Musiktheaters	64
1.5.1 Aspekte des postdramatischen Musiktheaters	66
1.5.2 Die semiotische Perspektive	71
1.5.3 Sinnlichkeit: Die performative Perspektive	79
1.5.4 Die Aufführungsanalyse	85
1.6 Zur Vorgehensweise	90
2 Die Analysen	93
2.1 Entwicklung einer Musik-Sprache aus dem Theater heraus	93
2.1.1 Referenzialität und Harmonik	95
2.1.1.1 Die Entwicklung der Referenzialität in Aperghis' Musik ...	98
2.1.1.2 Die Klavierstücke	110
2.1.2 Stimmbehandlung und Melodik: das <i>récit</i>	128
2.1.2.1 Die Entstehung des vokalen Sprachduktus aus dem	
Musiktheater heraus	128
2.1.2.2 Ein Überblick über Aperghis' Vokalmusik	135
2.1.2.3 Aperghis' <i>récit</i> – Entwicklung der Melodik	150
2.1.3 Multiplizitäten: Beispiele für Formbildungen und Satztechnik ...	164
2.1.3.1 Von <i>da capo</i> - zu Zustandsformen	164
2.1.3.2 Vordergrund – Hintergrund – Mehrdimensionalität	169

2.1.3.3	Komposition mit Zellen	173
2.1.3.4	Heterophone Dualitäten und Multiplizitäten	182
2.1.3.5	Heterophone Mixturen	189
2.2	<i>Le corps à corps</i> – die Analyse.	196
2.2.1	Einleitung	196
2.2.2	<i>Le corps à corps</i> im Kontext.	201
2.2.2.1	Schlagzeugwerke aus der Zeit	201
2.2.2.2	Aperghis' Kompositionen für Schlagzeug	224
2.2.3	<i>Le corps à corps</i> – Zu den Umständen der Entstehung	236
2.2.3.1	Der kulturelle Kontext der Zarb	240
2.2.3.2	Die Ausführung der Spieltechniken auf der Zarb: Ein Interpretenvergleich	262
2.2.4	Die Analyse	274
2.2.4.1	Der strukturelle Aufbau des Stücks.	274
2.2.4.2	Der semantische Text	292
2.2.4.3	Chronologische multimodale Analyse.	308
2.2.4.3.1	I. <i>Ouverture</i>	310
2.2.4.3.2	II. <i>Le récit</i>	340
2.2.4.3.3	III. <i>La lutte</i>	352
2.2.5	Der Interpretationsvergleich.	356
2.2.5.1	Drouet – Spiel mit der alltäglichen Versuchung	356
2.2.5.2	Rivalland – Eine Spirale der Geschichten	360
2.2.5.3	Johannes Fischer – <i>automaton approach</i>	363
2.2.5.4	Vanessa Porter – Auf der Flucht?	369
2.2.5.5	Die Interpretationen im Vergleich.	372
2.2.6	Elementarwirkung von Musik und Zeit.	376
2.2.7	Ausblick: <i>The Messenger</i>	381
2.3	Körperlichkeit und Narration	386
2.3.1	Musiktheater mit asemantischen Phonemen	387
2.3.1.1	Der Mensch auf der Bühne – sonst nichts.	387
2.3.1.2	Lautpoesie und Phoneme	391
2.3.1.3	<i>Conversations</i> – Sammelsurium von Phonemen.	396
2.3.1.4	<i>Sans commentaires</i> – <i>Commentaires</i>	418
2.3.2	Komplexe Erzählungen	438
2.3.2.1	Multiple Narrative Ebenen	440
2.3.2.2	Musiktheater als mehrdeutige Unterhaltung.	445
2.3.2.3	<i>Le petit chaperon rouge</i> – Spiel mit dem Handlungsgefüge.	447
2.4	<i>Thinking Things</i> – ein Ausblick	466
2.4.1	Annäherung über das Aufführungserlebnis	466
2.4.1.1	Die Rahmenbedingungen.	466
2.4.1.2	<i>Thinking Things</i> – Das Erlebnisprotokoll	467
2.4.1.3	Ekphrasis als Analysewerkzeug	471

2.4.1.4	Zur Quellenlage	474
2.4.2	Entstehung und Kontext	479
2.4.2.1	Die Entstehung aus der Perspektive der Regieassistentz	479
2.4.2.2	Die Entstehung aus der Perspektive des <i>musical assistant</i> . . .	483
2.4.2.3	<i>Thinking Things</i> als dritter Teil einer Trilogie.	487
2.4.3	Drei Denkanstöße zur Analyse von <i>Thinking Things</i>	491
2.4.3.1	“Skopophiles Vergnügen”: <i>Thinking Things</i> , ein Kino der Attraktionen?	491
2.4.3.2	Mensch-Puppe-Maschine: <i>Thinking Things</i> – ein Figurentheater?	494
2.4.3.3	<i>Thinking Things</i> : Ein Spiel mit Perspektiven	497
2.4.4	Beispielhafte Analyse	503
2.4.4.1	Annäherung über die Rezeptionsseite	503
2.4.4.2	Quellenbasierte Einordnung der Beobachtungen	511
2.4.4.3	Analyse der musiktheatralen Interaktion.	524
2.4.5	Zusammenfassung und Ausblick	536
3	Zum Ende	538
	Quellenverzeichnis	539
	Zitate in der Originalsprache	559

Vorwort

Dieses Buch richtet sich an alle, die sich für das Schaffen des griechisch-französischen Komponisten Georges Aperghis interessieren. Es bietet eine umfassende Betrachtung seiner zwischen Musik und Theater angesiedelten Welt, detaillierte Analysen ausgewählter Werke und zeichnet die übergreifenden Entwicklungen seiner Arbeit nach.

Es wendet sich gleichermaßen an alle Interpretinnen und Interpreten von Aperghis' Musik – an Schlagzeugerinnen und Schlagzeuger, Sängerinnen, Pianisten sowie alle anderen, die in ihrer künstlerischen Praxis mit den klanglichen und performativen Aspekten seiner Kompositionen in Berührung kommen. Sie finden hier wertvolle Anhaltspunkte für ein tieferes Verständnis von Aperghis' Ästhetik, seiner Kompositionstechnik und der Mechanismen seines *théâtre musical*.

Darüber hinaus richtet sich dieses Buch an alle Komponistinnen, Komponisten und Musiktheaterschaffende, die sich mit szenischen Konzepten befassen. Es führt in Methoden zur Analyse des zeitgenössischen Musiktheaters ein, die an Aperghis' Kompositionen exemplarisch dargestellt werden, aber auf das Schaffen anderer übertragbar sind und dazu beitragen können, die eigene künstlerische und wissenschaftliche Praxis zu reflektieren.

Die vorliegende Arbeit wurde im Jahr 2023 an der Hochschule für Musik Freiburg als Dissertationsschrift angenommen und für die Publikation an einigen Stellen modifiziert. Mein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Janina Klassen, die mich über zehn Jahre mit ihrer Expertise begleitet hat, stets Vertrauen in meine Fähigkeiten hatte und immer ein offenes Ohr für meine Anliegen fand. Dieses Buch ist das Ergebnis eines gemeinsamen Weges, den ich ohne sie nicht hätte gehen können. Ich danke auch meinem künstlerischen Betreuer Cornelius Schwehr sowie Johannes Schöllhorn, der in entscheidendem Moment unterstützend bereitstand, um das Projekt zu Ende zu führen.

Mein Dank gilt Georges Aperghis, Emilie Morin, Françoise Rivalland, Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Olivier Pasquet, Johannes Fischer und Vanessa Porter für die inspirierenden Gespräche, die meine Analysen um die unverzichtbare Perspektive der Künstlerinnen und Künstler bereichert haben.

Ich danke Leo Dick, Matthias Rebstock und Sascha Lemke für entscheidende Impulse, sowie Frank Böhme und dem Team des Centre de Documentation de la Musique Contemporaine in Paris für die wertvolle Hilfe bei der Recherche. Meinem Vater, Friederike Blum, Barbara Barthelmes und Arthur Skoric gilt Dank für die Unterstützung beim Lektorat. Ebenso danke ich dem Herrenhaus Edenkoben, insbesondere dem Ehepaar Stahl, der Villa Concordia Bamberg, der Cité des Arts Paris und dem Künstlerhaus Schreyahn sowie der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg, die mir Raum und Zeit zum Schreiben gewährt haben.

Ich danke meinen Eltern und meinem Bruder für die unermüdliche Unterstützung und ganz besonders Katja – für ihren Rückhalt und ihre Geduld.

Hamburg, im November 2024

1 Einleitung

1.1 *Sans commentaires*: „Essaie de le faire voler!“

Vor der Kamera tut sich ein kahler schwarzer Bühnenraum auf, in dem mehrere Podeste aufgestellt sind. Auf der linken Seite ist die leicht erhöhte Spielfläche weit nach hinten gezogen, während rechts mehrere Stege längs im Raum positioniert sind, sodass dazwischen ein kleiner „Orchestergraben“ entsteht. Dort wurden ein Flügel, ein Cymbalon und ein Espérou, einige Schlaginstrumente und Stühle für weitere Musiker arrangiert. Links an der Rückwand stehen eine Kleiderstange und ein Regal, die verschiedene Accessoires und Instrumente für die Akteure bereithalten – unterschiedliche Hüte, ein Bandoneon, ein Toypiano. Anstelle eines Vorhangs hängen mehrere semitransparente Leinwände in unterschiedlichen Tiefen zwischen den Podesten – je nach Entwicklungsstadium der Produktion sind das mehr oder weniger, in der Aufführung fällt die größte Projektionsfläche sogar komplett weg.

Das theatrale Geschehen entspinnt sich in diesem Szenario wie ein buntes Kaleidoskop, kontrastierende Sequenzen folgen in hohem Tempo aufeinander, scheinbar ohne größeren Zusammenhang und geradezu mit dem Ziel, aus einem Ereignis jeweils die unwahrscheinlichsten Konsequenzen zu ziehen. Am Ende einer dieser kurzen Szenen¹ bricht die Schlagzeugin Françoise Rivalland unerwartet zusammen. Die Musikerinnen und Musiker, neben ihr im Graben stehend, eilen zur Hilfe, werden jedoch sofort vom Schauspieler Jos Houben abgelenkt: Er kniet weiter oben auf einem Podest, streckt die Hände in die Höhe und ein exaltiertes Klagerezitativ bricht aus ihm heraus. Langsam steht er auf, die Finger zittern, und wandert zur linken Bühnenseite. Je länger sein Lamento andauert, desto fremdartiger erscheint es und desto größer werden die Zweifel: Ist sein Singsang auf den Unfall der Schlagzeugin bezogen? Oder ist der Vortrag völlig abstrakt? Verständliche Worte sind schließlich nicht zu vernehmen. Am vorderen Bühnenrand angekommen wirkt Houben völlig selbstbezogen, er palavert wie im Wahn. (QR-Code1: *Sans Commentaires* – Lamento)



Die Schlagzeugin – augenscheinlich blitzschnell erwacht und wieder bei vollen Kräften – hat in der Zwischenzeit eine Zarb gegriffen und bildet mit Viola, Violoncello und einem Sänger ein Quartett². Die abrupt einsetzende Musik ist energiegeladen und stark puls betont, die Musikerinnen und Musiker rufen und stampfen mit den Füßen. Belebt durch den unvermittelten Stimmungswechsel schreitet Christophe Huysman, der zweite Schauspieler, zur Bühnenfront. Er krempelt erst die Ärmel hoch und fängt dann an,

1 siehe: Jean-Baptiste Mathieu, *Sans Commentaires*, Les films de l'observatoire, T&M Nanterre (ATEM), Images Plus, CAVUM, Grand Canal, 1998, 10:40

2 siehe: Georges Aperghis, *Commentaires*, Partitur, 1996-1997, *Ensemble* – 22. *Commentaires*, S.51