



CD-640 STEREO

digital

# The Solitary Saxophone

Berio \* Scelsi \* Takemitsu \* Stockhausen \* Jolas



Claude Delangle

# The Solitary Saxophone

**STOCKHAUSEN, Karlheinz** (b. 1928)

- 1 **In Freundschaft** (1977) (*K. Stockhausen*) 14'34  
for soprano saxophone, Werk Nr. 46<sup>9/10</sup>
- 

**BERIO, Luciano** (b. 1925)

- 2 **Sequenza VIIb** for soprano saxophone (1969/93) (*Universal Edition*) 7'03
- 

**SCELSI, Giacinto** (1905-1988)

- 3 **Maknongan** for baritone saxophone (*Editions Salabert*) 3'41  
4 **Ixor** for soprano saxophone (1956) (*Editions Salabert*) 3'18
- 

**JOLAS, Betsy** (b. 1926)

- 5 **Episode Quatrième** for tenor saxophone (1982) (*Alphonse Leduc*) 8'10
- 

**SCELSI, Giacinto** (1905-1988)

- Tre pezzi** for soprano saxophone (1956) (*Editions Salabert*) 9'16  
6 I. ♩=80-84 3'08; 7 II. *Dolce, meditativo* 3'42; 8 III. ♩=108 2'18
- 

**BERIO, Luciano** (b. 1925)

- 9 **Sequenza IXb** for alto saxophone (1980/81) (*Universal Edition*) 13'14
- 

**TAKEMITSU, Tōru** (b. 1930)

- 10 **Distance** for soprano saxophone (1972) (*Editions Salabert*) 8'25
- 

Claude Delangle, saxophone

The European musical scene of the post-war years can be characterized by a trend away from nationalism in the most influential schools. Traditionally there had been a clear distinction between the polyphonically oriented music of Germany (e.g. Reger, the Second Viennese School) and the French convergence of timbres (Debussy, Varèse). The lack of clear division today is evident in cosmopolitan musical endeavours such as the Darmstadt summer courses and the IRCAM in Paris. Today it is the composer who has become the focal point and with whom we most identify. This fact is clearly illustrated by the composers represented on this CD. While they may by coincidence share some background, their works differ significantly.

Both **Karlheinz Stockhausen** (b. 1928) and **Luciano Berio** (b. 1925) have roots in the serial music of the 1950s. Together with Pierre Boulez and Luigi Nono, Stockhausen was one of the three central figures at Darmstadt. Stockhausen was also a pioneer in electro-acoustic music and, as a result, he met Luciano Berio in 1953 while Berio was laying the foundations for an appropriate studio in Milan. Olivier Messiaen (1908-1992), who also played an important rôle in Darmstadt, was an important source of inspiration for **Tōru Takemitsu** (b. 1930). Messiaen also serves as a connection to **Betsy Jolas** (b. 1926), who became his student after living in the United States, and who eventually succeeded him as professor at the National Superior Music Conservatory in Paris. We seem to have come full circle.

**Giacinto Scelsi** (1905-1988) stands apart from the loosely-connected group we have seen so far. His music was largely ignored until the 1970s. These early works can be described as modernistic, for example his Schoenbergian *String Quartet No.1*. His style underwent radical change, however, owing to a form of self-therapy which he practised from 1948-52. This involved repeating single notes at the piano over a period of several hours. The resulting compositions thus focus on the variation of a single note or chord, as do the *Quattro pezzi ciascuno su una nota sola* for chamber orchestra (1959). As such his later style has gained its place in the history of contemporary art music, especially as an influence on *Musique spectrale* composers.

As musical compositions, most of the works of the individual composers who have held our attention thus far were not originally conceived for the saxophone, an instrument which predates all of the compositions presented here. The saxophone is, in fact, a relatively old instrument, invented some 150 years ago by Adolphe Sax (1814-1894). Its repertoire is fairly large but some of it is not well-known. Some notable composers have, however, contributed to the solo repertoire (e.g. Debussy and Ravel), and have included it in their symphonic orchestration (e.g. Rachmaninov and Richard Strauss). In spite of this, there seems to have been a pronounced reluctance to write directly for the instrument. This is curious in light of the immense timbral and virtuosic possibilities of the saxophone family. Techniques which were previously confined to the avant-garde such as multiphonics (chords) and enharmonic fingering (giving the same pitch different colours) are now standard features of contemporary music for this technically advanced instrument.

***In Freundschaft*** (In Friendship) was written for the American clarinetist Suzanne Stephens, who was also Stockhausen's partner. Other works written for her include *Harlequin* (1975) and *Amour* (1976). Composed in 1977, the work immediately precedes the launch of Stockhausen's unbelievably huge scheme for seven operas, one for each day of the week, entitled *Licht* (where the clarinet also plays a major rôle on stage).

Today versions of *In Freundschaft* are available for woodwind, brass and stringed instruments. The composer even claims that the piece could actually be played by any instrument with a range of three octaves (except for a special version for the recorder). In his lecture on the work, entitled *Die Kunst, zu hören* (in *Texte zur Musik*, vol. 5) Stockhausen describes the compositional technique in detail, providing a vital source of understanding of the piece.

Briefly speaking the work contains three distinct registral layers — high, low and middle. The middle layer consists of only two notes, D and C sharp (concert pitch) which appear as a trill first presented early in the piece as a lengthy *accelerando* with different articulations. The high and low layers are used in a polyphonic way, giving this solo piece a three-part voice structure. The upper

register contains five small and easily perceptible melodic cells of one to eight notes which are initially played softly. These cells are mirrored in the lower register with different rhythms and loud dynamics. Within this outline, the cells gradually collide and overlap in register. This process is interrupted twice by “explosions” which function as solo cadenzas. These sections are more free and focus mainly on tremolo effects.

Pitch structure is not the only important aspect of the music — rhythm, dynamics and silence play their part as well. Live performances should be given from memory and the different registral layers should be reflected in different directions of performance.

The *Sequenza* series for different solo instruments is one of Berio's most famous works. There are *Sequenzas* for many solo instruments including trombone, violin and voice. All share a common virtuosic element as well as being ‘intended to set out and to develop melodically an essentially harmonic discourse and... a polyphonic mode of listening. *Sequenza VIIb* was originally written for the oboist Heinz Holliger. It could be perceived as a variation on one note, B, like a contemporary version of Purcell's *Fantasia in F (Upon One Note)*. This pitch sounds quietly through the whole piece from another instrument or synthesizer for greater resonance. From the starting pitch, B, an almost complete chromatic register is gradually introduced. The backbone of the work lies in enharmonic fingering, multiphonics, articulation and dynamics. The work creates a truly electrophonic impression.

*Sequenza IX* (1980) was written for clarinet and subsequently rewritten for saxophone. The work originally evolved from *Chemins V*, for clarinet and electronics, which was eventually withdrawn. *Sequenza IXb* is far more traditional than its predecessors such as *Sequenza VII*. The piece is rather more easily viewed as an *étude concertante*. For instance, a strict compositional method is applied to limited melodic material, which is circulated within a rhythmic pattern. The number of notes is chosen to avoid any literal repetitions. The melodic material and rhythm are then gradually varied. A similar compositional process is evident in Messiaen's *Quatuor pour la fin du temps*.

*Sequenza IXb* begins with a slow introduction, followed by a rhythmically virtuosic dance-like section. Wide-interval arpeggios proceed to chromatic scales and return to the dance-like section, slightly varied. After a slow meditative interlude the rapid section resumes. The strict organization, however, gradually begins to disintegrate. Then the return of a high A flat signals a two-voice conclusion of this process.

World Music as a concept is important for the explanation of various 20th-century musical phenomena. Extreme expansion of mass communication encouraged the exploration of different cultural societies. In the 1980s, World Music was a term used to describe 'popular music in fusion with ethnic music'. That fact has led many to a general association of the term exclusively with that new genre. World Music may, however, also be defined within an art-music context. Roughly speaking two kinds of distinction are possible, one referring to an outer material context (for example Stockhausen's *Telemusik*). These definitions of World Music relate to a greater or lesser extent to the composers featured on this CD, particularly to Stockhausen and Takemitsu but also to Berio in works such as *Folk-Songs* (1964) and *Voci* (1984) for viola and orchestra.

The idea of World Music is particularly reflected in Giacinto Scelsi's compositional oeuvre. As a youth Scelsi travelled around the world gleaning a variety of artistic fodder, notably from Tibetan and Indian music. The modal nature of his works (i.e. pitch centres from which non-European scales are built) is a result of this influence.

***Maknongan*** could be performed by any low-pitched instrument (*pour 1 instrument grave*). The score suggests tuba, double bassoon, bass saxophone, bass flute, double bass and also bass voice. The opening in particular reflects the inspiration from Tibetan music. The work centres around three pitches, G, G sharp and A, which are then 'disturbed' by a few other notes. The formal process reverses normal practice, beginning in a more agitated state and moving gradually to a calm and lengthy ending on G.

Scelsi was devastatingly critical of Western music, particularly its primary focus on structure and the scant heed paid to 'the sonorous laws of energy and of

life itself'. Thus his abstraction of form comes as no surprise in *Ixor* (1956), a work for clarinet or other reed instrument. There is a blatant lack of formal development. As with much of Scelsi's music, *Ixor* focuses on the conflict between rest and movement, repeated prolonged notes in conflict with rapid neighbouring motion.

The title *Tre Pezzi* (1956) was used by Scelsi on several occasions. In 1956 he wrote a few distinct works with that title for various solo instruments (the exact number cannot be specified, as Scelsi's oeuvre is surrounded by confusion). All of the *Three Pieces* use melodic formulæ, i.e. a limited number of notes which are repeated with varied rhythmic patterns similar to Stravinsky's opening bassoon solo in *The Rite of Spring*.

The first piece contains two distinct voices. The high voice contains the sustained note C. The lower voice has different sustained notes connected to each other by arabesque-like patterns, suggesting Arabic music. The second piece (*Dolce, meditativo*) is built around a diatonic scale and is much more melodic than the other two pieces. Here we are easily reminded of Scelsi's compositional methods which were inspired by spiritualism and theosophy and by the practice of yoga. The third piece savours the pentatonic sound in fluctuating, upper-register bird calls.

Betsy Jolas is definitely part of the timbral tradition. Her *J.D.E.* for chamber orchestra, for example, may share the pointillistic traits of Webern, but its principal focus is on harmony and timbre. The *Episode* series comprises nine solo works for various instruments. *Episode Quatrième* (Fourth Episode; 1982) was originally composed for the saxophone. The piece may be described as a wide melodic line concealed behind a multitude of extended instrumental techniques. The melody departs from one single note, coloured by vibrato, flutter-tongue, slapping the keys and drastic dynamic changes. Circular breathing (a difficult technique which involves simultaneous inhalation through the nose and exhalation from the mouth) is a necessary aspect of the performance, since the first phrase lasts for about fifty seconds. The work exploits various playing techniques such as singing in the instrument, 'timbral

trills' (achieved by enharmonic alteration of the fingering), microtones and multiphonics.

Other works for the saxophone by Jolas include *Points d'or* for one saxophonist (playing on four different sizes of instrument) and chamber orchestra.

Early in the post-war era, traditional Japanese music could not claim the fashionable status which it holds today among younger Japanese composers. It is perhaps for this reason that Tōru Takemitsu turned his focus of interest towards Europe, particularly France, and in his earlier music towards Alban Berg. An important and pivotal work in Takemitsu's career was thus *November Steps* (1967) which incorporates the Japanese instruments *biwa* and *shakuhachi* into a traditional symphony orchestra.

A later work, *Rain Spell* (1982), alludes to traditional Japanese instruments by careful selection and application of Western instruments. Takemitsu has expressed the desire 'to use traditional Japanese music not in order to create a new relocated Japanese music, but using the Japanese traditions to put more of my dreams onto the music sheet.'

*Distance* (1972) is originally an oboe piece that could be performed with or without the Japanese *sho* (mouth organ). In his biography of Takemitsu, Noriko Ohtake claims that: 'The *sho*'s incessant line continues behind the oboe, suggesting that nothing can stop the breathing of life. The title refers to the distance between the oboe and *sho* as well as the extreme distances of the interval dynamics and articulation.'

Takemitsu incorporates advanced techniques (multiphonics) not as effects but as fundamental elements of the piece. The result is akin to Schoenberg's *Klangfarbenmelodie*. Takemitsu once stated that he is unable to write rapid music, and while there are hasty figures in this piece, the whole process is a slow motion from note to note or chord to chord. Takemitsu's conception of time is certainly relevant to this piece: 'Whereas the modern Western concept of time is linear in nature, that is, its continuance always maintains the same state, in Japan time is perceived as a circulating and repeating entity.'

© *Per F. Broman 1994*



Since receiving first prizes at the Paris Conservatoire both for saxophone (1977) and chamber music (1979), **Claude Delangle** has become the major force in the world of the saxophone in France.

He is currently saxophone soloist with Pierre Boulez's Ensemble InterContemporain and professor of saxophone at the Paris Conservatoire. He performs on concert platforms all round the world, appearing on a regular basis with the Percussions de Strasbourg and the Berlin Philharmonic Orchestra.

Claude Delangle has done much to develop the musical possibilities of the saxophone and his playing has encouraged composers to write for the instrument, among them Edison Denisov whose *Concerto for Alto Saxophone* he has recorded for BIS.

### **A brief visit to Luciano Berio's**

After missing a meeting in Paris I visited Luciano Berio on 22nd June 1993 at his studio in Florence.

We had worked all morning fixing the final details of *Sequenza VIIb*, the soprano saxophone version of the *Sequenza* for oboe.

Before parting I managed to record this short interview with him:

**Claude Delangle:** Since our meeting at Châtelet, where you suggested that I should create this version, more than two years have elapsed. The task has been a long one. I was very afraid of diverging from the true spirit of the work. What is your conclusion?

**Luciano Berio:** I have just heard you play a wonderful present in an impeccable manner. What interests me is that the soprano saxophone enlarges, amplifies the character of the original for oboe to the point at which I can say that I prefer it.

I am going to produce a *Chemin* for soprano saxophone and 23 strings, enlarging the substance of *Chemin IV* for oboe and 11 strings.

The saxophone is an instrument that I like very much, that I have always liked because its roots are largely in the oral tradition of music, like jazz and so on. It can produce different characters. And in the orchestra, it is an instrument

that I always use because it is a very flexible and beautiful bridge between woodwind and brass, while having a personality of its own. It has a very forceful personality with the whole family of saxophones and helps towards a certain unity in the orchestra.

**CD:** What is its exact place in the orchestra?

**LB:** The saxophone is a very flexible instrument with a sonic power that can stand up to the brass. The saxophone is an instrument with many facets. For this reason I like using it in the orchestra or as a solo instrument.

**CD:** You told me that you also envisage producing a *Chemin* based on *Sequenza IXb* for alto saxophone.

**LB:** Your playing has persuaded me. When I have time in the future I am going to work on it. I have already thought it out in the abstract. Now that I have heard you I am very much obliged to you.

**CD:** What advice would you give about teaching the saxophone? What would you teach students in order for them to be better able to serve the music of contemporary composers?

**LB:** The repertoire is not very large as yet but I think that youngsters learning the saxophone should be taught a very flexible approach. For example, to detach themselves from the old French school of the instrument with its excess of vibrato, etc., but also with lots of bad music. A great flexibility of musical spirit; that is what is most important.

**CD:** From the point of view of dynamics, of colours, do you think one should exploit the fullest possibilities?

**LB:** Yes. What has greatly surprised me about your version of the *Sequenza* for oboe played on the soprano saxophone is the enormous dynamic range as well as the colours. I must tell you that I had not expected this. You have given me a wonderful present.

**CD:** You are much too kind.

## Programme comments

### **Betsy Jolas: *Fourth Episode* for tenor saxophone**

I played this work for the first time at the time of the Paris Festival Estival de Musique in July 1982. I have since played numerous saxophone pieces by Betsy Jolas: *Points d'Or* for one saxophone and orchestra of 15 players with the Ensemble InterContemporain in Paris; *Plupart du Temps II* for tenor saxophone, tenor voice and cello; *Pour Xavier* for violin, clarinet and tenor saxophone.

### **Karlheinz Stockhausen: *In Freundschaft***

My first more extensive collaboration with Karlheinz Stockhausen dates from 1991, the year in which we first performed and repeated twice the *Linker Augentanz* for saxophone ensemble, percussion and synthesizer. It was at my request that Vandoren commissioned the work from Stockhausen.

### **Luciano Berio: *Sequenza VIIIb* for soprano saxophone**

In 1991, at the conclusion of a concert at Châtelet during which an oboist had played *Chemin IV* with the Ensemble InterContemporain, Luciano Berio suggested creating a version of *Sequenza VII* for soprano saxophone

### ***Sequenza IXb* for alto saxophone**

This work was originally conceived for the clarinet. Some years previously I had taken part in the first French performance of the opera *La Vera Storia* at the Opéra de Paris. At the start of the second act the saxophone and the clarinet participate in a duo which makes use of the musical material of this *Sequenza*. This shows the obvious connection between saxophone and clarinet in Berio's mind. A further example: Berio's recent work for vocal ensemble, four saxophones and four clarinets.

*Claude Delangle*

**D**as europäische Musikschaffen der Nachkriegsjahre kann als ein Streben der einflußreichsten Schulen weg vom Nationalismus charakterisiert werden. Durch die Tradition hatte es einen deutlichen Unterschied zwischen der polyphon angelegten Musik in Deutschland (z.B. Reger oder die zweite Wiener Schule) und der französischen Klangkonvergenz gegeben (Debussy, Varèse). Daß es heute keine klare Aufteilung gibt, wird bei kosmopolitischen musikalischen Unternehmen deutlich, etwa bei den Darmstädter Sommerkursen oder IRCAM in Paris. Heute steht der Komponist im Mittelpunkt, und wir identifizieren uns am meisten mit ihm. Diese Tatsache wird beim Betrachten der Komponisten auf dieser CD klar. Auch wenn sie zufällig teilweise einen gemeinsamen Hintergrund haben, unterscheiden sich ihre Werke markant.

Sowohl **Karlheinz Stockhausen** (1928) als auch **Luciano Berio** (1925) haben Wurzeln in der seriellen Musik der 1950er Jahre. Zusammen mit Pierre Boulez und Luigi Nono war Stockhausen eine der Zentralgestalten in Darmstadt. Er war auch ein Pionier auf dem Gebiete der elektroakustischen Musik, und als solcher traf er Berio 1953, als dieser den Grundstein für ein Studio in Mailand legte. Olivier Messiaen (1908-92), der auch in Darmstadt eine wichtige Rolle spielte, war eine wichtige Inspirationsquelle für **Tōru Takemitsu** (1930). Messiaen dient auch als Bindeglied zu **Betsy Jolas** (1926), die bei ihm zu studieren begann, nachdem sie in den USA gelebt hatte, und die später seine Nachfolgerin als Professor am Conservatoire national supérieur de la musique in Paris werden sollte. Der Kreis scheint sich geschlossen zu haben.

**Giacinto Scelsi** (1905-88) steht außerhalb der bisher geschilderten, lose zusammengeführten Gruppe. Seine Musik wurde bis in die 1970er Jahre weitgehend vernachlässigt. Diese frühen Werke können als modernistisch bezeichnet werden, beispielsweise sein Schönbergsches *Streichquartett Nr.1*. Sein Stil wurde aber durch eine Art Selbsttherapie radikal verändert, der er sich 1948-52 widmete. Sie umfaßte das stundenlange Wiederholen einzelner Töne auf dem Klavier. Als Ergebnis wurden seine Kompositionen auf Variationen einzelner Töne oder Akkorde fokussiert, wie *Quattro pezzi ciascuno su una nota sola* für Kammerorchester (1959). Sein späterer Stil als solcher hat

einen Platz in der Geschichte und der zeitgenössischen Kunstmusik erworben, besonders als Einfluß auf die Komponisten der *Musique spectral*.

Als musikalische Kompositionen wurden die meisten Werke der einzelnen Komponisten, denen unsere Aufmerksamkeit bisher galt, ursprünglich nicht für das Saxophon gedacht, ein Instrument, das älter als sämtliche hier gebrachte Kompositionen ist. Das Saxophon ist in Wirklichkeit ein relativ altes Instrument, vor etwa 150 Jahren von Adolphe Sax (1814-94) erfunden. Sein Repertoire ist recht groß, aber nicht sehr bekannt. Einige bedeutende Komponisten trugen aber zum Solorepertoire bei (z.B. Debussy und Ibert) und brachten das Instrument ins Symphonieorchester (z.B. Rachmaninow und Richard Strauss). Trotzdem scheint man gezögert zu haben, direkt für das Instrument zu schreiben. Angesichts der immensen klangmäßigen und virtuosen Möglichkeiten der Saxophonfamilie ist dies seltsam, wie Sie es zweifelsohne hören werden. Ehemals exklusive, avantgardistische Techniken wie die Multiphonie (Akkorde) und enharmonische Fingersätze (verschiedene Klangfarben desselben Tones) sind jetzt Standardverfahren auf diesem zeitgenössischen und technisch fortgeschrittenen Instrument.

***In Freundschaft*** wurde für die amerikanische Klarinettistin und Stockhausens Partner Suzanne Stephens geschrieben. Andere für sie geschriebene Werke sind *Harlequin* (1975) und *Amour* (1976). Das Werk wurde 1977 komponiert, gleich bevor Stockhausen seinen unglaublich riesigen Plan entwarf, sieben Opern zu schreiben, eine für jeden Tag der Woche, mit dem Titel *Licht* (wo die Klarinette ebenfalls auf der Bühne eine große Rolle spielt). Heute gibt es Fassungen von *In Freundschaft* für Holzbläser, Blech und Saiteninstrumente. Der Komponist behauptet auch, das Stück könne in der Tat von jedem Instrument aufgeführt werden, das einen Umfang von drei Oktaven besitzt (abgesehen von einer Sonderfassung für Blockflöte). In seiner Vorlesung über das Werk, mit dem Titel „Die Kunst, zu hören“ (in *Texte zur Musik*, Band 5) gibt Stockhausen eine detaillierte Beschreibung der Kompositionstechnik, die eine wichtige Quelle für das Verstehen des Stücks ist.

Kurz gesagt enthält das Werk drei getrennte Stimmlagen – hoch, tief und mittel. Die mittlere Lage besteht aus nur zwei Tönen, klingend D und Cis, die, nachdem sie am Anfang des Stückes ein ausgedehntes *Accelerando* mit unterschiedlichen Artikulationen bilden, später als Triller auftreten. Die hohe und tiefe Stimmlage werden polyphon behandelt, wodurch dieses Solostück die Struktur eines dreistimmigen Satzes erhält. Das obere Register besteht aus fünf kleinen und leicht zu unterscheidenden melodischen Zellen von ein bis acht Noten, die anfangs leise erklingen. Diese Zellen werden im unteren Register mit anderen Rhythmen und lauter Dynamik wiedergespiegelt. Die Zellen der Ober- und Unterstimme nähern sich in ihrer Stimmlage nach und nach, bevor sie sich berühren und überschneiden. Dieser Verlauf wird zweimal durch „Explosionen“ unterbrochen, die die Funktionen von Solokadenz übernehmen. In diesen freieren Abschnitten herrschen Tremolo-Effekte vor.

Die Tonhöhenstruktur ist nicht der einzig wichtige Aspekt dieser Musik – Rhythmus, Dynamik und Stille spielen ebenso ihre Rolle. Im Konzert sollte das Stück auswendig vorgetragen werden und die verschiedenen Stimmlagen sollten ihre Entsprechung in jeweils unterschiedlicher Spielrichtung finden.

Die *Sequenza*-Serie für verschiedene Soloinstrumente ist eines von Berios berühmtesten Werken. Es gibt *Sequenzas* für viele Soloinstrumente, darunter Posaune, Violine und Stimme. Alle haben eine gemeinsame virtuose Eigenschaft und sind mit der Absicht geschrieben, „einen in der Hauptsache harmonischen Diskurs und [...] eine polyphone Art des Zuhörens zu etablieren und melodisch zu entwickeln“. ***Sequenza VIIb*** wurde ursprünglich für den Oboisten Heinz Holliger geschrieben. Sie könnte als Variation über einen Ton, H, betrachtet werden, wie eine zeitgenössische Fassung von Purcells *Phancy Upon One Note*. Im Verlaufe des ganzen Stückes ertönt diese Tonhöhe still von einem anderen Instrument her oder, wegen der größeren Resonanz, von einem Synthesizer. Vom Ausgangston H wird ein beinahe vollständiges chromatisches Register allmählich aufgebaut. Das Rückgrat des Werkes besteht aus enharmonischen Fingersätzen, Multiphonien, Artikulation und Dynamik. Das Werk erweckt einen wahrhaftig elektrophonischen Eindruck.

**Sequenza IX** (1980) wurde für Klarinette geschrieben und anschließend für Saxophon umgeschrieben (1981). Ursprünglich entstammte das Werk den *Chemins V* für Klarinette und Elektronik, die später zurückgezogen wurden. In der Verwendung erweiterter Techniken ist die *Sequenza IXb* weitaus traditioneller als Vorgänger wie die *Sequenza VII*. Es ist ausgesprochen leichter, das Stück als konzertante Etüde zu betrachten. Eine strikte Kompositionsmethode wird beispielsweise bei einem begrenzten melodischen Material eingesetzt, das innerhalb eines rhythmischen Musters in Bewegung gesetzt wird. Die Anzahl der Töne ist so gewählt, daß jede wörtliche Wiederholung vermieden wird. Das melodische Material und der Rhythmus werden dann allmählich variiert. Auffallend ist der ähnliche Kompositionsvorgang in Messiaens *Quatuor pour la fin du temps*.

Die *Sequenza IXb* beginnt mit einer langsamen Einleitung, von einem rhythmisch virtuosen, tanzähnlichen Teil gefolgt. Arpeggien mit weiten Intervallen führen zu chromatischen Skalen und kehren dann zum tanzähnlichen Teil zurück, jetzt leicht variiert. Nach einem kurzen, meditativen Abschnitt beginnt der schnelle Teil abermals. Die strikte Organisation löst sich aber immer mehr auf. Eine Wiederkehr des hohen As kündigt eine zweistimmige Auflösung dieses Vorganges an.

Der Gedanke der Weltmusik – World Music – ist als Erklärung verschiedener musikalischer Phänomene des 20. Jahrhunderts wichtig. Die intensive Entwicklung der Massenkommunikationen förderte das Erforschen verschiedener kultureller Sphären. In den 1980er Jahren wurde der Ausdruck „Weltmusik“ verwendet, um „Unterhaltungsmusik in Fusion mit ethnischer Musik“ zu beschreiben. Dies führte dazu, daß viele Menschen den Ausdruck ausschließlich mit dieser neuen Gattung in Verbindung brachten. Die Weltmusik kann aber auch innerhalb eines Kunstmusikzusammenhanges definiert werden. Grob gesehen gibt es zwei Möglichkeiten. Die eine bezieht sich auf das Material, z.B. den Gebrauch von nicht westlichen Tonleitern, rhythmischen Mustern, Mikrointervallen. Die andere bezieht sich auf äußerliche musikalische Zusammenhänge, etwa auf den Gedanken, Musik für die ganze Welt zu schaffen (z.B.

Stockhausens *Telemusik*). Diese Definitionen der Weltmusik treffen mehr oder weniger auf die Komponisten auf dieser CD zu, besonders Stockhausen und Takemitsu, aber auch auf Berio in einigen Werken, wie *Volkslieder* (1964) und *Voci* (1984) für Bratsche und Orchester. Der Gedanke der Weltmusik tritt in Giacinto Scelsis Schaffen besonders deutlich hervor. Als junger Mensch reiste Scelsi um die Welt und erkundete dabei eine Vielfalt künstlerischen Stoffs, besonders aus der tibetanischen und indischen Musik. Der modale Charakter seiner Werke, mit tonalen Zentren, auf welchen nicht-europäische Skalen gebaut werden, ist ein Ergebnis dieser Einflüsse.

**Maknongan** kann von jedem tiefen Instrument aufgeführt werden (*pour 1 instrument grave*). Die Partitur schlägt Tuba, Kontrafagott, Baßsaxophon, Baßflöte, Kontrabaß, sowie Baßstimme vor. Besonders der Beginn läßt auf die Inspiration tibetanischer Musik schließen. Das Werk kreist um drei tonale Zentren, G, Gis und A, die dann von einigen anderen Tönen „gestört“ werden. Das formale Geschehen kehrt den normalen Vorgang um, indem der relativ aufgeregte Anfang sich in Richtung eines ruhigen und langgestreckten Schlusses auf G bewegt.

Scelsi war ein vernichtender Kritiker der westlichen Musik, besonders ihres grundlegenden Fokussierens der Struktur und ihrer geringen Beachtung der „klanglichen Gesetze der Energie und des Lebens selbst“. Somit ist seine Abstraktion der Form in *Ixor* (1956) keine Überraschung, einem Werk für Klarinette oder ein anderes Rohrblattinstrument. Dort herrscht ein unverhohlener Mangel an formaler Entwicklung. Wie in vielen seiner Werke wird hier der Konflikt zwischen Ruhe und Bewegung fokussiert, wiederholte, ausgedehnte Töne im Konflikt mit schnellen, benachbarten Bewegungen.

Der Titel **Tre Pezzi** wurde von Scelsi mehrmals angewendet. 1945 schrieb er einige verschiedene Werke (die genaue Anzahl ist schwer zu sagen, da sein Schaffen recht verworren ist) mit diesem Titel für verschiedene Soloinstrumente. Sämtliche *Tre Pezzi* verwenden melodische Formeln: eine begrenzte Anzahl von Tönen, die in verschiedenen rhythmischen Gruppierungen wiederholt werden, ähnlich wie das Anfangssolo des Fagotts in Strawinskys *Sacre du printemps*.



Das erste Stück besteht aus zwei deutlich erkennbaren Stimmen. Die hohe Stimme enthält den ausgehaltenen Ton C. Die tiefere Stimme hat verschiedene ausgehaltene Töne, die miteinander durch arabeskhafte Strukturen verbunden sind, an arabische Musik erinnernd. Das zweite Stück, *Dolce, meditativo*, ist um eine diatonische Skala gebaut und ist viel melodischer als die anderen Stücke. Hier werden wir leicht an Scelsis Kompositionsmethoden erinnert, die durch Spiritualismus, Theosophie und das Ausüben von Yoga inspiriert waren. Das dritte Stück kostet pentatonische Klänge in schwankenden Vogelrufen des hohen Registers aus.

Betsy Jolas gehört zweifelsohne zur Klangfarbentradition. Ihr *J.D.E.* für Kammerorchester hat zwar gemeinsame Züge mit z.B. Weberns Pointillismus, aber das Hauptgewicht liegt auf Harmonik und Klang. Die *Episoden*-Serie besteht aus neun Solowerken für verschiedene Instrumente. Im Gegensatz zu den meisten hier gebrachten Werken wurde die *Episode quatrième* [Episode IV] (1982) im Original für Saxophon geschrieben. Das Stück kann als weitgespannte melodische Linie beschrieben werden, die sich hinter einer Vielfalt von erweiterten Instrumentaltechniken verbirgt. Die Melodie beginnt mit einem einzigen Ton, der auf verschiedene Arten gefärbt wird: Vibrato, Flatterzunge, Schläge auf die Klappen und drastische dynamische Wechsel. Kreisatmen (eine schwierige Technik, bei der man gleichzeitig durch die Nase einatmet und durch den Mund ausbläst) ist bei der Interpretation eine Notwendigkeit, da die erste Phrase etwa 50 Sekunden dauert. Das Werk benutzt verschiedene Spieltechniken, wie Singen durch das Instrument, „Klangfarbentriller“, durch enharmonisches Wechseln des Fingersatzes erzeugt, Mikrotöne und Multiphonien.

Unter den anderen Saxophonwerken von Jolas finden wir *Points d'or* für einen Saxophonisten (der vier verschiedene Instrumentgrößen spielt) und Kammerorchester.

In der frühen Nachkriegszeit stand die traditionelle japanische Musik nicht so hoch im Kurs, wie sie es bei den jungen japanischen Komponisten von heute tut. Vielleicht war dies der Grund dafür, daß Tōru Takemitsu sein Interesse auf

Europa, insbesondere Frankreich richtete, in seiner früheren Musik auch auf Alban Berg. Daher waren die *Novemberschritte* (1967) ein wichtiges und richtungsweisendes Werk in seinem Schaffen: hier werden die japanischen Biwa und Shakuhachi in ein traditionelles Symphonieorchester aufgenommen. Ein späteres Werk, *Regenzauber* (1982), wählt und verwendet abendländische Instrumente, spielt aber auf traditionelle japanische Instrumente an. Takemitsu drückte das Verlangen aus, „traditionelle japanische Musik zu verwenden, nicht in der Absicht, eine neue, umgesiedelte japanische Musik zu schaffen, sondern um mehr von meinen Träumen auf das Notenpapier zu bringen“.

*Distance* (Entfernung, 1972), ist ursprünglich ein Oboenstück, das mit oder ohne die japanische Sho (Mundorgel) aufgeführt werden konnte. In seiner Biographie über Takemitsu behauptet Noriko Ohtake: „Die ununterbrochene Linie der Sho geht hinter der Oboe weiter; sie deutet an, daß nichts den Atem des Lebens zum Stehen bringen kann. Der Titel bezieht sich auf die Entfernung zwischen Oboe und Sho, aber auch auf die extremen Entfernungen der Intervallodynamik und der Artikulation.“

Takemitsu bezieht die erweiterten Techniken (Multiphonien) nicht als Effekte ein, sondern als fundamentale Bausteine des Stücks. Das Ergebnis ähnelt Schönbergs „Klangfarbenmelodie“. Takemitsu sagte einmal, er sei nicht fähig, schnelle Musik zu schreiben, und obwohl es in diesem Stück rapide Figuren gibt, ist der gesamte Vorgang eine langsame Bewegung von Ton zu Ton oder von Akkord zu Akkord. Takemitsus Auffassung von der Zeit ist wahrhaftig für dieses Stück von Relevanz: „Während die moderne abendländische Auffassung der Zeit ihrem Wesen nach linear ist, das heißt, daß ihr Fortschreiten stets derselben Art ist, empfindet man in Japan die Zeit als kreisendes und sich wiederholendes Ganzes.“

© *Per F. Broman 1994*

**Claude Delangle** ist, seitdem er erste Preise des Pariser Konservatoriums für Saxophon (1977) und Kammermusik (1979) errungen hatte, die größte Kraft der französischen Saxophonwelt geworden. Derzeit ist er Saxophonsolist des Ensemble InterContemporain von Pierre Boulez und Saxophonprofessor am Pariser Conservatoire. Er spielt auf Konzertbühnen in aller Welt und erscheint

regelmäßig mit den Percussions de Strasbourg und dem Berliner Philharmonischen Orchester. Claude Delangle tat viel, um die musikalischen Möglichkeiten des Saxophons zu erweitern. Sein Spiel regte Komponisten an, für ihn zu schreiben, darunter Edison Denisow, dessen *Konzert für Altsaxophon* auf BIS in seiner Interpretation vorliegt.

## Zu Besuch bei Luciano Berio

Nach einer versäumten Verabredung in Paris besuchte ich Luciano Berio am 22. Juni 1993 in seinem Studio in Florenz.

Wir hatten den ganzen Morgen lang gearbeitet, um die letzten Details der *Sequenza VIIb* abzuschleifen, der Fassung für Sopransaxophon der *Sequenza* für Oboe.

Bevor ich ihn verließ, machte ich dieses kurze Interview:

**Claude Delangle:** Es sind mehr als zwei Jahre vergangen, seitdem Sie es mir im Châtelet vorschlugen, diese Fassung zu machen. Die Arbeit hat lange gedauert; ich hatte große Angst davor, mich allzuweit von der eigentlichen Natur des Werkes zu entfernen. Was halten Sie denn jetzt davon?

**Luciano Berio:** Es ist ein wunderbares Geschenk, es von Ihnen auf tadellose Weise gespielt zu hören. Was mich interessiert ist, daß das Sopransaxophon den Charakter des Originals für Oboe so weitgehend erweitert und verstärkt, daß ich mich sogar zu sagen traue, daß ich diese Fassung vorziehe.

Ich werde einen *Chemin* für Sopransaxophon und 23 Streicher machen, indem ich auf ähnliche Weise die Grundidee des *Chemin IV* für Oboe und 11 Streicher erweitere.

Das Saxophon ist ein Instrument, das ich sehr liebe, das ich deswegen schon immer liebte, weil es sich überall in der nach Gehör überlieferten Musik verwurzelt hat, etwa beim Jazz usw. ... Es ist fähig, verschiedene Charaktere zum Ausdruck zu bringen. Und im Orchester ist es ein Instrument, das ich immer nehme, denn es ist eine sehr flexible und schöne Brücke zwischen dem Holz und dem Blech, wobei es eine eigene Persönlichkeit hat. Es hat, da es eine ganze

Saxophonfamilie gibt, eine sehr starke Persönlichkeit und hilft, eine Einheitlichkeit im Orchester zu schaffen.

**CD:** Welches ist sein genauer Platz im Orchester?

**LB:** Das Saxophon ist ein sehr flexibles Instrument mit einer Tonkraft, die jener des Blechs ebenbürtig ist. Das Saxophon ist ein Instrument mit vielen Facetten. Aus diesem Grund verwende ich es sehr gerne im Orchester oder allein.

**CD:** Sie haben mir gesagt, Sie hätten es auch ins Auge gefaßt, mit der *Sequenza IXb* als Ausgangspunkt noch einen *Chemin* zu machen.

**LB:** Sie haben mich dazu geführt. Wenn ich einmal Zeit bekomme, werde ich ihn in Angriff nehmen. Im Abstrakten hatte ich bereits daran gedacht. Jetzt, wo ich Sie gehört habe, bin ich Ihnen sehr dankbar.

**CD:** Welche Ratschläge würden Sie für den Saxophonunterricht geben? Was soll den Studenten beigebracht werden, damit sie der Musik der heutigen Komponisten besser dienen können?

**LB:** Das Repertoire ist noch nicht sehr groß, aber ich denke, daß man die jungen Saxophonstudenten zu einer großen Flexibilität erziehen muß. Sie müssen sich beispielsweise von der alten französischen Saxophonschule lösen, vom übertriebenen Vibrato etc. ..., aber auch mit Mengen schlechter Musik. Große Flexibilität des musikalischen Geistes, das ist die wichtigste Sache.

**CD:** Dynamisch gesehen, farbenmäßig, meinen Sie, daß man die Möglichkeiten maximal ausnutzen soll?

**LB:** Ja. Das, was mich an Ihrer Fassung der *Sequenza für Oboe*, auf dem Sopransaxophon gespielt, sehr staunen ließ, war eine enorme dynamische Breite, das ist bemerkenswert, sowie die Farben. Ich muß Ihnen sagen, daß ich mir das nicht erwartet hatte. Sie haben mir ein wunderbares Geschenk gemacht.

**CD:** Sie sind allzu liebenswürdig.

## **Kommentar zum Programm**

### **Betsy Jolas: *Episode IV* für Tenorsaxophon**

Ich spielte dieses Werk erstmals während des Festival Estival de Musique in Paris im Juli 1982. Seither spielte ich zahlreiche Saxophonstücke von Betsy Jolas: *Points d'Or* für einen Saxophonisten und ein Orchester von 15 Spielern mit dem Ensemble InterContemporain; *Plupart du Temps II* für Tenorsaxophon, Tenorstimme und Cello; *Pour Xavier* für Violine, Klarinette und Tenorsaxophon.

### **Karlheinz Stockhausen: *In Freundschaft***

Meine erste größere Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen fand 1991 statt, in welchem Jahr wir den *Linken Augentanz* für Saxophonensemble, Schlagzeug und Synthesizer uraufgeführt und zweimal wiederholt haben. Es war auf meinen Vorschlag hin, daß die VANDOREN-Gesellschaft ihm diesen Auftrag gab.

### **Luciano Berio: *Sequenza VIIb* für Sopransaxophon**

In der Folge eines Konzerts im Châtelet 1991, bei welchem ein Oboer den *Chemin IV* mit dem Ensemble InterContemporain gespielt hatte, schlug mir Berio vor, aus der *Sequenza VII* eine Fassung für Sopransaxophon zu machen.

### ***Sequenza IXb* für Altsaxophon solo**

Dieses Werk war ursprünglich für Klarinette gedacht. Vor einigen Jahren war ich an der französischen Erstaufführung der Oper *La Vera Storia* an der Pariser Oper beteiligt gewesen. Am Anfang des zweiten Aktes teilen sich das Saxophon und die Klarinette in der Form eines Duos das musikalische Material dieser *Sequenza* auf. Dies soll die enge Beziehung der beiden Instrumente in Berios Empfinden veranschaulichen. Ein weiteres Beispiel: Berios neues Werk für Vokalensemble, vier Saxophone und vier Klarinetten.

*Claude Delangle*

**L**a scène musicale européenne des années d'après-guerre peut être caractérisée par un éloignement du nationalisme de la part des écoles les plus influentes. Par tradition, il y avait eu une nette distinction entre la musique d'orientation polyphonique de l'Allemagne (par exemple Reger, la seconde Ecole viennoise) et la convergence de timbres française (Debussy, Varèse). Le manque de divisions claires est évident aujourd'hui lors d'événements musicaux cosmopolites tels que les cours d'été de Darmstadt et IRCAM à Paris. Le compositeur est devenu maintenant le point central et c'est avec lui que nous nous identifions le plus. Ce fait est illustré par les compositeurs représentés sur ce disque. Quoiqu'ils puissent avoir certaines expériences en commun, leurs œuvres, elles, diffèrent totalement l'une de l'autre.

**Karlheinz Stockhausen** (né en 1928) et **Luciano Berio** (né en 1925) ont des racines dans la musique sérielle des années 1950. Avec Pierre Boulez et Luigi Nono, Stockhausen fut une des trois figures centrales à Darmstadt. Il fut aussi un pionnier en musique électro-acoustique, ce qui lui fit rencontrer Luciano Berio en 1953 alors que Berio projetait l'installation d'un studio approprié à Milan. Olivier Messiaen (1908-1992), qui tint lui aussi un rôle important à Darmstadt, fut une importante source d'inspiration pour **Tōru Takemitsu** (né en 1930). Messiaen servit aussi de lien avec **Betsy Jolas** (née en 1926) qui devint son élève après avoir vécu aux Etats-Unis et qui finit par lui succéder comme professeur au Conservatoire national supérieur de la musique à Paris. Le cercle semble complet.

**Giacinto Scelsi** (1905-1988) est à part du groupe vaguement relié mentionné plus haut. On ignorait presque tout de sa musique jusque dans les années 1970. Ses œuvres de jeunesse, son *Quatuor à cordes no 1* à la manière de Schoenberg par exemple, peuvent être qualifiées de modernistes. Or, son style subit un changement radical à cause d'une auto-thérapie qu'il pratiqua entre 1948 et 1952. Elle impliquait la répétition d'une seule note au piano pendant plusieurs heures d'affilée. Les compositions qui en résultèrent convergent sur la variation d'une note ou d'un accord unique, comme le fait *Quattro pezzi ciascuno su una nota sola* pour orchestre de chambre (1959). Comme tel, son style plus

tardif s'est taillé une place dans l'histoire de la musique contemporaine, surtout en tant qu'influence sur les compositeurs de la musique spectrale.

En tant que compositions musicales, la plupart des œuvres des compositeurs individuels, qui ont retenu notre attention jusqu'ici, ne furent pas originalement conçues pour le saxophone, un instrument né avant toutes les pièces présentées sur ce disque. En fait, le saxophone est un instrument relativement ancien inventé il y a quelque 150 ans par Adolphe Sax (1814-1894). Son répertoire est assez étendu mais plutôt mal connu. Certains compositeurs éminents ont cependant contribué à élargir le répertoire solo (par exemple Debussy et Ibert) et ils ont inclus l'instrument dans leur orchestration symphonique (Rachmaninov et Richard Strauss). Malgré cela, on semble avoir hésité à écrire directement pour l'instrument, fait curieux à la lumière des immenses possibilités de timbres et de virtuosité de la famille des saxophones, ce que vous pourrez certainement constater. Des techniques autrefois exclusivement d'avant-garde telles que les "multiphonics" (accords) et le doigté enharmonique (donnant différentes couleurs à la même note) sont maintenant monnaie courante sur l'instrument contemporain techniquement perfectionné.

***In Freundschaft*** (En Toute Amitié) est une pièce composée pour l'amie de Stockhausen, la clarinettiste américaine Suzanne Stephens. Il écrivit aussi pour elle *Harlequin* (1975) et *Amour* (1976) entre autres. Datée de 1977, l'œuvre précède immédiatement la sortie du projet incroyablement immense de sept opéras, un pour chaque jour de la semaine, intitulé *Licht* (Lumière) (où la clarinette tient aussi un rôle important sur la scène).

Il existe aujourd'hui des versions de *In Freundschaft* pour bois, cuivres et cordes. Le compositeur soutient aussi que la pièce pourrait en fait être exécutée sur n'importe quel instrument d'une étendue de trois octaves (à l'exception de la flûte à bec qui bénéficie d'une version spéciale). Dans son exposé sur l'œuvre, intitulé *Die Kunst, zu hören* (dans *Texte zur Musik*, vol. 5), Stockhausen décrit la technique compositionnelle en détail, fournissant une source vitale pour la compréhension de la pièce.

En résumé, l'œuvre renferme trois couches distinctes de registres, l'aigu, le grave et le moyen. La couche moyenne ne renferme que deux notes, ré et do dièse (sonnant ainsi), qui apparaissent comme un trille présenté tôt dans la pièce comme un très long *accelerando* avec différentes articulations. Les couches aiguë et grave sont utilisées de façon polyphonique, donnant à cette pièce solo une structure à trois voix. Le registre supérieur renferme cinq petites cellules mélodiques facilement perceptibles de une à huit notes qui sont d'abord jouées doucement. Ces cellules sont reflétées dans le registre grave avec différents rythmes et des nuances fortes. A l'intérieur de ce canevas, les cellules se heurtent et débordent de leur registre. Le procédé est interrompu deux fois par des "explosions" qui font fonction de cadences solos. Ces sections sont plus libres et se concentrent surtout sur des effets de trémolo.

La structure de la hauteur de son n'est pas le seul aspect important de la musique — le rythme, les nuances et — le silence ont aussi leur rôle à jouer. Les exécutions en direct doivent être données de mémoire et les différentes couches de registre doivent être reflétées par le musicien qui se tourne, au cours de l'exécution, dans différentes directions (*Spielrichtungen*) sur la scène.

La série de *Sequenzas* pour différents instruments solos est l'une des œuvres les plus célèbres de Berio. Il existe des *Sequenzas* pour plusieurs instruments solos dont le trombone, le violon et la voix. Elles ont en commun de la virtuosité et elles "sont destinées à présenter et développer mélodiquement un discours essentiellement harmonique et (...) un mode polyphonique d'écoute." **Sequenza VIIIb** fut écrite originalement pour le hautboïste Heinz Holliger. Elle peut être perçue comme une variation sur une note, si, comme une version contemporaine de *Phancy Upon One Note* de Purcell. Cette note sonne doucement, tout le long de la pièce, en provenance d'un autre instrument ou d'un synthétiseur pour une plus grande résonance. Du point de départ si, un registre presque complètement chromatique est graduellement présenté. Le fond de l'œuvre réside en doigtés enharmoniques, "multiphonics", articulation et nuances. L'œuvre crée une impression vraiment électrophonique.



**Sequenza IX** (1980) fut écrite pour clarinette, puis réécrite pour saxophone (1982). L'œuvre se développa à l'origine de *Chemins V* pour clarinette et instruments électroniques, œuvre qui finit par être retirée. Dans son usage de techniques avancées *Sequenza IXb* est beaucoup plus traditionnelle que ses ancêtres dont *Sequenza VII*. La pièce est peut-être plus facilement concevable comme une étude concertante. Par exemple, une méthode compositionnelle stricte est appliquée à un matériau mélodique limité qui est propagé à l'intérieur d'un patron rythmique. Le nombre de notes est choisi pour éviter toute répétition littérale. Le matériau mélodique et le rythme sont ensuite variés graduellement. Un procédé semblable de composition est évident dans le *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen.

*Sequenza IXb* commence par une introduction lente suivie d'une section dansante au rythme virtuose. Des arpèges à grands intervalles passent à des gammes chromatiques et retournent à la section dansante légèrement variée. Après une partie méditative lente, la section rapide refait son entrée. L'organisation sévère se désagrège pourtant de plus en plus. Un retour du la bémol aigu indique la conclusion à deux voix de ce procédé.

Le concept de "World Music" est important pour expliquer les phénomènes musicaux variés du 20<sup>e</sup> siècle. L'expansion intense des communications encouragea l'exploration des différentes sociétés culturelles. Dans les années 80, "World Music" était un terme pratique pour décrire la "musique populaire en fusion avec la musique ethnique." Ce fait mena plusieurs gens à associer généralement ce terme exclusivement à ce nouveau genre. En gros, deux genres de distinctions sont possibles, l'une se référant au matériau, c'est-à-dire à l'emploi de gammes non-occidentales, de patrons rythmiques, de micro-intervalles, et l'autre se référant à un contexte musical extérieur, par exemple l'idée de faire de la musique pour le monde entier (*Telemusik* de Stockhausen en est un exemple). Ces définitions de "World Music" sont associées plus ou moins aux compositeurs de ce disque, surtout à Stockhausen et à Takemitsu mais aussi à Berio dans certaines de ses œuvres telles que *Folk Songs* (1964) et *Voci* (1984) pour alto et orchestre.

L'idée de "World Music" est particulièrement reflétée dans l'œuvre compositionnel de Giacinto Scelsi. Dans sa jeunesse, Scelsi fit le tour du monde, glanant une variété d'épisodes artistiques, surtout de la musique tibétaine et indienne. La nature modale des œuvres, dans le sens de centres tonals desquels des gammes exotiques sont bâties, est un résultat de cette influence.

**Maknongan** peut être exécuté sur n'importe quel instrument grave ("pour 1 instrument grave"). La partition propose le tuba, contrebasson, saxophone basse, flûte basse, contrebasse et aussi voix de basse. Le début surtout suggère une inspiration de la musique tibétaine. L'œuvre tourne autour de trois tons, sol, sol dièse et la qui sont ensuite "dérangés" par quelques autres notes. Le procédé formel est à l'envers de la pratique courante, le début montrant un état d'agitation qui se dirige graduellement vers une fin calme et très prolongée sur sol.

Scelsi critiquait avec acrimonie la musique occidentale, surtout son point d'attention primaire sur la structure et son manque d'attention pour "les lois sonores, d'énergie et la vie elle-même." C'est pourquoi son abstraction de la forme ne prend personne par surprise dans **Ixor** (1956), une œuvre pour clarinette ou autre instrument à anche. On y constate un manque flagrant de développement formel. Comme c'est le cas dans beaucoup de la musique de Scelsi, **Ixor** est centré sur la lutte entre le repos et le mouvement, les notes prolongées répétées en conflit avec des mouvements voisins rapides.

Scelsi s'est servi plusieurs fois du titre **Tre Pezzi** (1956). En 1956, il écrivit, pour des instruments solos différents, quelques œuvres indépendantes portant ce titre (le nombre exact est difficile à établir, l'œuvre de Scelsi est source de confusion). Toutes les *Trois Pièces* utilisent des formules mélodiques, un nombre limité de notes qui sont répétées avec des patrons rythmiques variés semblables à celui du solo de basson au début du *Sacre du printemps*.

La première pièce contient deux voix distinctes. La note soutenue do se trouve dans le partie de la voix aiguë. La voix inférieure renferme différentes notes soutenues reliées entre elles par des patrons en arabesques qui suggèrent la musique arabe. La seconde pièce, *Dolce*, méditative, est bâtie autour d'une gamme diatonique et est plus mélodique que les autres pièces. On se rappelle

facilement ici des méthodes de composition de Scelsi inspirées de la théosophie spirituelle et de la pratique du yoga. La troisième pièce savoure la sonorité pentatonique des cris d'oiseaux fluctuant dans le registre aigu.

Betsy Jolas fait définitivement partie de la tradition du timbre. Son *J.D.E.* pour orchestre de chambre par exemple pourrait partager avec Webern des traits pointillistes mais sa composition converge principalement sur l'harmonie et le timbre. La série d'*Episodes* comprend neuf œuvres solos pour différents instruments. Contrairement à la plupart des autres pièces présentées ici, ***Episode Quatrième*** (1982) est un morceau original pour saxophone. Il peut être décrit comme étant une large ligne mélodique dissimulée derrière de nombreuses techniques instrumentales avancées. La mélodie part d'une seule note colorée de vibrato, *Flatterzunge*, coups sur les clés et de changements radicaux de nuance. La respiration circulaire (une technique difficile qui implique l'inhalation par le nez simultanée à l'exhalation par la bouche) est un aspect nécessaire à l'exécution car la première phrase dure environ 50 secondes. L'œuvre exploite différentes techniques telles que de chanter dans l'instrument, des "trilles de timbre" réalisés par l'alternance enharmonique du doigté, des microtons et des "multiphonics".

Jolas a écrit d'autres œuvres pour le saxophone dont *Points d'or* pour un saxophoniste (jouant de 4 instruments, chacun d'une grandeur différente) et orchestre de chambre.

Au début de l'ère après la guerre, la musique japonaise traditionnelle ne pouvait pas revendiquer la place bien en vue en vogue qu'elle occupe aujourd'hui parmi les jeunes compositeurs au Japon. C'est peut-être pour cela que Tōru Takemitsu se focalisa sur l'Europe, surtout la France et, dans sa musique de jeunesse, sur Alban Berg. Une importante œuvre pivot dans la carrière de Takemitsu fut aussi *November Steps* (1967) qui incorpore le *biwa* et la *shakuhachi* japonais à l'orchestre symphonique traditionnel.

Une œuvre ultérieure, *Rain Spell* (1982) fait allusion aux instruments japonais traditionnels grâce au choix et à l'emploi d'instruments occidentaux. Takemitsu a exprimé le désir "d'utiliser la musique japonais traditionnelle non

pas en vue de créer une nouvelle musique japonaise mais bien pour réaliser une plus grande partie de mes rêves sur la page de musique.”

**Distance** (1972) est à l'origine une pièce pour hautbois qui peut être jouée avec ou sans le *sho* (harmonica) japonais. Dans sa biographie de Takemitsu, Noriko Ohtake soutient: “La ligne intéressante du *sho* continue derrière le hautbois, suggérant que rien ne peut arrêter la respiration de la vie. Le titre se réfère à la distance entre le hautbois et le *sho* ainsi qu'aux distances extrêmes entre l'articulation et les nuances intervallaires.”

Takemitsu incorpore les techniques avancées (“multiphonics”) non pas comme des effets mais comme des constituants fondamentaux de la pièce. Le résultat est semblable à la *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg. Takemitsu dit une fois qu'il était incapable d'écrire de la musique rapide et, quoiqu'il y ait des figures rapides dans cette pièce, le procédé en entier est un mouvement lent de note à note ou d'accord à accord. La conception du temps de Takemitsu est certainement pertinente à cette pièce: “Alors que le concept occidental moderne du temps est de nature linéaire, c'est-à-dire que sa durée garde toujours le même état, au Japon, le temps est perçu comme une entité qui circule et se répète.”

© **Per F. Broman 1994**

Après avoir reçu les premiers prix du Conservatoire de Paris en saxophone (1977) et en musique de chambre (1979), **Claude Delangle** est devenu une force majeure dans le monde du saxophone en France.

Il est présentement saxophone solo à l'Ensemble InterContemporain de Pierre Boulez et professeur de saxophone au Conservatoire de Paris. Il se produit sur des scènes de concert partout au monde, apparaissant régulièrement avec les Percussions de Strasbourg et l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

Claude Delange a apporté beaucoup au développement des possibilités musicales pour saxophones et ses interprétations ont encouragé des compositeurs à écrire pour l'instrument. Parmi eux, nommons Edison Denisov dont le *Concerto pour saxophone alto* a été enregistré sur BIS.

## De passage chez Luciano Berio

Après un rendez-vous manqué à Paris, j'ai rendu visite à Luciano Berio le 22 juin dernier dans son studio de Florence.

Nous avons travaillé toute la matinée pour finir de mettre au point les derniers détails de la *Sequenza VIIb*, version pour saxophone soprano de la *Sequenza* pour hautbois.

Avant de le quitter, j'ai réalisé cette très brève interview:

**Claude Delangle:** Après notre rencontre au Châtelet où vous m'aviez proposé de réaliser cette version, plus de deux années se sont écoulées. Le travail a été long; j'avais très peur de m'écarter de la nature même de l'œuvre. Finalement, qu'en pensez-vous?

**Luciano Berio:** C'est un merveilleux cadeau de l'entendre jouée par vous, d'une façon impeccable. Ce qui m'intéresse, c'est que le saxophone soprano élargit, amplifie le caractère de l'original pour hautbois jusqu'au point que j'ose dire même que je la préfère.

Je vais faire un *Chemin* pour saxophone soprano et 23 cordes, en amplifiant ainsi la donnée du *Chemin IV* pour hautbois et 11 cordes.

Le saxophone est un instrument que j'aime beaucoup, que j'ai toujours aimé parce qu'il a mis ses racines partout dans la musique de tradition orale, comme le jazz etc... Il sait avoir différents caractères. Et dans l'orchestre, c'est un instrument que je prends toujours car c'est un pont très flexible et très beau entre les bois et les cuivres, tout en ayant sa personnalité. Il a une personnalité très forte avec toute la famille de saxophones et aide à une certaine unité de l'orchestre.

**CD:** Quelle est sa place exacte dans l'orchestre?

**LB:** Le saxophone est un instrument très flexible avec une puissance de son qui peut faire face aux sonorités des cuivres. Le saxophone est un instrument qui a beaucoup de facettes. C'est pour cela que j'aime beaucoup l'employer dans l'orchestre ou seul.

**CD:** Vous m'avez dit que vous envisagez également de faire un *Chemin* à partir de la *Sequenza IXb* pour saxophone alto.

**LB:** Vous m'avez séduit. Lorsque j'aurai le temps dans le futur, je vais travailler à cela. J'y avais déjà pensé dans l'abstrait. Maintenant que je vous ai entendu, je vous suis très reconnaissant.

**CD:** Quels conseils donnez-vous dans l'enseignement du saxophone. Quelle direction donner aux étudiants pour mieux servir la musique des compositeurs d'aujourd'hui?

**LB:** Le répertoire n'est pas très vaste encore mais je pense qu'il faut éduquer les jeunes qui s'approchent du saxophone à une grande flexibilité d'approche. Par exemple se détacher de la vieille école française du saxophone, des excès du vibrato, etc..., mais aussi avec beaucoup de mauvaises musiques. Une grande flexibilité d'esprit musical, c'est la chose la plus importante.

**CD:** Du point de vue des dynamiques, des couleurs, pensez-vous qu'il faut exploiter au maximum les possibilités?

**LB:** Oui. Ce qui m'a beaucoup étonné dans votre version de la *Sequenza* pour hautbois jouée sur le saxophone soprano c'est une énorme échelle dynamique, c'est remarquable, les couleurs aussi. Je dois vous dire que je ne m'attendais pas à cela. C'est un merveilleux cadeau que vous m'avez fait.

**CD:** Vous m'honorez trop.

## **Commentaire sur le programme enregistré**

### **Betsy Jolas, *Episode Quatrième* pour saxophone ténor solo**

J'ai joué cette œuvre pour la première fois lors du Festival Estival de Musique de Paris en juillet 1982. J'ai par la suite joué de nombreuses œuvres de Betsy Jolas pour saxophone:

- *Points d'Or* pour un saxophoniste et un orchestre de 15 musiciens, à Paris avec l'Ensemble InterContemporain,
- *Plupart du Temps II* pour saxophone ténor, voix de ténor et violoncelle.
- *Pour Xavier* pour violon, clarinette et saxophone ténor.

### **Karlheinz Stockhausen, *En Toute Amitié***

Ma première collaboration d'envergure avec Karlheinz Stockhausen date de 1991, année pendant laquelle nous avons créé et rejoué à deux reprises *Linker*

*Augentanz* pour ensemble de saxophones, percussion et synthétiseur. C'est à ma demande que la société Vandoren a commandé cette œuvre à Stockhausen.

### **Luciano Berio, *Sequenza VIIb* pour saxophone soprano**

En 1991, à l'issu d'un concert au Châtelet au cours duquel un hautboïste jouait le *Chemin IV* avec l'Ensemble InterContemporain, Luciano Bérió m'a proposé de réaliser la version pour saxophone soprano de la *Sequenza VII*.

### **La *Sequenza IXb* pour saxophone alto solo**

Cette œuvre a été conçue à l'origine pour la clarinette. J'ai participé il y a quelques années à la création française de l'Opéra *La Vera Storia* à l'Opéra de Paris. Au début du deuxième acte, le saxophone et la clarinette se partagent sous forme de duo le matériau musical de cette *Sequenza*. Ceci pour montrer le rapprochement évident entre le saxophone et la clarinette dans l'esprit de Luciano Bérió. Autre exemple: la nouvelle œuvre de Luciano Bérió pour ensemble vocal, quatre saxophones et quatre clarinettes.

*Claude Delangle*

## **INSTRUMENTARIUM**

**Selmer Soprano Saxophone, Série III; Vandoren Mouthpiece S15;  
Vandoren Reed 3 1/2; BG Ligature**

**Selmer Alto Saxophone, Série II; Vandoren Mouthpiece A17;  
Vandoren Reed 3 1/2; BG Ligature, gold-plated**

**Selmer Tenor Saxophone, Série II; Vandoren Mouthpiece T20;  
Vandoren Reed 3 1/2; BG Ligature**

**Selmer Baritone Saxophone, Série II; Vandoren Mouthpiece B35;  
Vandoren Reed 3 1/2; BG Ligature**

Recording data: 1993-07-01/05 at Furuby Church, Växjö, Sweden

Recording engineer: Jeffrey Ginn

2 Neumann TLM170 microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Fostex D-20 DAT recorder

**Producer: Robert Suff**

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Per F. Broman 1994 and <sup>A</sup>Claude Delangle

English translation: <sup>A</sup>William Jewson

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover: photograph of Claude Delangle, © Philippe Gontier

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,

England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1993 & 1994, BIS Records AB





### UNDER THE SIGN OF THE SUN

French works for saxophone & orchestra

by Ibert, Ravel, Milhaud, Tomasi, Maurice & Schmitt

Claude Delangle *saxophone* · Singapore SO · Lan Shui

BIS-CD-1357



### A LA FRANÇAIS

Works for saxophone & piano

by Decrück, Delvincourt, Sancan, Maurice, Kœchlin & Desenclos

Claude Delangle *saxophone* · Odile Delangle *piano*

BIS-CD-1130



### PARIS – BUENOS AIRES

French ensemble Tango Futur plays tango-inspired works

by Piazzolla, Senanes, Strasnoy, Viera, Gandini, Naón,  
Beytelmann, Grätze & Bozzani

With Claude Delangle *saxophone*

BIS-CD-1170



### FROM EQUINOX TO SOLSTICE

Works for saxophone quartet & orchestra

by Anders Nilsson, Ketil Hvoslef & Jouni Kaipainen

Raschèr Saxophone Quartet · Swedish CO · Petter Sundkvist

BIS-CD-1203

For other saxophone recordings and further details about the above discs, please visit  
[www.bis.se](http://www.bis.se)