



WINTER TIME

rainy days 2024



EXTREMES

rainy days 2024

Festival de musiques nouvelles
Philharmonie Luxembourg
20.-24.11.2024
rainydays.lu

Avec le soutien de:



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz



ernst von siemens
musikstiftung

Sommaire / Inhalt / Content

- 7 extremes
- 13 François Pommier: *Arpèges et variations autour de l'extrême en psychanalyse*
- 18 Tatjana Mehner: «Das ist doch das Äußerste...»
- 24 Thomas Feist: *Complex Connections: Music and Radicalism*
- 30 Vue d'ensemble / Tagesübersicht / Daily overview**
- 38 16. & 17.11., 23. & 24.11. Music of Extremes**
- 40 20.11. Zashiki Warashi**
- 42 20.11. Le Nô japonais – un théâtre musical extrême**
- 46 20.11. Nô en français adapté de la tragédie Médée de Sénèque**
- 49 Marguerite Haladjian: *Conversation avec Maxime Pierre*
- 52 Inge Stephan: *Medea-Fusionen*
- 57 Richard Emmert: *Japanese Classical Noh – Its Historic Roots and Contemporary Development*
- 60 21.–24.11. Longplayer**
- 63 *Longplayer*
- 64 21.–24.11. Extreme Nature**
- 66 Jez riley French, Pheobe riley Law: *Vast, Slender Boundaries*
- 70 21.–24.11. hahaha**
- 73 Lea Schlenker: *Die Psychologie des Lachens*
- 76 21.11. 12Hours**
- 79 Catherine Kontz: *12Hours*
- 81 Tatjana Mehner: *Conversation with Rosie Middleton*
- 84 Helga de la Motte-Haber: *Extreme zeitliche Ausdehnung von Musik – Eine Andeutung der Ewigkeit?*
- 88 21.11. The Arditti Quartet at 50**
- 91 Stefan Prins: *Cyborg Flesh*
- 94 21.11. Action Music**
- 97 Daniela Zora Marxen: *Vom Aufbrechen und Neuanfangen*

- 100 21.11. As we Breathe**
 102 Charlotte Brouard-Tartarin: Conversation with Tonia Ko
 104 Extract by Hugh Morris: *Coming up for Air*
 105 Daniela Zora Marxen: Conversation with Kathryn Williams
 109 Larry Goves: *Coming up for Air*
- 110 21.11. The Sheer Frost Orchestra – 30th anniversary**
 112 Bastien Gallet: The Sheer Frost Orchestra, *apologue pour une œuvre plurielle*
 116 Tatjana Mehner: Conversation with Marina Rosenfeld
- 118 22.11. Luxembourg Composition Academy Final Concert**
- 120 22.11. The Waste Orchestra by Rubbish Music**
 123 Tatjana Mehner: Conversation with Kate Carr and Iain Chambers
- 126 22.11. In C // 20 sonneurs**
 128 Charlotte Brouard-Tartarin: Conversation avec Erwan Keravec
- 132 22.11. Extreme Harp**
 134 Catherine Kontz: Conversation with Rhodri Davies
 137 Phill Niblock: *A Cage of Stars*
 137 Rhodri Davies: *Telyn Wrachiod*
- 138 22.11. Sensu**
- 142 23. & 24.11. Inside-Out Piano**
 144 Jean-Jacques Groleau: *Les mille et un visages du piano*
 148 Anne Payot-Le Nabour: Conversation avec Sarah Nicolls
- 152 23.11. Vexations**
- 154 23.11. In Annea Lockwood's Piano Garden**
 156 Catherine Kontz: *Experiencing Treatise*
- 158 23.11. From beyond**
 160 Michael Parsons: *Cornelius Cardew: Variations for Two Pianos*
 162 George Crumb: *Otherworldly Resonances*
 165 Olivier Dartevelle: *Trois Gravures rupestres*
- 166 23.11. Insect Hotel**
 168 Claude Lenner: *Insect Hotel*

- 170 23.11. For Philip Guston**
172 Laurent Feneyrou: *Timeless*
177 Robert Worby: *Notes on For Philip Guston*
180 Wolfgang Gratzner: *Alle Zeit der Welt. Entgrenzung bei Satie, Cage und Feldman*
- 184 23.11. Winter Music**
187 Tatsiana Zelianko: *Kronos*
- 188 23.11. Into the quiet**
190 Anne Payot-Le Nabour: *Conversation with Juliet Fraser*
- 196 23.11. Loud, Line, Log**
198 Anne Payot-Le Nabour: *Conversation avec Nathan Williamson*
- 202 23.11. 24 Hands**
205 Albena Petrovic: *24 Cryptographic Preludes*
- 206 23.11. Wandelweiser vs New Complexity**
209 Brian Ferneyhough: *Cassandra's Dream Song*
210 antoine beuger: *ashbery tunings for ten*
211 James Dillon: *The Acrobat*
- 212 23. & 24.11. The House Dance**
215 *The House Dance*
- 216 23.11. Scenes from Urban Life**
218 Philippe Gonin: *(Ré)imaginer ou (re)construire ?*
221 Marco Kraus: *sos SOS SOS*
222 Catherine Kontz: *In search of evidence*
224 Tatjana Mehner: *Bewegte Bilder – extrem komponiert*
227 Richard Bossons: *Man with a Movie Camera: a Musical Conspectus*
- 230 23.11. Piano concerto**
233 Charlotte Brouard-Tartarin: *Conversation avec Cathy Krier*
236 György Ligeti: *Concerto*
239 Liam Dougherty: *Blackness, Structures, Exteriors*
240 Catherine Kontz: *Bookends*
- 242 23.11. Okkyung Lee and Explore Ensemble**
244 Catherine Kontz: *Conversation with Okkyung Lee*
- 248 23.11. The Magnetic Resonator Piano**
251 *The Magnetic Resonator Piano*

- 252 24.11. Coffee with Composers**
- 254 24.11. Radigue's Occam XXV**
257 Viviane Waschbüsch: *Ein Ozean entgrenzter Klänge – Éliane Radigues Occam XXV* für Orgel
- 260 24.11. Antipodes**
263 Nik Bohnenberger: *Antipodes*
- 268 24.11. Musiques d'ameublement**
- 270 24.11. Music of Extremes**
- 272 24.11. Densities**
274 Michele Abondano: *Flying Poison: Avoiding Extinction*
276 Gabriel Irany: *Contours, Présences III*
277 Maxim Kolomijets: *Icy Echo of Your Silence*
278 András Wilhelm: *Huit duos pour violon et cymbalum op. 4 de Kurtág*
- 280 24.11. All Aglow**
283 Xenia Pestova Bennett: *All Aglow*
- 284 24.11. Wait for it...**
287 Samuel D Loveless: *hahaha*
- 288 24.11. Portrait Johny Fritz**
290 Daniela Zora Marxen, Tatjana Mehner: *Musikalische Wunderkammer und ästhetisches Laboratorium*
- 296 24.11. ONCEIM**
298 Dirk Wieschollek: *Offene Kollaborationen*
302 Christian Marclay: *Constellation*
303 Genevieve Murphy: *Together We Feel And Alone We Experience*
- 304 24.11. Mondrianophonie**
- 306 24.11. Ryoji Ikeda – ultratronics [live set]**
309 Marc Battier: *La cosmologie de Ryoji Ikeda*
- 312 24.11. Closing Party with DJ Sensu**
314 Biographies
344 Vast, Slender Boundaries. *The Answers*
300 Impressum & Adresses



extremes

FR Le festival rainy days 2024 gravite autour du thème des «extrêmes». Il y a quelque chose d'absolument excitant à s'aventurer à l'avant-garde d'une discipline, tâter le terrain et expérimenter l'inaccessible. Cela peut remettre votre boussole à zéro.

L'aspiration à trouver de nouveaux territoires dans un cadre existant, et éventuellement en repousser les barrières, est inhérente à une création originale. Pour les compositeurs, remettre en cause le statu quo et chercher des contrées inexplorées est souvent la raison même d'écrire une nouvelle œuvre. Ainsi, les compositeurs ont sondé les frontières du son organisé au cours des siècles, ébranlant les fondations en repensant sa structure, son harmonie, son rythme et ses approches conceptuelles. C'est l'attrait de quelque chose de plus grand, de meilleur, de différent, qui est à l'origine de cette poussée vers le progrès, une poursuite continue d'une musique plus percutante, plus touchante, autre que ce qui a été imaginé auparavant. Parfois, il en résulte une version extrême de ce que nous connaissons et percevons comme nouveau.

La majorité du public considère toute musique contemporaine et expérimentale comme une expérience sonore extrême: inhabituelle et donc aliénante. Pour remédier à cette idée fausse, le festival rainy days vous invite à faire le grand saut pour découvrir ce que nos oreilles qualifient actuellement d'expérience extrême. Étonnamment, des performances qui sortent des sentiers battus de manière aussi intentionnelle et radicale facilitent en fait l'accès à la musique contemporaine, car les idées sont souvent simples à communiquer.

Pourquoi alors ne pas aborder le festival comme le visiteur d'une galerie d'art et choisir, sans appréhension, parmi près de 50 événements: de micro-concerts à des performances sur la journée, de pièces très courtes en un souffle au son massif de 20 sonneurs en continu, d'un unique piano à queue défiant la gravité à 12 pianistes jouant ensemble. Le festival présente une sélection ludique des exploits les plus spectaculaires et des idées les plus excitantes de la musique d'aujourd'hui. Grâce à des installations, des partitions graphiques, des notations très denses, des prestations

relaxantes, des visuels intenses et des instruments inhabituels, vous aurez peut-être l'impression d'avoir tout vu à la fin de ces cinq jours extraordinaires!

Vous pouvez effectivement tout voir grâce à l'ingénierie pass à la journée ou pour tout le festival, qui vous permet de circuler librement et de choisir des événements à la volée. Nous nous sommes associés cette année avec Les Théâtres de la Ville de Luxembourg pour la soirée d'ouverture au Théâtre des Capucins et nous passerons une soirée aux Rotondes pour une performance en cercle particulière, ainsi qu'un moment au Jardin du multilinguisme au Kirchberg. Tous les autres événements se déroulent au sein de la Philharmonie, utilisant tous les coins et recoins du bâtiment.

Le festival rainy days est l'audacieuse déclaration de confiance de la Philharmonie en le futur de la musique en tant que réponse artistique aux problématiques actuelles. Changement climatique, extinctions animales, endurance, quiétude extrême et féminisme sont certains des sujets que les compositeurs ont choisi d'aborder cette année. Avec plus de 20 commandes créées aux côtés de «classiques modernes» et d'autres pièces en lien avec le thème, le festival est une célébration de la liberté créative qui nous permet collectivement d'aller de l'avant. Apprécié en tant que tel au sein de la communauté musicale internationale, c'est aussi un forum où la richesse des interprètes et compositeurs locaux s'associe à des artistes venus de plus loin.

Ce qui peut sembler être une idée extrême et folle aujourd'hui sera peut-être la nouvelle norme de demain. Nos attentes, nos goûts et dégoûts, nos horizons sont modifiés à jamais par ce que nous expérimentons. Ce qui est extrême pour une personne est banal pour une autre mais il devrait y avoir quelque chose à se mettre sous la dent, même pour les fans inconditionnels de musique nouvelle. Voici donc votre chance d'être là lorsque les entraves sautent! C'est votre ticket pour élargir vos propres frontières, tester vos limites et amasser une bonne dose d'esprit pionnier qui vous permettra de passer l'hiver. Que demander de plus? Nous nous réjouissons de vous accueillir!

Catherine Kontz
Directrice artistique rainy days

Stephan Gehmacher
Directeur général

DE Das Festival rainy days 2024 steht unter dem Motto «extremes». Es hat etwas ungemein Spannendes, sich an die Ränder einer Disziplin zu wagen, ein Gespür für das Terrain zu entwickeln und etwas zu erleben, das seine Grenzen auslotet. Das kann den eigenen Kompass neu kalibrieren.

Das Bestreben, innerhalb eines bestehenden Rahmens neue Wege zu beschreiten und möglicherweise darüber hinauszugehen, ist mit dem Konzept von Originalität verbunden. Für Komponistinnen und Komponisten ist das Infragestellen des Status quo und die Suche nach unerforschten Terrain oft der eigentliche Grund für das Schreiben neuer Werke. So haben komponierende im Laufe der Jahrhunderte immer wieder die Grenzen des organisierten Klangs ausgelotet und an den Grundfesten gerüttelt, indem sie Struktur, Harmonie, Rhythmus und Klangkonzepte neu entwarfen. Es ist der Reiz von etwas Größerem, Besserem, Anderem, der diesen Fortschrittsdrang antreibt, eine ständige Jagd nach einer Musik, die wirkungsvoller, berührender, einfach anders ist als das, was man sich bisher vorgestellt hat. Hin und wieder führt dies zu einer extremen Version dessen, was wir kennen, die wir als neu wahrnehmen.

Die meisten Zuhörenden betrachten zeitgenössische und experimentelle Musik generell als extreme Klangerfahrung: ungewohnt und daher befremdlich. Um diesen Eindruck zu hinterfragen, lädt das rainy days Festival dazu ein, ins kalte Wasser zu springen und zu entdecken, was heute für unsere Ohren als extreme Erfahrung gilt. Origineller Weise ermöglichen gerade Projekte, die den Ball so offensichtlich aus dem Feld kicken, einen besonders einfachen Zugang zur zeitgenössischen Musik, da die Ideen oft sehr leicht zu vermitteln sind.

Gehen Sie doch einfach wie beim Besuch einer Kunstgalerie an das Festival heran und wählen Sie ohne Scheu aus fast 50 Veranstaltungen: von Mikrokonzerten bis zu ganztägigen Aufführungen, von ultrakurzen Ein-Atem-Stücken bis zum kolossalen Dauerklang von zwanzig Dudelsackspielern, von einem einzigen Flügel, der der Schwerkraft trotzt, bis zu 12 Pianist*innen, die gemeinsam auftreten. Das Festival zeigt eine spielerische Auswahl spektakulärer Kunstwerke und aufregender Ideen heutiger Musik. Mit Installationen, grafischen Partituren, ultradichten Notationen, Äußerst-Meditativem, intensiven visuellen Eindrücken und

ungewöhnlichen Instrumenten – am Ende des fünfjährigen Spektakels haben Sie vielleicht das Gefühl, alles durchlebt zu haben!

Und mit dem Tages-/Festivalpass, mit dem Sie nach Belieben ein- und ausgehen und Veranstaltungen auswählen können, haben Sie tatsächlich die Möglichkeit, alles zu sehen. In diesem Jahr haben wir uns mit Les Théâtres de la Ville de Luxembourg für den Eröffnungsabend im Théâtre des Capucins zusammengetan, und werden mit einer besonderen Aufführung einen Abend in den Rotondes verbringen, ein Abstecher führt uns in den Jardin du multilinguisme auf dem Kirchberg. Alle anderen Veranstaltungen finden in der Philharmonie statt, wo jeder Winkel ausgenutzt wird.

Mit dem Festival rainy days setzt die Philharmonie ein Zeichen des Vertrauens in die Zukunft der Musik als künstlerische Antwort auf aktuelle Themen. Klimawandel, Tiersterben, Ausdauer, extreme Stille und Feminismus sind nur einige der Themen, mit denen sich diese Ausgabe des Festivals beschäftigt. Mit mehr als 20 auftrag gegebenen neuen Werken, die neben «modernen Klassikern» und anderen Stücken zum Thema aufgeführt werden, ist das Festival eine Feier der kreativen Freiheit, die es uns allen ermöglicht, gemeinsam nach vorne zu streben. Das Festival wird in der internationalen Musikwelt als solches geschätzt und ist auch ein Forum, in dem die zahlreichen einheimischen Interpret*innen und Komponist*innen mit Künstler*innen aus anderen Ländern zusammenarbeiten.

Was heute als extreme und verrückte Idee erscheinen mag, kann sich morgen als neue Norm etablieren. Erwartungen, Vorlieben und Abneigungen, unsere Horizonte verschieben sich ständig und verändern sich mit dem, was wir erleben. Was für den einen extrem ist, kann für den anderen ganz normal sein, aber selbst für einen eingefleischten Fan neuer Musik sollte es etwas geben, in das er sich verbeißen kann. Sie haben die Chance, dabei zu sein, wenn der Käfig geöffnet wird! Es ist Ihr Ticket nach draußen, Ihre Grenzen auszutesten und eine gute Dosis Pioniergeist mitzunehmen, um durch den Winter zu kommen. Was will man mehr? Wir freuen uns, Sie begrüßen zu dürfen!

EN The rainy days festival 2024 centers around the theme of «extremes». There is something utterly exciting about venturing to the forefront of a discipline, getting a sense of the lie of the land and experiencing something out of bounds. It can calibrate your compass afresh.

The aspiration to find new ground in an existing framework, and potentially pushing beyond this, is inherent in the creation of something original. For composers, challenging the status quo and scouting for unexplored territory is in fact often the very reason for writing new work. As such, composers have been probing the outskirts of organised sound throughout the centuries, rattling foundations by rethinking structure, harmony, rhythm and conceptual approaches to sound. It is the lure of something bigger, better, other, that instigates this push for progress, a continuous chase of a music more impactful, more touching, different to what has been imagined before. Occasionally this results in an extreme version of what we know and perceive as new.

Most audiences consider any contemporary and experimental music an extreme sound experience: unfamiliar and therefore alienating. To remedy this misconception, the rainy days festival invites you to jump in at the deep end and discover what qualifies in our ears as an extreme experience at this moment in time. Curiously, performances which throw the ball out of the park in such an intentional and radical way, will actually make for a very easy access to contemporary music as the ideas are often simple to communicate.

So why not approach the festival like an art-gallery visitor, and choose, without trepidation, from nearly 50 events: from micro-concerts to all-day performances, from ultra-short one-breath pieces to the colossal continuous sound of twenty bagpipers, from a single grand piano defying gravity to 12 pianists performing together. The festival showcases a playful selection of the most spectacular feats and thrilling ideas in music today. With installations, graphic scores, ultra-dense

notations, super-chill sets, intense visuals and unusual instruments – by the end of the five-day spectacular you might feel like you have seen it all!

And indeed you can see it all with the brilliant day/festival pass which allows you to circulate at leisure and choose events on the hoof. This year we have teamed up with Les Théâtres de la Ville de Luxembourg for the opening night at Théâtre des Capucins and we will spend one evening at Rotondes for a special performance in the round, as well as a stint in the Jardin du multilinguisme on Kirchberg. All other performances are taking place inside the Philharmonie building, making use of every nook and cranny.

The rainy days festival is the Philharmonie's bold statement of confidence in the future of music as an artistic response to current issues. Climate change, animal extinctions, endurance, extreme quietude and feminism are for instance some of the topics composers have chosen to tackle this year. With more than 20 commissioned new works premiering alongside «modern classics» and other pieces relevant to the theme, the festival is a celebration of the creative freedom that enables us all to collectively strive forward. Appreciated as such within the international music community, it is also a forum where the wealth of local performers and composers join forces with artists from further afield.

What might seem like an extreme and crazy idea today, might settle as a new norm tomorrow. Our expectations, our likes and dislikes, our horizons are forever shifting and changing with what we experience. What is extreme for one person might be middle-of-the-road for the next, but there should be something even for a hardcore new music fan to dig their teeth in. Now here is your chance to be there when the cuffs come off! It is your ticket to broaden your own personal boundaries, test your limits and pick up a good dose of pioneering spirit which will get you through the winter. What more would you pay for? We look forward to welcoming you!

Véronique Kolber (1978, Luxembourg) studied photography in Brussels and visual arts in Strasbourg. Her work has been shown internationally in numerous exhibitions and revolves mainly around the themes of memory, reality and fiction.
www.veroniquekolber.com







FR **Arpèges et variations autour de l'extrême en psychanalyse**

François Pommier

Les figures de l'extrême envisagées dans le cadre de la psychologie clinique psychanalytique peuvent se décliner dans un grand nombre de situations : non pas seulement du côté de l'exceptionnel, du sensationnel, du monstrueux ou du catastrophique, mais aussi du côté des vicissitudes du développement humain ordinaire et des attermoissements identitaires, comme les troubles dans le genre ou les troubles limites. Ces figures ont pour caractéristique commune de toucher à l'intime et au réel inatteignable, celui qui n'a pas été vécu dans la réalité, qui est exclu du sens et fait symptôme dans la vie, hors symbolique et imaginaire. Elles tiennent plus précisément à la manière dont le sujet perçoit le caractère ou la dimension radicale et excessive de ce qui est en train de se jouer pour lui. C'est ainsi que ce qui peut apparaître comme extrême de l'extérieur ne sera pas forcément pour le sujet lui-même et vice-versa.

Les figures envisagées du côté de l'exceptionnel, de la démesure, contiennent en elles-mêmes des figures plus ordinaires de l'extrême et qui en sont même le prototype. Partant du constat que chaque individu a vécu des moments ou des situations qui, à ses yeux, peuvent être qualifiées d'extrêmes, certaines figures du quotidien empruntant des voies plus ou moins étroites et dérobes peuvent également être qualifiées ainsi. Dans le travail analytique ou psychothérapeutique lui-même, le patient et le praticien peuvent rencontrer des moments de grande intensité émotionnelle de sorte que, là encore, nous pouvons estimer que nous nous trouvons dans le domaine de l'extrême.

Il va sans dire, en suivant cette piste, qu'aborder la question de l'extrême en réfutant la qualité forcément extraordinaire de celui-ci et s'efforcer au contraire de le resituer dans le contexte naturel d'une existence humaine, fait naître une certaine ambiguïté autour de la notion. De la même façon que le psychanalyste Jean Laplanche se demandait si les transferts ordinaire et extraordinaire ne constituaient pas un seul et même transfert, « *familier quand on le vit, déroutant quand on cherche à le penser* »¹, de même peut-on ainsi essayer de trouver une base commune entre l'extrême du quotidien

1 Laplanche, J., 1992, *La révolution copernicienne inachevée*, Paris, Aubier, p. 418.

et celui de l'exceptionnel, voire d'imaginer un phénomène d'inclusion réciproque entre ces deux qualités de l'extrême, même si leurs temporalités diffèrent puisque le premier s'installe dans la durée et le second dans l'instant. En termes musicaux, on penserait à l'émotion qui peut surprendre ceux qui écoutent et parfois même ceux qui interprètent les dissonances douloureuses du prélude de *Tristan et Isolde*, d'un nocturne de Frédéric Chopin qui, comme le dit Vladimir Jankélévitch, « nous fait la confiance d'une expérience tragique vécue profondément dans la solitude de la nuit »², je parle évidemment ici d'œuvres qui souvent déclenchent mes propres larmes. Au transfert de base qu'évoquait Laplanche et qui serait le milieu même de l'analyse, au sens où l'on parle du milieu ambiant, correspondrait ainsi un milieu de base dans lequel évolueraient les situations extrêmes, qu'elles s'inscrivent dans l'ordinaire ou l'extraordinaire : le réel brut de la mort et la problématique de la survivance.

Du point de vue psychopathologique, l'extrême dans sa singularité peut s'appréhender sous l'angle de l'angoisse ou celui de l'acte. Du côté de l'angoisse se situent les sujets qui se trouvent en panne psychique et l'on est toujours confronté à la question de la disparition, voire au réel de la mort : l'effacement du sujet est au premier plan du point de vue symptomatique. Du côté de l'acte, on retrouve la sexualité extrême, le passage à l'acte violent à l'adolescence, la transformation des corps, la violence au travail, autant de situations qui plongent le sujet – et le clinicien avec lui – aux frontières de ce qui est pensable, représentable, éprouvable. Ceci ne veut pas dire pour autant que l'extrême ne puisse se conjuguer que de façon partielle : les manifestations d'angoisse extrême et les passages à l'acte peuvent aussi s'articuler ou se répondre l'un l'autre.

Rapporté à la phénoménologie, l'extrême appréhendé de façon singulière convoque d'abord la notion d'événement. À cet égard, il faut souligner que dans notre culture européenne, où un événement « se consomme »³ et provoque « un effet de fixation et d'accaparement qui fait soudain oublier tout le reste et produit cette protubérance d'un moment, sitôt promise à l'effacement »⁴, la notion d'extrême est une notion aujourd'hui commune, qui nous renvoie à la fois à l'accident qu'il faudrait, selon Paul Virilio⁵, exposer pour ne pas s'y exposer, et à une certaine forme d'exubérance, d'exhibitionnisme ou d'effroi, loin des habitudes qui tentent de pallier l'angoisse existentielle sans jamais parvenir à dissimuler l'étrangeté de l'aventure humaine.

À l'articulation entre la psychopathologie et l'événement par rapport à l'extrême, la question est d'abord celle de savoir dans quelle mesure l'extrême a trait à l'événement qui la provoque, jusqu'à parfois s'y réduire. Dans le cas des situations extrêmes appréhendées du côté de l'angoisse, à l'interface entre expression verbale et expression

2 Lubrina J. J., 1999, *Vladimir Jankélévitch*, Josette Lyon, p. 57.

3 Julien F., 2009, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset & Fasquelle, p. 133.

4 Ibid.

5 Virilio P., 2005, *L'accident originel*, Paris, Galilée.

motrice, nous pouvons considérer que si elles sont provoquées par un événement, qu'il soit de nature émotionnelle, sociologique ou physiologique, ce n'est pas tant l'événement qui donne à la situation son caractère extrême, mais plutôt la nature de l'angoisse éprouvée. Dans les situations rapportées à l'acte, à ce qui agit, que ce soit de l'intérieur ou de l'extérieur du sujet, quand nous entrons dans l'univers visible du chaos et des scénarios catastrophes, c'est souvent l'événement lui-même qui vient qualifier la situation, de sorte que l'extrême se trouve réduit au moment, voire à l'instant. L'événement instantané et les images condensées et fixes qui s'y rattachent tendent alors à occuper une place centrale non seulement dans l'esprit du sujet/patient, mais aussi parfois dans celui du praticien, venant entraver la recherche d'un espace commun. Une partie du travail psychothérapeutique consistera alors à « *résorber le prestige de l'événement* »⁶ pour le ramener à « *l'affleurement visible [...] d'une transformation demeurant silencieuse* ».⁷

L'extrême convoque aussi la problématique de la mort. La question du risque d'anéantissement, d'effondrement, de disparition de soi, voire le réel brut de la mort sont en jeu ici dans tous les cas de figures, le risque d'anéantissement s'exprimant non par le délire mais, à l'inverse, par un phénomène de sidération. À cet égard, Sigmund Freud a parlé d'une pulsion de mort qu'il a conçue comme une entité biologique sans représentation inconsciente, enclavée dans la pulsion sexuelle, œuvrant d'ordinaire silencieusement pour reconduire l'organisme vers un état de quiétude et ne se manifestant de façon symptomatique qu'en se désintriquant de la pulsion sexuelle. L'idée freudienne, que l'on retrouve dans les *Nouvelles conférences de psychanalyse*, est celle de « *l'expression d'une pulsion de mort qui ne saurait être absente d'aucun processus de vie* »⁸, la pulsion de mort, froide et cruelle, pouvant ainsi ne pas se limiter à son caractère destructeur. Certes nous pouvons la concevoir à l'image d'une force tapie dans l'ombre, « *opérant essentiellement en silence* » et susceptible de surgir brusquement en entraînant une modification de forme qui conduirait à l'apparition d'une discontinuité. Mais si cette discontinuité est le plus souvent instable, elle ne l'est plus lorsque les forces de vie se mettent au service des forces de mort et que l'éclatement suivi de la fragmentation, caractéristiques de la pulsion sexuelle, aboutissent à la dévitalisation. C'est en suivant cette ligne que nous pourrions considérer, en reprenant ce que disait Roger Caillois des pierres qui « *demeurent après la vie sur les planètes disparues* », que la pulsion de mort pourrait être plus âgée que la vie et que la finalité de la pulsion de mort pourrait ne pas être forcément la mort mais peut-être une autre forme de vie. Dans le même ordre d'idée, la musique qui intervient de façon privilégiée dans notre rapport à la mort ou plus précisément à la pulsion de mort et aux pulsions de vie, avec ses temps lents et rapides, ses tonalités mineures ou majeures représentatives d'instant de dépression

6 Julien F., 2009, *Les transformations silencieuses*, op. cit. p. 127.

7 Ibid. p. 120.

8 Freud S., 1933, « Angoisse et vie pulsionnelle » (XXXII conférence). In : *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 144.

ou d'exaltation, « *enferme l'essence intime antérieure à toute forme, le noyau des choses* » comme le remarquait Friedrich Nietzsche.⁹ Elle « *se réfère symboliquement à la contradiction originelle et à la douleur originelle qui sont au cœur de l'Unité primitive* ». ¹⁰

À propos de l'extrême appliqué à la musique, nous pensons notamment au fameux prélude que compose Johann Sebastian Bach sur les lettres de son propre nom. Nous pensons à la place du marteau fabriqué spécialement pour la *Sixième Symphonie* de Gustav Mahler, la plus noire et désespérée de ses symphonies, prémonition de grands malheurs à venir, les trois puissants coups de marteau du final!¹¹ Nous pensons également aux prouesses vocales requises pour les opéras de Richard Wagner, avec lequel la musique a commencé à violenter les voix,¹² en exigeant d'elles des performances athlétiques qui touchent au domaine de la haute compétition sportive, tendance qui s'est accusée par la suite et contre laquelle une partie de la musique contemporaine commencera à réagir.

Les intervalles les plus inchantables dans la musique d'Arnold Schönberg se situent également dans la configuration de l'extrême, comme plus généralement la musique dodécaphonique qu'il théorise et développe, donnant naissance à la musique sérielle.

Les expérimentations musicales sophistiquées de Karlheinz Stockhausen, sa musique électroacoustique, la spatialisation du son seraient à placer dans ce registre, comme en témoigne *Erste Stunde (Prima Ora ou Première heure)*, pour orgue, soprano et ténor. Présentée le 5 mai 2005, jour de l'Ascension, à la cathédrale de Milan, la pièce utilise 24 temps différents conjugués à 24 registres différents, avec des correspondances particulières : « *Les timbres les plus complexes et les plus forts pour les temps les plus lents ; les timbres les plus transparents et les plus légers pour les temps les plus rapides* », avec une répartition de temps différents aux deux mains de l'organiste, ce qui a fait renoncer trois interprètes de renom.

Toujours est-il que la survenue d'un phénomène extrême vient réveiller la tension enfouie entre vie et mort, de sorte que la pensée se trouve oblitérée, rabattue sur les instincts les plus conservateurs sans laisser grande place au doute et n'ouvrant plus l'horizon qu'à l'expectative du pire.

La question se pose alors de savoir si les situations extrêmes ne peuvent être considérées comme une possibilité offerte, voire souhaitée, d'un changement ou d'un

9 Nietzsche F., 1872, *La naissance de la tragédie*, (Trad. Fr. Geneviève Bianquis), Paris, Gallimard, 1949, p. 84.

10 Ibid., p. 39.

11 Pensons à la légende relatée par Guildo d'Arezzo dans son livre-clé, le *Micrologus*, selon laquelle Pythagore aurait fondé les premières lois de la musique en ayant entendu dans une forge les harmonies produites par quatre marteaux frappant une enclume.

12 Barraud H., 1989, *Hector Berlioz*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », p. 157.

renouvellement radical, comme le pensent souvent physiciens, musiciens et poètes, comme l'occasion de recouvrer un pouvoir de représentation et de symbolisation évanoui, pour que l'expression individuelle du drame puisse s'inscrire à nouveau dans l'histoire d'une tragédie partagée et que la mort retrouve sa juste place.

François Pommier est Professeur émérite en psychopathologie à l'Université Paris Nanterre. Ancien président du Collège des Écoles doctorales de l'Université Paris Nanterre, il est psychiatre des hôpitaux, psychanalyste praticien, membre associé de la Société de Psychanalyse Freudienne et auteur de nombreux articles scientifiques et d'ouvrages, notamment *L'extrême en psychanalyse* publié aux éditions Campagne Première en 2008. Il a également dirigé un ouvrage *La Folie ordinaire* chez le même éditeur en 2018.

DE «Das ist doch das Äußerste...»

Von ästhetischen Extremen und ihrer sozialen Notwendigkeit

Tatjana Mehner

Musik – ohrenbetäubend oder fast unhörbar... Romane, die eine halbe Regalreihe füllen, und von denen man sagt, nur wer seine Doktorarbeit darüber geschrieben hat, habe es bei akribischer Lektüre bis über die Hälfte geschafft, oder solche, die auf einem Bierdeckel Platz haben... Dramen, die Blutbäder vorführen, wie sie sich menschlicher Vorstellung eigentlich verweigern... Theatrale Versuchsanordnungen! Filme, die die Sexualmoral herausfordern... Gewaltige Leinwände, die nur eine Farbfläche zeigen, Bilder, die ein Jahrhundert auf Streichholzschachtelformat stauchen... Die Grenzen des Hörbaren, Sichtbaren, Wahrnehmbaren, aber auch des sozial und ethisch Tragbaren auszureizen, war von jeher ein Interesse der Künste. Warum eigentlich?

Extreme sind sinnlich. Allein, indem die Wahrnehmung von etwas als «extrem» – oder eben doch noch im Rahmen des Annehmbaren, «Normalen» – der Wahrnehmung überlassen und damit subjektiv bleibt, wird die Herausforderung dieser Wahrnehmung zu einem idealen Feld für künstlerische Auseinandersetzung. Wenn diese Wahrnehmung von Extremen aber subjektiv ist – gar, wie zu zeigen sein wird, kontextabhängig, an Epochen, Kultur gebunden – macht das Fokussieren auf diese Extreme, das Thematisieren der kontextualisierten Wahrnehmung überhaupt einen Sinn? Lässt sich überhaupt kalkulieren, wann Hörerin X und Zuschauer Y ihre jeweilige Komfortzone verlassen, den Kopf schütteln, fliehen oder «Das ist doch das Äußerste!» rufen? Und warum sollten Kunstschaffende das überhaupt tun? Hat das Spiel mit ästhetischen Extremen einen sozialen «Mehrwert» oder dient es der Fundierung eines handwerklich ästhetischen «Normalnull»?

Wenn wir uns auf eine Spurensuche ästhetischer Extreme und ihrer sozialen Wahrnehmung begeben, so bedeutet dies nicht zuletzt immer auch eine Auseinandersetzung mit den jeweils gültigen ästhetischen Kanones, aber auch mit sozialer Konvention.

Lauter, länger, schriller... Revolution oder Provokation?

Extreme sind aktuell in aller Munde: Wetter- oder Klimaextreme, politischer oder religiöser Extremismus, extrem schlechte Ernten... Theoretisch wären auch «extrem gute Ernten» denkbar, aber die soziale Konnotation des Extremen bleibt negativ verbrämt. Gewollt

oder ungewollt, ruft die Nachricht von etwas extrem Positivem Misstrauen auf den Plan. Man mag unterstellen, dass das mit der Natur der Menschen zu tun hat, dennoch ist es in aller erster Linie in einer sozial gefestigten Idee des Skalierens begründet, in der das Extreme eben als das Äußerste verstanden wird in Bezug auf einen etablierten, als angenehm empfundenen und in aller erster Linie von einer Mehrheit akzeptierten Mittelwert. Und da es sich bei dem Mittelwert eben um einen «Mittel»-Wert handelt, steht dem Extrem auf der anderen Seite der Skala ebenfalls ein Extrem gegenüber, ohne das es nicht zu denken wäre. In jeder Kommunikation eines wahrgenommenen Extrems schwingt das jeweilige Gegenextrem latent mit und hat Einfluss auf das kommunikative Anschließen. Die Entfernung zur «Mitte» ist entscheidend.

Wenn Gesellschaft und ihre jeweiligen Gegner – analog zu Wettkampfsportarten – ein sogenanntes «Schneller-Höher-Weiter» apostrophieren, so liegt nahe, dass Steigerung messbarer Leistungen und deren Erleben bzw. Erfahrung als Prinzip erkannt und auch – mehr oder weniger – akzeptiert sind. Dennoch bleiben diese Steigerungen in ihrer jeweiligen Ausprägung ein Problem der Wahrnehmung und damit – auch mit sozialer Basis – individuell.

Selten geht es um die Rücknahme... Langsamer, niedriger kürzer... würde in den meisten Bereichen eine soziale Gefahr darstellen, Volkswirtschaften zurückwerfen und Forschung infragestellen... Die Folgen wären vielfach unabsehbar und hätten Einfluss auf die unterschiedlichsten sozialen Bereiche. Dennoch benötigt Gesellschaft ein Ventil, um – in allen Bereichen – das scheinbare «Normalnull» immer wieder hinterfragen zu können ebenso wie Entwicklung von diesem weg – Radikalisierungstrends, Möglichkeiten, aber auch Sackgassen kreativ diskutieren zu können. Hier kommt Kunst ins Spiel, als in vielerlei Hinsicht folgenlose, aber keinesfalls harmlose Spielwiese mit Extremen, als Versuchsanordnung für alle sozialen Bereiche. Und hin und wieder einfach als Provokation, die die Wahrnehmung ins Hier und Jetzt befördert... Im Übrigen braucht auch Kunst selbst in Abständen dieses Ventil.

Die Wahrnehmung und ihre Kommunikation – ein systemtheoretischer Entwurf

Hatte der Soziologe Niklas Luhmann in seiner Universaltheorie der sich aus sozialen Systemen zusammensetzenden Gesellschaft, die sich jeweils durch ihre Kommunikationsfähigkeit definieren, eben diese Kommunikation bereits als selektiven Dreischritt beschrieben, dessen Erfolg nicht an ein Eins-zu-Eins-Dechiffrieren einer ursprünglichen Mitteilung geknüpft war, so gingen in seiner Nachfolge Sozialwissenschaftler und Kulturtheoretiker wie Dirk Baecker in der Beschreibung kultureller Kommunikation noch deutlich weiter. Während in Luhmanns Kommunikationskonzept jeder dieser Selektionen eine klare Trennung von Wahrnehmung und Kommunikation zugrundeliegt, unterscheidet sich für Baecker Kommunikation im Kunstsystem durch die Aufhebung dieser

Unterscheidung. Kunst ist «*Kommunikation im Medium der Wahrnehmung*». Letztlich bedeutet das nicht mehr und nicht weniger, als dass das Wahrgenommene als solches zur «Botschaft» des Werkes wird, das Werk per se «Botschaft» ist, sofern die Beteiligten des Kommunikationsakts sich des Rahmens bewusst sind. Wer weiß, dass er im Rahmen des Kunstsystems kommuniziert, weiß in der Regel auch um die externe Folgenlosigkeit des Wahrgenommenen – zumindest, was unmittelbare Folgen angeht: Er wird weder die Polizei rufen, wenn auf der Theater-Bühne ein Mord geschieht, noch den Bogenschützen, der im Foyer der Philharmonie ein Cello zerstört, des Vandalismus bezichtigen und auch nicht vom Gebrauch eines Nebelhorns in einer Performance am selben Ort auf eine maritime Notsituation schließen. Die Rahmung der Kunst schafft eine Art geschützten Kommunikationsraum, der es ermöglicht, innerhalb der Kommunikation in der Wahrnehmung zu verweilen und gleichzeitig die Möglichkeiten kommunikativen Anschließens sinnvoll minimiert. Dies ermöglicht künstlerischer Kommunikation in ihren wahrnehmungsorientierten Botschaften weiter zu gehen, als dies in anderen Kommunikationszusammenhängen möglich wäre.

Kunst als Stellvertreter – Wo Extreme ausgelebt werden dürfen

Natürlich ist Teil dieser Konvention, dass Kunst sich – auch in ihrer Auseinandersetzung mit Realitäten – im Rahmen einer Fiktionalität bewegt, die Teil ihrer raison d'être ist, und sich damit auch an eine Reihe übergeordneter Regeln und Vereinbarungen (im Sinne der «sozialen Ordnung») hält. Namentlich dürfen auch hier strafrechtliche oder ethische Grenzen nicht überschritten werden. Inwiefern damit die phasenweise immer wieder stärker diskutierte «Freiheit der Kunst» eine Gratwanderung ist und bleibt, kann hier nur erwähnt, aber nicht ausführlich diskutiert werden.

Wendet man sich der Frage von Kunst (und insbesondere der klingenden) als Versuchsanordnung für die Auseinandersetzung mit Extremen zu, so gilt es festzuhalten, dass sie aus zweierlei Gründen quasi die ideale Spielwiese für eben diesen Gegenstand ist: Zum Einen, weil sie der besagten Konvention im Sinne eines «geschützten Rahmens» unterliegt, der es ermöglicht, Kommunikation auf der Ebene der Wahrnehmung zu realisieren, zum Anderen weil, wie oben beschrieben, Extreme per se ein Gegenstand von Wahrnehmung und damit ein perzeptives Phänomen sind. Sie sind konkret, aber nicht absolut. Kunst fordert die sinnliche Wahrnehmung heraus, stellt sie auf die Probe und schafft so eine Kommunikationsebene, die immer gleichzeitig Selbsterfahrung aber auch sozial relevant ist, indem sie Kommunikation bleibt, einen kommunikativen Anschluss fordert und ermöglicht. Wie wir ein fünfständiges Kammermusikstück erleben, ist uns überlassen, unsere Reaktion, sofern sie im Rahmen einer öffentlichen Konzertdarbietung erfolgt, bleibt Anschlusskommunikation – auch wenn wir nach einer Stunde still

aus dem Saal schleichen. Nicht anders verhält es sich mit Werken, die Besetzung minimieren oder maximieren usw. Ob wir bereits drei oder erst vier oder mehr Klaviere als pianistische Übermacht empfinden, ist gewiss tagesform-, aber auch erfahrungsabhängig. Was also lässt uns im Rahmen ästhetischer Kommunikation Extreme als solche erleben und wozu ist das gut?

Eine Bewusstseinsfrage...

Um ein Extrem als solches wahrzunehmen, braucht es Erfahrung. Das Erleben als Extrem setzt die Fähigkeit voraus, das Erlebte ins Verhältnis zu setzen zu etwas, das man als Vergleichbar erkennt. Der versierte Besucher und Liebhaber klassischer Konzerte, der – auf diesem anderen Gebiet – unerfahren auf ein Heavy Metal-Konzert gerät, wird wohl Sound und Lautstärke als extrem wahrnehmen, während der Metal-Fan neben ihm in – als völlig «normal» empfundenen – Klangsphären schwelgt; wer intensiv in einer historisch informierten Musizierpraxis sozialisiert ist, die möglicherweise für ein Bach-Klavierkonzert auf 415 Hz stimmt, wird die Darbietung des gleichen Werkes in der Mitte des epochenübergreifenden Konzertprogramms eines kommunalen Symphonieorchesters vermutlich als extrem wahrnehmen. Ähnliches gilt für Tempofragen... Die Beispiele ließen sich fortsetzen.

Und abermals fungiert der ästhetische Rahmen als Versuchsanordnung, in der es kein richtig oder falsch gibt. Was sich auf den ersten Blick anfühlt wie die Frage, ob jemand in einer 30er-Zone mit 100 km/h unterwegs ist oder auf der Überholspur einer Autobahn, ist doch in sozialer Konsequenz etwas anderes. Es bleibt in dieser speziellen Kommunikationskonfiguration ästhetisch und gleichzeitig sozial.

Wenn Niklas Luhmann und seine Nachfolger davon ausgehen, dass soziale Systeme sich dadurch auszeichnen und von anderen unterscheiden, dass sie sinnbasiert operieren und Sinn als die Differenz von Aktualität und Möglichkeit definiert ist, so ist das Wahrnehmen von etwas als «extrem» ein ebensolcher Schritt der Sinnkonstitution, der die Wahrnehmung zur Kommunikation überführt. Er setzt voraus, dass der oder die Wahrnehmende ihre Wahrnehmung ins Verhältnis zu einem Pool anderer Möglichkeiten setzt. Diese Sinnkonstruktion ist eine kognitive Leistung, die zwangsläufig Wissen und Erfahrung abrufen, und im konkreten Fall auch immer die Beziehung zum spezifischen Rahmen Kunstsystem.

Das bedeutet nicht, dass diese Wahrnehmung im «luftleeren Raum» abläuft. Extreme und ihre Wahrnehmung bleiben obendrein eine Frage von Verhältnis und Verhältnismäßigkeit. Relativierung und Kontextualisierung können die Erfahrung jenseits der Grenzen des Kunstsystems nicht komplett ausblenden – bewusst oder unbewusst. Die auditiven Erfahrungen des Industriezeitalters haben ihre Spuren in unserem Klang-erleben hinterlassen. Letztlich ist Wahrnehmung auch in allen anderen sozialen Systemen

Basis von Kommunikation. Dies legt die Frage nach der historischen Notwendigkeit des Extremen nahe – quasi als im Sinne technisch-ästhetischen Fortschritts notwendiger Kategorie. Die Idee der Erweiterung von Kanones wurde in Musikästhetik und -geschichtsschreibung oft diskutiert. Doch braucht es hierzu wirklich das Extrem?

Rezeption und Reflexion – Wer sieht Extreme und warum?

Oft genug lesen wir heute historische Kritiken und amüsieren uns darüber wie Zeitgenossen keinen Zugang fanden zu Kompositionen, die wir heute als Meisterwerke längst in unseren musikhistorischen Kanon integriert haben. Nicht immer geht es dabei ums Extreme. Wobei «Unverstand» und ein gewisses Erschrecken nicht selten Hand in Hand gehen. Oder wir wundern uns darüber, wie Dinge, die uns heute harmlos erscheinen, ob ihres Extremismus oder ihrer Radikalität Wogen des Befremdens auslösten. Und es gibt immer wieder Fälle, in denen die Nachwelt sagen kann, dass es dieser Provokationen jeweils bedurfte, um die Musikgeschichte «voranzubringen». Doch nicht immer ist es das, wofür Ästhetik das Extrem braucht. Nicht immer geht es um den nächsten Schritt im Sinne einer linearen musikhistorischen Entwicklung. Nicht selten dient die Provokation einer Rückbesinnung auf Wahrnehmung und Wahrnehmungsgewohnheiten. Diese sind nicht nur epochen-, sondern auch kulturabhängig. Manche im Zentraleuropa der 1960er Jahre verstörend wirkende Minimal-Komposition hätte wohl bei einem mit traditioneller indischer Musik vertrauten Publikum ein freundliches Achselzucken hervorgerufen.

Extreme werden als solche wahrgenommen, weil sie auf einer bestimmten – und konkretisierbaren – Wahrnehmungsebene weitestmöglich von einer Norm entfernt sind. Diese «Norm» muss nicht definiert sein, in der Regel ist sie über Gebrauch und Tradition etabliert. Man muss nicht die Frage bemühen, wie sich Johann Sebastian Bach auf einer Zeitreise wohl fühlen würde, wenn er plötzlich mit einer Bruckner-Symphonie konfrontiert würde, um zu wissen, dass auch Extreme ihre Geschichte haben. Eine Musikgeschichte der Extreme ist noch nicht geschrieben, aber eines ist klar: Extrem bedeutet das Erreichen des Äußersten, das Ausreizen der jeweiligen Grenze, nicht ihre Überschreitung.

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Publications Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.



EN Complex Connections: Music and Radicalism

Thomas Feist

First movement: music in radicalism

One can say with certainty: where radicalism prevails, music as art has no place. We know from the history of devout religions as well as from the decrees of the Taliban and other Islamist ruling systems in our present day that anti-music tendencies have emerged time and again in history. As a rule of thumb, the more radical the religious regulations are in people's everyday lives, the less room there is for music.

This also applies to political systems. Dictatorships that are unilaterally oriented toward the collective and see themselves as communist, tolerate only what is considered music by the state. Governments that do not consider themselves communist tolerate music as a formal art form or only tolerate it in a trained form as in the Soviet Union at the time of Stalin, the so-called Cultural Revolution of Mao Zedong, and the regime of Nicolae Ceaușescu in Romania. Or one need only look at the repertoire of the opera in Pyongyang/North Korea today.

The concept of radicalism in political systems is also applied to music that attempts to evade the instrumentalizing of the artistic through political guidelines. One example of this is the accusation of «formalism» that arose in the GDR at the beginning of the 1950s, intended to stigmatize public perception of music that sought to escape the grasp of cultural functionaries. The fact that works created long before the founding of the GDR were also included in this process demonstrates the totalitarian approach of political influence on music and other arts. This strategy of labeling and excluding follows almost seamlessly from the formula of «degenerate art» used under National Socialism, when everything that did not conform to the state doctrine was banned from the public sphere.

Accusations against music that was branded «degenerate» or branded as «formalist» almost were very similar to one another and these accusations lead us deeper into the connection between music and radicalism. It was the freedom of artistic expression, and thus an aspect of individual freedom, that appeared both suspicious and dangerous to the socialist and National Socialist systems. This freedom was seen as «radical» and thus classified as a risk for a society that had been brought into line.

This meant that music had to follow restrictive, formulated aesthetic guidelines. Looking at the cultural policy debate of the time, it is clear that state-sponsored definitions of radicalization tend to lead to generalizations and ultimately to the exclusion and banning of music. When the individual becomes individualistic, the subjective becomes subjectivistic and form becomes formalistic, and politically standardized constraints are imposed on music that are diametrically opposed to the idea of artistic expression in music.

Nevertheless, there were also repeated examples of how composers – who in turn radicalized themselves due to public pressure – creatively circumvented the politicisation of music by incorporating elements of state-sponsored art into their works and, as a rule, cleverly caricaturised them or, accepting the political demand for realism and progress in art, adopted aesthetic guidelines and skillfully concealed their artistic ideas behind this façade.

The creative circumvention of state art doctrine in the GDR is also evident in the rock and pop music of the sixties and seventies. For example, by pointing to the African-American origins of blues, rock and jazz, these musical forms of expression were equated with solidarity for an oppressed minority in the USA, and thus removed from the criticism of the cultural functionaries. The music of the Beatles became acceptable after long resistance from leading GDR politicians by arguing that it was a form of expression of the English working class.

Second movement: radicalism in music

Even in the present day, some types of music are ostracised under the accusation of radicalism and ultimately banned by the state. It should be noted that the term radicalism is no longer used in today's political and academic debates, or perhaps only marginally. It is more common to talk about extremism, which has many overlapping points, but is not the same thing. Music can be radical in its form, shape and performance – but it is rarely extremist. On the contrary, music can also be easy to dance to – but then it is less radical.

A special phenomenon in this context is the straight edge scene, a subculture of hardcore punk with lyrics that call for a radical renunciation of meat and alcohol by all their fans. Here the lyrics are just as radical as the music, and often sounds from slaughterhouses are mixed into the tracks to distinguish them from other types of hardcore. The Christian metal band scene – which primarily organized through music – is similar: not only is there a lot for the ears, but Bibles are often thrown into the audience as singers recite lyrics calling for radical lifestyle changes.

If we try to get closer to the music that is considered too radical or extremist nowadays, there is no way around looking at the state censorship authorities in the world. The structures of these authorities vary greatly; they are organized nationally or federally, or they rely on court decisions in individual cases. In many European countries,

censorship is not a defined state task. But in Germany, for example, uniform political guidelines apply not only to music, but also to films, visual arts and electronic media. It is the task of the Federal Review Board for Publications Harmful to Minors (below the age of 18), an authority of the Federal Agency for the Protection of Children and Youth in the Media, to enforce these standards beside the fact, that the Basic Law for the Federal Republic of Germany guarantees art without any censorship.

It is revealing that music clearly takes a leading position among the content that is banned by the state or only accessible to the public to a limited extent. However, in contrast to the exclusion mechanisms of totalitarian systems outlined in the paragraph above, the criteria relevant to the ban do not relate to the aesthetic form of the music, but to the lyrics associated with the music. These lyrics are usually contrary to the musical form in their radicalism or extremist message. This can be easily observed if you take a closer look at rock music with fascist connotations (Rechtsrock) or Islamist «Nashids». Both combine extremist, violence-glorifying and misanthropic statements with catchy melodies and simple and easy-to-follow musical structures. In a figurative sense, one could also speak of an «extremist wolf in musical sheep's clothing», in which the highly radical message is concealed by the musical form.

Third movement: radicalism of music

We will therefore find what we are looking for here when it comes to radicalization through music, but not when we are looking for radicalization, the extreme, in the music itself. We will examine this in more detail in the last section.

Radicalism in music is a field of observation that is delimited by formulated claims that the music is not really music at all. The spectrum here ranges from experimental contemporary music to technology-oriented varieties of pop music.

If artistic creativity is not restricted by cultural-political or aesthetic guidelines, it must therefore be boundless. We want to search along the outer limits of what is considered music for examples that see themselves as radical or are described as radical in the cultural debate.

A good example of this is the composer Pierre Schaeffer, whose noise collages caused scandals in European concert halls in the early 1950s. Karlheinz Stockhausen with his compositions for helicopter quartets and Arnold Schönberg, who radically broke away from all conventions with his twelve-tone music, must also be mentioned here. The expansion of tonal space through microtonal music was an equally radical step, which Alois Hába made possible with his microinterval compositions.

Equally important are composers such as Arvo Pärt, whose compositions are characterised by radical slowness, or John Cage, who not only intervened in compositional technique, but also in performance practice itself with his prepared pianos, and, with his work 4'33", turned the concert hall itself into a sound space of silence. Silence

seems to be the real radical music in loud and fast times like ours. At least that's how the pianist Nils Frahm put it, and I would agree with him. The same applies to the concepts of «radical gentleness», which combine vocal tracks with various forms of noise.

It can also be observed that music becomes radicalized where it threatens to be drawn into the maelstrom of the capitalist market (although the latter has now discovered the label «radical» as a selling point). Whether it was the pioneers of free jazz such as Peter Brötzmann with his dream of radical jazz, or the music installations of action artist Rebecca Horn, which are rooted in the anarchist tradition and based on compositional techniques as well as performance practices and venues (galleries instead of concert halls). The freedom of art is always so much more important to these artists than sound or listening habits that their work can confidently be described as radical music.

And finally, an optimistic outlook: today's generation of artists, who see themselves as radically free, have a lasting ability to tear down walls between compositional techniques, genres, arts, media and listening habits. They have a new understanding of collaboration across geographical, stylistic and aesthetic boundaries and are thus able to add innovative new features to what already exists musically. They combine digital media, urban and naturalistic sounds with analog sound production. They open up new spaces for music, new distribution techniques and thus create a new, wider and deeply interested audience, as well as involving more traditional concert halls and their audiences.

And that is undoubtedly a benefit for us all.

Thomas Feist is a musicologist from Leipzig. After studying musicology, sociology and theology, he completed his doctorate on the subject of music as a cultural factor. His academic contributions focus on applications of systems theory in music research. His research focuses on pop theory and music aesthetics. In 2009, Peter Lang Verlag published his book *Kritik der sozialen Vernunft. Kulturelle Orientierungsmuster in der postmodernen Gesellschaft*.





FR **Vue d'ensemble**
DE **Tagesübersicht**
EN **Daily overview**

rainy days 2024

20.11.

Mittwoch
Mercredi
Wednesday

🕒 ↓ ↗ **Théâtre des Capucins**

19:15 Zashiki Warashi 15'


19:30 Conférence introductive sur le théâtre Nô 20'


20:00 Nô en français adapté de la tragédie *Médée* de Sénèque 75'

21:15 Zashiki Warashi 15'

21.11.


Jeudi
Donnerstag
Thursday


 →	Foyer	Espace Découverte
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Extreme Nature hahaha Longplayer	
	11:00–23:00	12Hours

 ↓	Foyer	Salle de Musique de Chambre	Grand Auditorium
18:00	Artist talk 20'		
18:30		The Arditti Quartet at 50 50'	
19:40	Action Music 20'		
20:00			As we Breathe 60'
21:30	The Sheer Frost Orchestra - 30th anniversary 30'		

22.11.

Vendredi
Freitag
Friday


 →	Foyer
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Extreme Nature hahaha Longplayer

 ↓	Salle de Musique de Chambre	Rotondes
12:15	Luxembourg Composition Academy Final Concert 80'	
17:00		The Waste Orchestra by Rubbish Music 60'
19:00		In C // 20 sonneurs 55'
21:00		Extreme Harp 60'
22:00		Sensu 60'

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

 →	Foyer	Salon PhilaPhil
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Extreme Nature hahaha Longplayer	
Par intermittence / Mehrmals am Tag / Every now and then	Inside-Out Piano	
08:00-01:00	Vexations	
12:30-16:30		For Philip Guston
19:00-01:00		The House Dance

 ↓	Salon PhilaPhil	Espace Découverte
09:00		
10:00		
11:15		
13:00		
14:00		Into the quiet 40'
15:15		
16:45		
18:00		
19:00	Dance performance	
19:30		Scenes from Urban Life 80'
21:00	Dance performance	
21:30		
22:45		
24:00		

FR Vue d'ensemble rainy days 2024

DE Tagesübersicht rainy days 2024


EN Daily overview rainy days 2024

Salle de Musique de Chambre	Grand Auditorium	↗ Cour de Justice de l'Union Européenne	🕒 ↓
		In Annea Lockwood's Piano Garden 25'	09:00
	From beyond 50'		10:00
Insect Hotel 60'			11:15
	Winter Music 30'		13:00
			14:00
	Loud, Line, Log 55'		15:15
	24 Hands 60'		16:45
Wandelweiser vs New Complexity 60'			18:00
			19:00
			19:30
			21:00
	Piano concerto 60'		21:30
Okkyung Lee and Explore Ensemble 60'			22:45
	The Magnetic Resonator Piano 45'		24:00

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

 →	Foyer	Salon PhilaPhil
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Extreme Nature hahaha Longplayer	
Par intermittence / Mehrmals am Tag / Every now and then	Inside-Out Piano	
16:00–19:30		The House Dance

 ↓	Foyer	Salon PhilaPhil
10:00	Coffee with Composers 50'	
11:00		
12:30		
13:30	Musiques d'ameublement 60'	
14:30		
14:45		
16:00		Dance performance
16:30		
17:40	Wait for it... 15'	
18:30		
19:00		Dance performance
19:30		
21:00	Mondrianophonie 15'	
21:30		
22:30	Closing Party with DJ Sensu 60'	

FR Vue d'ensemble rainy days 2024

DE Tagesübersicht rainy days 2024

EN Daily overview rainy days 2024

Espace Découverte	Salle de Musique de Chambre	Grand Auditorium	🕒 ↓
			10:00
		Radigue's Occam XXV 50'	11:00
Antipodes 60'			12:30
			13:30
Music of Extremes 45'			14:30
	Densities 35'		14:45
			16:00
All Aglow 60'			16:30
			17:40
	Portrait Johnny Fritz 60'		18:00
			19:00
		ONCEIM 75'	19:30
			20:45
		Ryoji Ikeda – ultratronics [live set] 60'	21:30
			22:30





16. & 17.11.

23. & 24.11.

Music of Extremes

Ein Kompositionsworkshop zu den Grenzen des Klangs /
A composition workshop venturing to the borders
of sonic territory

Workshops

Adam Rixer Trompete

Choul-Won Pyun Kontrabass

Gerhard Müller-Hornbach Komposition, Workshopleitung

Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Kompositionsworkshops

Neue Werke der Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Kompositionsworkshops

Abschlusspräsentation des Kompositionsworkshops

→ S. 276

Alter / Age: 10–14

Auf Deutsch / In English

16.11. Samstag / Saturday **15:00–18:00**

17.11. Sonntag / Sunday **10:00–13:00**

23.11. Samstag / Saturday **15:00–18:00**

24.11. Sonntag / Sunday **10:00–13:00**

↗ **Conservatoire de la Ville de Luxembourg**



20.11.

Mercredi
Mittwoch
Wednesday

Zashiki Warashi

Let it rain – festival opening

Mikey Kirkpatrick flûte

Aki Fujimoto taiko

19:15 & 21:15 15'

↗ **Théâtre des Capucins**



20.11.

Mercredi
Mittwoch
Wednesday

Le Nô japonais – un théâtre musical extrême

Conférence introductive sur le théâtre Nô

Catherine Kontz, Maxime Pierre présentation

19:30 20'

↗ **Théâtre des Capucins**



EN We need art to process the world around us

Catherine Kontz

How do you define «extreme»?

For me, «extreme» characterises something that is furthest removed from what is perceived as the norm. It's a qualifier which is highly personal and ever-evolving. Indeed, what is thought of as «extreme» is calibrated by each person individually, depending on their lived experience, history, personality, place, culture, and many other factors. One moment it waves at you from a distance, the next it has become the new normal. It is not always wanted, positive or good, and it often carries risk, not least the risk of failure or of venturing too far out. However, it can also be extraordinarily exciting as it carries a sense of madness, of novelty, of disbelief. Sometimes it makes minds boggle.

Why does art need extremes?

We need art to process the world around us, to grow as individuals, intellectually and emotionally, and to evolve together as a group. In an art environment, we can safely explore and create. We can contemplate and experience new ideas, imagined narratives, feel different kinds of emotions, process data and fresh information. Music can be especially powerful, with its strong emotional content that enhances the message it carries and provokes involuntary reactions which are hard to hide from.

Through immersion in any artform, however, we can learn to better understand ourselves and the world around us, and this helps us thrive as a society. Art makes us process issues collectively and outside our individual experiences. It encourages us to heal, to develop, to persevere, to relax, to express, to feel, to explore creatively, to love and to live a little better. Through art, we can train a more humane and tolerant attitude towards others. Curiosity feeds our hunger for life-long learning, and so it is natural that curious minds want to experience whatever is bigger, better, faster, more – especially when the sum of artistic works of one kind feels limited and exhausted. However, what exactly this newer, perhaps more extreme version might be, what is relevant, useful, or necessary at this moment in time lies anywhere between the bog-standard, the out-of-the-ordinary and the utmost extreme.

For the moment, I find that exciting things happen for me at the outskirts of music, at that point where I feel I am pushing my own limits, but mostly ask «why not»?

I do find it fun and refreshing to think about extremes, to contemplate the radical, the ultimate, the unprecedented, the seemingly impossible, the unpredictable. I review scenarios for what might seem impossible, unless there is a way after all. I like the challenge. I also look for reasons to choose one idea over another, reasons to compose that piece. Do we need it? What does it do that hasn't been tried and tested before? Is there anything that could be done differently?

When researching and composing, I always want to learn something new, to be surprised, to search for the unfamiliar. It's a personal journey, and I feel a need to push myself out of my comfort zone and go beyond what I did in my work before. It's not always pleasant or easy. I find it helpful to consider a broad spectrum of possible outcomes, including what I perceive as «extreme» in that context, and to pursue the most interesting one to me. Pondering current perceived limitations can also be an incentive to experiment and hope for a spark that might instigate change or bring something new – a glimpse of the future, perhaps.

Which musical extreme do you find most fascinating? Why?

At the moment, I am interested in exploring the idea that music does not necessarily need pitch or sound at all. I don't think of it in a Cage/silence sort of way, but I like the idea that the sounding notes are a mere byproduct of gesture, of bodily movements to do with playing an instrument, a consequence with little conscious intention attached. I work with movement, rhythmic gestures, intensity, and I experiment with different approaches to sound within a defined space and/or time. It feels like a shift in my thinking which has slowly crystalized over time, but which I still perceive as extreme, albeit logical, necessary and, strangely, somewhat normal.

Which aspect of your work fits in with this year's festival motto, «extremes»?

I have contributed three works to this year's festival, which I feel are extreme in different ways:

A short one: my «one-breath» piece composed for Kathryn Williams will feature in her *Coming up for Air* concerto, together with over 40 other pieces, each one breath. Blink and you might miss it.

A long one: in *12Hours*, the duration itself offers an opportunity to blur the boundaries between real and imaginary, audience and performer(s), composed and improvised material, theatre and sound. The perception of time goes out of the window as performers (voice, sound, and lighting) and audience fall down a rabbit hole and live in a kind of bubble for up to 12 hours.

A compact one – I have composed a miniature «piano concerto» in two parts for Cathy Krier, which bookends her concert with the Orchestre de Chambre du Luxembourg. It is composed for the occasion, as part of the scenario for this specific concert. I call it a choreography for pianist and orchestra, which is a more accurate description, as the focus is on gesture and movement, with pitch quite unimportant. But is it music? Well, it's not dance or theatre.

20.11.

Mercredi
Mittwoch
Wednesday

extreme performance / voice

Nô en français adapté de la tragédie *Médée* de Sénèque

Spectacle extraordinaire et interculturel

Benoît de Spoelberch, Karen Twidle, Ito Yamachi comédie

Richard Emmert direction de chœur, chœur

Khadija El Mahdi, Thomas Legendre, Paul Ngo Si Xuyen, Laura Sampson,

Ashley Thorpe, Manon Villanneau chœur

Kazuha Nakata, Kayu Omura, Eitaro Okura, Yuka Toyoshima musique

Maxime Pierre direction artistique, texte

Masato Matsuura chorégraphie, comédie, danse

Marine Donadoni accessoires

Lluís Valls supervision scénique

Richard Emmert

Medea (2023)

Production Compagnie Sangaku en collaboration avec le Théâtre Nohgaku
et l'école des Deux Spirales

Avec le soutien de The Japan Foundation

JAPAN FOUNDATION 

20:00 75'

↗ Théâtre des Capucins





FR Redécouvrir Médée selon le mode du théâtre Nô

Conversation avec Maxime Pierre

Marguerite Haladjian

Avec l'opéra Medea, dont vous avez écrit le livret en langue française, ressurgit la figure fascinante et terrifiante de la magicienne Médée, l'une des héroïnes les plus extraordinaires de l'Antiquité. Du tragique grec Euripide au tragique latin Sénèque, son mythe est une source d'inspiration jusqu'à nos jours pour de nombreux artistes, peintres, musiciens, écrivains. Avec le compositeur Richard Emmert, vous vous êtes à votre tour emparé de l'histoire fabuleuse de cette étrange héroïne pour le couler dans la structure du théâtre Nô. Quel a été l'enjeu de ce choix ?

Le Nô est un art scénique qui remonte au Moyen Âge et qui rencontre aujourd'hui un vif intérêt. Sa forme peut s'apparenter à celle de l'opéra en alliant la musique, le chant et les mouvements dansés des acteurs/chanteurs, tout comme dans l'opéra baroque français. La musique est essentielle : elle instaure un climat, accompagne l'action, amplifie par ses couleurs les émotions des personnages. Le Nô et le théâtre antique ont chacun leurs traditions, leurs règles, mais ont en commun le goût des thèmes universels qui touchent l'humain et la relation de l'homme avec le divin. Comme le théâtre grec et l'opéra, le Nô est un art total à la fois musical et visuel : né à proximité des temples, il se déploie dans un espace scénique réduit à l'essentiel afin de permettre d'établir un lien entre le monde terrestre et l'univers spirituel, entre l'humain et le divin. À travers le Nô, nous pouvons imaginer des éléments aujourd'hui perdus qui composaient la tragédie antique : masques, danses, musique. Les acteurs du Nô sont habillés de larges costumes de soie comme ceux des interprètes du théâtre antique et l'acteur principal porte un masque peint qui donne à voir de manière stylisée l'expression des passions qui l'habitent. Cet acteur masqué désigné sous le nom de « shite » est incarné ici par Matsuura Masato, maître de Nô, qui, dans le rôle de Médée, fait face à différents personnages : l'adjuvant, « tsure », la gouvernante ou l'antagoniste, « waki », Jason. Ces personnages dialoguent avec Médée dans une diction tantôt déclamée, tantôt psalmodiée ou chantée. La présence d'un chœur, appelé « ji-utai », établit également un lien de parenté du Nô

avec le théâtre antique. Ce chœur, très présent, tantôt prolonge la parole de Médée ou des autres personnages en prenant le relais de la voix des protagonistes tantôt poursuit la narration vocale et musicale, tantôt décrit l'action scénique.

*Pourquoi votre intérêt s'est-il porté sur Médée pour créer ce Nô en français ?
Ce choix peut surprendre.*

Il y a des affinités entre le Nô et le théâtre antique. Dans le répertoire du Nô, plusieurs pièces font écho au drame de Médée en présentant une femme blessée, délaissée et trahie par l'homme qu'elle a aimé passionnément et qui se venge avec une terrible cruauté. Médée, princesse de Colchide, mère et magicienne et petite-fille du Soleil, est surhumaine, habitée par le feu de la passion et le désir de vengeance. Abandonnée par Jason pour qui elle a trahi son père et tué son propre frère afin qu'il s'empare de la Toison d'or, elle décide de punir ce parjure infidèle. Elle met en œuvre ses pouvoirs magiques par un rituel sous la forme d'un sacrifice adressé à la déesse Hécate dont la puissance surnaturelle est nécessaire à l'accomplissement de sa vengeance. Elle l'exerce d'abord sur Créuse, la nouvelle épouse de Jason en lui offrant pour ses noces un diadème d'or et une robe empoisonnée qui la consumeront ainsi que son père, le roi Créon, puis sur Jason. Elle franchit un nouveau seuil de l'horreur après d'ultimes sentiments d'amour maternel, assassine un premier enfant puis quand Jason accourt sur scène et lui demande d'épargner le second, le tue également, accomplissant par ce double infanticide le châtement suprême de son époux, privé de tout soutien.

Comment êtes-vous passé de la Médée de Sénèque au livret de l'opéra ?

Nous avons souhaité faire revivre sur scène cette Médée japonaise en utilisant strictement les codes d'écriture du Nô. Le nombre de personnages est réduit à trois acteurs principaux, Médée, Jason et la Gouvernante, auxquels s'ajoutent un messager qui rapporte les événements tragiques qui ont anéanti la famille royale et un chœur impersonnel de chanteurs-narrateurs. Conformément à l'usage du Nô, la narration est resserrée à l'essentiel, afin d'intensifier le drame.

Quelle musique Richard Emmert a-t-il composée sur votre livret ?

Ce compositeur est un spécialiste reconnu de l'art du Nô. Son projet musical a été de faire revivre la légende de Médée en suivant la tradition du Nô afin de conférer à la langue française des accents inédits, d'en explorer toutes les possibilités grâce aux techniques vocales issues de la culture ancestrale japonaise. Du côté instrumental, les sons captivants du nôkan, la flûte de Nô, du taiko, du tambour de hanche et du tambour d'épaule sont accompagnés par des cris rauques qui rythment la narration.

Quels sont les autres éléments qui vous ont amené à imaginer ce Nô ?

Une danse sacrée au rythme d'un rituel chamanique est accomplie par Médée, dont les pas et les mouvements très précis évoquent des pratiques liturgiques archaïques et accroît le mystère insondable de ce personnage fabuleux. Son appel aux puissances surnaturelles lui permet d'échapper à sa douloureuse condition humaine, retrouver sa puissante identité de magicienne et disparaître, montée sur son char attelé à des dragons dans « *l'ombre de la nuit* ». La forme du Nô et son cérémoniel accorde une dimension à la fois charnelle et mystérieuse à la sombre tragédie de Sénèque et au ténébreux mythe de Médée. En faisant fusionner le théâtre Nô et la tragédie antique, l'opéra *Medea* se propose de dévoiler de nouvelles facettes de cette troublante et envoûtante héroïne.

Marguerite Haladjian est critique dans le domaine des arts et de la musique. Elle collabore à plusieurs publications musicales dont *Opéra Magazine*. Spécialiste de l'opéra, en particulier de l'opéra contemporain, elle a réalisé de très nombreux entretiens avec les compositeurs majeurs de notre temps. Parallèlement à son activité de journaliste dans la presse écrite, elle rédige des textes pour des maisons d'opéra en France et au-delà, des salles de concerts ou des livrets de disques.

DE Medea-Fusionen

Inge Stephan

Medea ist eine Ikone auf den internationalen Bühnen der Welt. Wie kaum eine andere Figur der griechischen Antike ist sie multimedial präsent. In spektakulären Inszenierungen und an ungewöhnlichen Orten feiert sie Triumphe in einem Theater, das Zeiten, Räume und Geschlechtergrenzen souverän überschreitet. Als Migrantin und Grenzgängerin zwischen den Kulturen hat sie ein hohes Provokationspotential und als monströse Täterin ist sie eine begehrte «Paraderolle» für Schauspielerinnen bis heute. Die Liste der Stars, die Medea verkörpert haben, ist lang und weist mit Maria Callas als Sängerin in Cherubinis Oper *Medea* (1797) und als Darstellerin in Pasolinis gleichnamigem Film (1969) weit über den Bereich des Theaters hinaus.

Der grenzüberschreitende Siegeszug von Medea beginnt bereits in der Antike mit der Verlagerung des mythischen Stoffes von Athen nach Rom. Mit der Neubearbeitung der *Medea* von Euripides (431 v. Chr.) durch Seneca (um 50 n. Chr.) standen seither zwei Versionen zur Verfügung, die in der Folgezeit durch eine kaum noch zu überschauende Vielzahl von anderen Fassungen, Bearbeitungen oder Neuschöpfungen ergänzt wurden, so dass sich bei jeder Neuinszenierung die Frage stellt, welche Medea man zugrunde legen und wie frei man mit den mythischen Vorlagen umgehen will. Diese Frage stellt sich insbesondere bei Medea-Aufführungen in Ländern, die keinen direkten Bezug zur griechisch-römischen Antike haben, aus welcher der Medea-Mythos ursprünglich stammt.

Neben deutschsprachigen Inszenierungen im 20. Jahrhundert, in denen Medea als «Schwarze», «Jüdin» oder «Zigeunerin» imaginiert wird, stehen Aufführungen, die bereits durch den Ort in ihrer Konzipierung der Medea-Figur geprägt werden. Es macht einen Unterschied, ob das Stück – in welcher Fassung und Form auch immer – an einem europäischen Staats- oder *off*-Theater gespielt wird, ob es in «Ursprungsländern» wie Griechenland oder Georgien zur Aufführung kommt oder ob es in Afrika, Südamerika oder Asien in Szene gesetzt wird. Es entsteht eine paradoxe Situation von Nähe und Ferne, die seit jeher Teil des Epochen und Länder übergreifenden Diskurses über das «Fremde» und das «Eigene» gewesen ist. Diesem kommt gerade in den gegenwärtigen politischen Debatten über Migration und Postkolonialismus eine besondere Bedeutung zu.

Die Inszenierung von Heiner Müllers *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1983) im Jahre 1993 in Nowosibirsk erregte nicht nur durch den Aufführungsort und die Besetzung der Medea mit zwei russischsprachigen Schauspielerinnen Aufsehen, sondern fand auch Beachtung durch den Anspruch des Regisseurs, mit einem «hybriden Welttheater» auf die postkommunistischen Herausforderungen nach dem Zerfall der Sowjetunion nach 1989 zu reagieren. Aus heutiger Sicht mag das naiv erscheinen, um die Jahrtausendwende gab es zahlreiche grenzüberschreitende Projekte, in denen Medea als Projektionsfigur fungierte. Erinnerung sei hier nur an den *Cercle de Médée* (1994) in Toulouse, in dem Müllers Trilogie das «Herzstück» eines

international besetzten Kunst- und Wissenschaftsprojekts bildete oder an die große Medea-Konferenz in Tbilissi (2015), in der es um das ›Erbe‹ Medeas für die Zukunft Georgiens ging.

Wie zentral der Aufführungsort und die dort herrschenden politischen Konstellationen für die jeweiligen Medea-Inszenierungen sind, lässt sich insbesondere an Aufführungen in Südamerika und Afrika beobachten. Vor allem die *MedEia* (2003) von Brett Bailey in Johannesburg, die Fragen von Gender und Ethnizität in radikaler Weise und postdramatischer Form zelebrierte («Atavistic Greek classic meets primordial Africa»), wurde vom Publikum enthusiastisch aufgenommen. Tatsächlich handelte es sich bei der Produktion, die auf einer euripideischen Adaption beruht, um eine *Multimedia-Show*, in der afrikanische und westliche Traditionen in spektakulärer Weise fusioniert und ›Rassen- und Geschlechterstereotypen gezielt unterlaufen wurden. Der Regisseur, von der Kritik als «Schamane des Theaters» gefeiert, mischte sich damit offensiv in die Post-Apartheid-Kontroversen in Südafrika ein und setzte Maßstäbe für eine Arbeit, in der – ähnlich wie bereits in Pasolinis wirkmächtigem Film – Ritual und Postmoderne eine spannende Allianz eingehen.

Ähnlich spannend sind auch die Medea-Inszenierungen im asiatischen Raum. Sie werfen ebenfalls eine Reihe von Fragen bei der Universalisierung der griechischen Antike außerhalb des ›europäischen‹ Raumes auf, die in der Forschung zunehmend kontrovers diskutiert werden. Während vor allem westliche Interpret*innen dazu neigen, in den Adaptionen einen Beweis für die universale Gültigkeit der griechischen Tragödie zu sehen, kritisieren andere, wie zum Beispiel Kuan-wu Lin in ihrer Arbeit *Westlicher Geist im östlichen Körper? «Medea» im interkulturellen Theater Chinas und Taiwans* (2010), die Fusion griechischer Tragödien und östlicher Theatertraditionen von einer antikolonialen Perspektive her. Tatsächlich ist die Faszination, die von interkulturellen Inszenierungen ausgeht, nicht ohne Ambivalenz. Im schlechtesten Fall bedienen sie einen problematischen Exotismus, im besten Fall können sie zu ›Konfusionen‹ führen, in denen hegemoniale Identitätskonzepte und traditionelle Theaterformen so aufeinanderprallen, dass etwas Neues jenseits verfestigter Normen und Praktiken entsteht.

Stellvertretend für diese Art der *Konfusion* durch *Infusion* kann die Medea-Inszenierung des japanischen Regisseurs Yukio Ninagawa (1935–2016) stehen. Sie gehört zu den erfolgreichsten Medea-Produktionen im 20. Jahrhundert überhaupt und ist weit über den japanischen Kulturkreis hinaus rezipiert worden. Von der ersten Produktion im Jahr 1978 und weiteren späteren überarbeiteten und neu aufbereiteten Inszenierungen sind weltweit mehr als 500 Vorstellungen gezeigt worden. Die Fernsehaufzeichnung von 1993, in der Tokusaburo Arashi die Medea spielt, gibt einen Eindruck von der Wucht und Dramatik der Inszenierung: Eröffnet wird das Drama – während die Bühne in Dunkel gehüllt ist – mit einem populären japanischen Schlager, wodurch beim Publikum ein Erwartungshorizont aufgebaut wird, der sich im Verlauf der Inszenierung immer weiter in Richtung des klassischen japanischen Theaters verschiebt. Bereits in die ›Pop-Ouvertüre‹ mischen sich Elemente des Kabuki- und Bunraku-Theaters, wenn

der Schlager mit buddhistischen Tempelglocken unterlegt wird und sich der Bühnenraum langsam in einen shintoistischen Schrein verwandelt. Die «*Kabuki infusion into the play*», von der die Kritik gesprochen hat, nimmt im Verlauf des Stücks sowohl auf der musikalischen wie auf der sprachlichen und darstellerischen Ebene an Intensität zu. Am Ende öffnet sich die Inszenierung durch leitmotivisch eingesetzte Takte aus Händels *Suite N° 4 in d-moll* (1720) wieder einem «westlichen Kulturkreis», ohne dass der «japanische Charakter» der Inszenierung dadurch in Frage gestellt wird. Ninagawa inszeniert Medea streng im Stil der Kabuki- und Bunraku-Traditionen, die gezielt gegen die Praktiken des zeitgenössischen *off*-Theaters gesetzt werden.

Dabei gibt es eine Reihe von überraschenden Überschneidungen zwischen den japanischen und westlichen Theaterkonventionen: Wie im antiken Theater werden auch im japanischen traditionellen Theater alle Rollen von Männern gespielt und hier wie dort spielen Masken und rituelle Praktiken eine zentrale Rolle. Die zeremoniell-langsame Spielweise und die extrem künstliche Sprechweise werden von Ninagawa so eingesetzt, dass sie an postmoderne Theaterverfahren erinnern, die ihrerseits Traditionen des Nô-Theaters aufgreifen. So wirkt Ninagawas Inszenierung auch keineswegs altmodisch, sondern avantgardistisch.

Die große Resonanz der Medea-Inszenierung von Ninagawa gerade auch in Japan lässt sich nicht allein aus dem subtilen Umgang mit den japanischen und westlichen Theatertraditionen erklären. Das Medea-Thema selbst ist für den nachhaltigen Erfolg der Inszenierung von zentraler Bedeutung. Es ist dem japanischen Publikum keineswegs fremd – auch wenn es eine vergleichbare Figur in der japanischen Mythologie nicht gibt. Die berühmte Erzählung *Shishi* (1948) von Yukio Mishima stellt einen Versuch dar, eine japanische Version der euripideischen Medea zu geben. Mishima entwirft seine Heldin Shigeka als traditionsbewusste Japanerin, deren Mordtaten daher umso erschreckender auf die Leserschaft wirken. Gerade der Kindermord ist im Selbstverständnis der traditionellen japanischen Gesellschaft, in der Frauen für «abgetriebene» Kinder kleine Puppen in buddhistischen Tempeln aufstellen, ein Trauma, an das Mishima mit seiner Erzählung ebenso wie Ninagawa mit seiner Inszenierung rühren. Indem Ninagawa die Kinder als Personen auf die Bühne bringt, sie aber wie Puppen kostümiert und agieren lässt, spielt er auf Bilder an, die dem japanischen Publikum vertraut sind, aber auch von einer europäischen Zuschauerschaft unschwer mit eigenen Erfahrungen gefüllt werden können.

Inzwischen ist Ninagawas noch heute überwältigende Medea Theatergeschichte geworden. Mit einer späteren, modernisierten Fassung (2005), die sich von den Bildern und der Musik stärker am Publikumsgeschmack eines jüngeren Publikums orientierte, konnte er an den großen internationalen Erfolg seiner «ursprünglichen» Inszenierung nicht mehr anknüpfen. Mit der Inszenierung von Tetsu Taoshita (2015/16), in der Mikijiro Hira kurz vor ihrem Tod, im Alter von 82 Jahren, noch einmal die Medea gespielt hat, ging eine lange und erfolgreiche Medea-Tradition zu Ende. Mit dem Bühnenstück *Medeia/ Jason* (2024), aufgeführt in der Regie von Shintaro Mori im Setagaya Public Theatre in

Tokyo, scheint ein neues Kapitel der Medea-Rezeption in Japan zu beginnen.¹ Damit hat sich aber das Interesse an einer Verbindung zwischen dem antiken Mythos und dem traditionellen japanischen Theater keineswegs erledigt, wie das *Pièce de théâtre nô d'après la Médée de Sénèque* (2023) zeigt, das bereits in Paris aufgeführt wurde und das diesjährige rainy days-Festival eröffnet. Es bleibt abzuwarten, welche Entwicklung die Medea-Rezeption in Japan und in der Welt in der Zukunft nehmen wird.

Inge Stephan, Professorin a. D. an der Humboldt Universität zu Berlin, forscht schwerpunktmäßig zu Geschlechterverhältnissen in Literatur, Kultur und Geschichte. Ihre Veröffentlichungen umfassen unter anderem *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur* (2006). Zuletzt erschienen *Eisige Helden. Kälte, Emotionen und Geschlecht in Literatur und Kunst vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart* (2019) und *Verweigerte Männlichkeit. Antihelden in Literatur und Kunst vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* (2024).

1 Für Informationen zur aktuellen «Medea-Situation» in Japan danke ich Eriko Hirosawa, Tokyo.



EN Japanese Classical Noh – Its Historic Roots and Contemporary Development

Richard Emmert

Background to Noh

Noh is Japan's 650-year-old classical theatre. A highly aesthetic form, it is performed today on dedicated Noh stages by over 1.200 professional performers, traditionally male, although today as many as 20 percent are female. There are also countless amateurs, perhaps 70 percent or more of whom are female.

Noh features stories of gods and demons, or ghosts of tragic warriors and beautiful women who have a strong attachment to their past lives and now, in death, are seeking salvation. There are also living women driven mad by searching the countryside for a lost child, or other dramatic situations, generally with Buddhist and / or Shintoist overtones. Often with just three or four characters, its classical texts are chanted by both its characters and a chorus. Its stylized movement is often an intense emotional dance. Its instrumental ensemble of a flute and three drums, the latter with accompanying vocal calls and complex rhythmic interchanges, forms an integral part of creating that intensity. A powerful yet quiet energy permeates the performance. These performance elements are combined with the beautifully woven silk costumes worn by the characters and realistically carved and delicately painted wooden masks, perhaps the most beautiful masks in the world, usually worn by the main characters. All these elements come together on an immaculate wooden stage open on two sides, which itself seems to suggest a religious shrine of pristine beauty.

The Roots of Noh and Its Historical Development

The roots of Noh go back at least to the 8th century AD. However, it was in the 14th century when a traveling troupe under the leadership of Kan'ami (1333–1384) began creating pieces with the structural characteristics and story types of the plays performed today. His son Zeami (1363–1443) developed this further. While still a young and highly talented performer, Zeami came under the patronage of the shogun Ashikaga Yoshimitsu (1358–1408), studied classical literature and philosophy with the most eminent scholars of the shogun's court, and later practiced Zen Buddhism in a Kyoto temple. Zeami thereafter became not only a performer, but a director, playwright and aesthetician, creating over 50 Noh plays, many of which form the most celebrated works of the 240+ pieces in the current classical repertory of Noh. Zeami also wrote 21 major treatises on Noh, describing what his father had taught him, including how play texts should be structured, what types of themes are appropriate for plays, how the training of actors from childhood should take place, and many other detailed aspects of performance, addressing concerns of the Noh performers involved in the art.

During the centuries following Zeami's time, the shogun and other military leaders continued to support Noh. In the Edo period (1603–1868), Noh became the official performing art of the samurai warrior class. Many members of the ruling military court as well as feudal lords of the provinces supported Noh troupes and often performed themselves. Public events were celebrated with a day of Noh performances of classical Noh plays interspersed with comic kyogen plays.

At the time of the Meiji Restoration in 1868, Noh lost its samurai patronage, but eventually performers regrouped and the artform began to flourish again. Noh was taught in the newly created universities and became popular among the educated classes. In the 20th century, the number of amateur students grew and female professional performers began to appear. Noh navigated the upheaval of World War II, and in the post-war period, performances and amateur students increased. The number of Noh stages throughout the country also increased. The National Noh Theatre opened in 1983 and encouraged the performance of revivals of long-forgotten plays as well as newly-created plays, giving a new impetus to the traditional repertory. Noh troupes began touring abroad, and individual performers and mask makers gave workshops and demonstrations abroad. International scholars translated Noh plays into various European languages and wrote books on Noh, explaining its history and performance elements. Numerous international performers began taking lessons in Noh performance and, in turn, employed elements of Noh in their own Noh-influenced performances. A number of foreign playwrights have created new Noh works with non-Japanese stories, and some of these have been performed in English, using Noh-structured texts with Noh music, movement, costumes and masks. *Medea* is the first such French Noh performance.

Classical Noh plays have only one or two acts which feature a main actor (*shite*, pronounced *sh'tay*) who meets a secondary actor (*waki*), who is generally a traveller. The two acts have an interlude, during which the *shite* leaves and changes costume. Scenes within these acts have smaller segments, which become the building blocks of a scene. These segments have textual and musical characteristics and often movement characteristics. Some of these segments have poetic text, following a regular classical poetic structure of seven and five syllables. Others, meanwhile, have irregular poetic metres or non-metred phrases or prose. As the play deepens emotionally, segments develop more complexity in terms of text structure. This movement from simplicity to complexity also happens in the music and movement, lending the segments and scenes an overall sense of theatrical and musical development.

Perhaps the most interesting type of story in Noh is what is known as *mugen noh*, sometimes translated as «dream Noh», suggesting that the appearance of the *shite* is actually a dream or an illusion of the *waki*. The *shite* is also often described as a ghost. This kind of story, which is common in Noh, is uncommon in plays elsewhere throughout the world. What it allows, however, is for those of us living in this world to somehow communicate with those who have lived in the past. It is of course an entirely made-up construct by the playwright, but it does create an imaginary exchange between those living and those who have passed.

Medea, however, is a *genzai* Noh, a «present-time» piece, in which all characters are living in the same «present». In that sense, it is similar to what we in the West most typically think of as a play.

What then makes a play «Noh»? Or in this case, what makes *Medea* a Noh play? Clearly, it is the style of its music and its movement. Western opera has lyrics, costume, and staging, but most importantly, one can argue, it has a style of singing. Noh, too, has its own intense vocal style with accompanying drums and flute, which is central to making it a Noh play. Western ballet has a style of movement which we associate with ballet as an art form. Similarly, Noh has a controlled and concise movement style of deliberateness and abstraction associated with it.

Noh is unlike Western opera or ballet. And for some experiencing it for the first time, it no doubt may be difficult to appreciate. Hopefully, despite this difference from Western performance, many in the audience can develop an appreciation of Noh's unique sense of musical and choreographic beauty.

21.-24.11.

Pendant tout le festival /
Während des gesamten Festivals /
Throughout the festival

extreme duration / multiples

Longplayer

A listening post for this 1000-year long composition

Jem Finer musique

Remerciements au Longplayer Trust

LONGPLAYER

Foyer





EN Longplayer

Longplayer is a one thousand year-long musical composition. It began playing at midnight on the 31st of December 1999, and will continue to play without repetition until the last moment of 2999, at which point it will complete its cycle and begin again. Conceived and composed by Jem Finer, it was originally produced as an Artangel commission, and is now in the care of the Longplayer Trust.

Longplayer can be heard in the lighthouse at Trinity Buoy Wharf, London, where it has been playing since it began, as well as at several other listening posts around the world, and globally via a live stream on the Internet.

Longplayer is composed for singing bowls – an ancient type of standing bell – which can be played by both humans and machines, and whose resonances can be very accurately reproduced in recorded form. It is designed to be adaptable to unforeseeable changes in its technological and social environments, and to endure in the long-term as a self-sustaining institution.

It is most vitally a space for the imagination, inspiring conversations, activities and creative responses. *Longplayer* champions imaginative long-term thinking, connecting us to futures beyond our lifetimes, and working towards the continuity of the music as both a symbol of survival and a testament to the possibility of being here at all.

The Longplayer Trust was established in 2000 to take responsibility for *Longplayer* and make it available to as many people as possible. The Longplayer Trust produces a programme of high-impact productions and events that embed long-term thinking as the starting point for new trajectories of thought and action.

To learn more about *Longplayer*, and how to support the Trust and help keep it playing, visit their website at longplayer.org/support/ or scan the QR code below.



21.-24.11.

Pendant tout le festival /
Während des gesamten Festivals /
Throughout the festival

extreme nature

Extreme Nature

Go on a nature trail inside the Philharmonie and eavesdrop
on the natural world

Jez riley French, Pheobe riley Law installations sonores

Jez riley French, Pheobe riley Law

Vast, Slender Boundaries (2024)

En collaboration avec le Musée national d'histoire naturelle



Foyer



EN *V*aast, Slender Boundaries

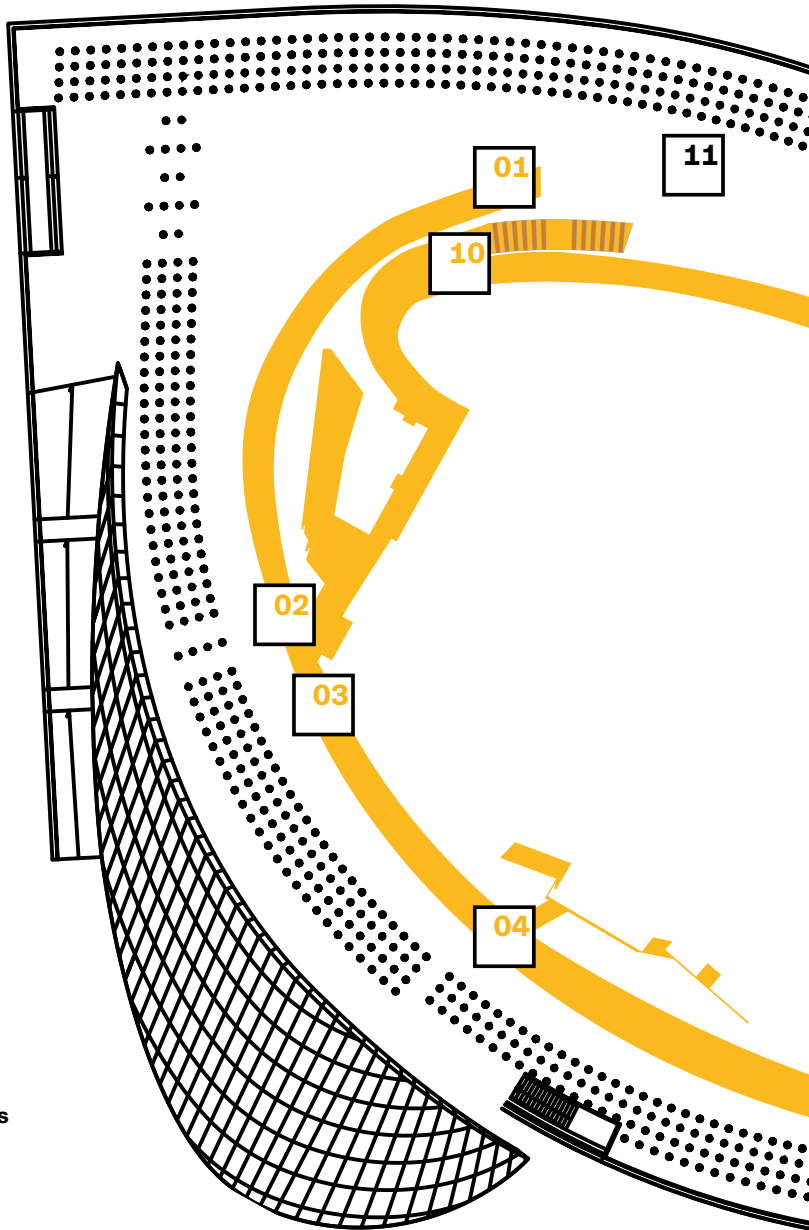
Jez riley French, Pheobe riley Law

*****use your own headphones and phone / device*****

Vast, Slender Boundaries – a set of traces (recordings) that ask us to reconsider the role of perception when listening to environments, their more-than-human inhabitants, and our interactions with them. Traces of the audible micro-worlds of moss, tree roots, ants' nests, bee hives, coral dissolving, glacial ice releasing air trapped for thousands of years, and locales interacting with shifting communities. Extremes of scale, time and effect. Several of the traces involve communication in patterns pushing the edges of our understanding. Signals we translate, adapting them to leaky systems of awareness, inadvertently coating them with sticky languages, weighty with their own borders, tidal codings of thirst, drought and opulence. The word nature, for example, is one that we hold onto, yet is too often one of division and othering; without meaning to the vast realities beyond our own symbolic attempts to create order, sustain position, frame control. Such words, however, need not be fixed at all, nor is our listening. Instead we can explore their fluidity by detaching dusty narratives, and by choosing to give time to sounds outside of our attention. Field recording is a fictional process with a distorted history. It is the listening that matters, that can hold fascination. The recordings themselves are thin traces filtered through technologies, the subjective choices of the individual making the recordings and chance. Traces simply of small fragments of time from static positions, through one web of sensibilities. In this sense we have no documentation of any place or species that is complete, rounded or fully representative. We simply have hints that we make stories from, building routes between knowledge and connection, colonisation and passivity. The liberation that comes with this realisation frees up the act of listening itself, re-focusing our ability and increasingly relevant need to step back, to impose less, desire lines more than straight elemental, intuitive-in-the-vast, slender boundaries. The periods of listening that the traces in *Vast, Slender Boundaries* are extracted from were durational; our attention swimming through its limitations. The physiological filters that urban life applies to our auditory senses are shifting, revealing immense weaves of myriad interacting sounds, unique at every moment, as they are again when they interact with each listener and the space and situation they are presented in.

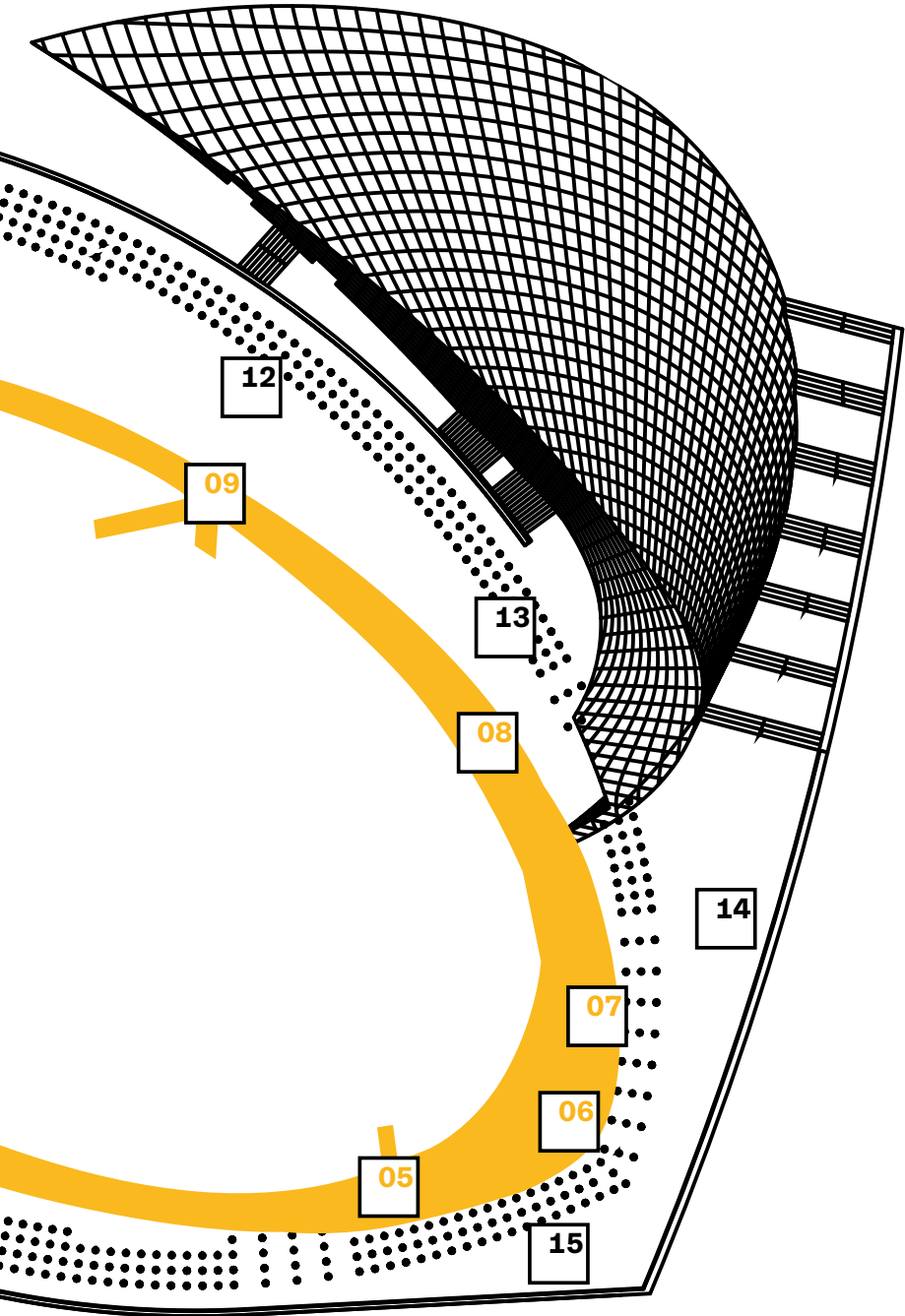
**Here is a space to guess for what you hear.
Find the right answers on page 344.**

- 01.**
- 02.**
- 03.**
- 04.**
- 05.**
- 06.**
- 07.**
- 08.**
- 09.**
- 10.**
- 11.**
- 12.**
- 13.**
- 14.**
- 15.**



Vast, Slender Boundaries

A nature trail inside the Philharmonie with 15 QR codes along the ramp and in the Foyer.



21.-24.11.

Pendant tout le festival /
Während des gesamten Festivals /
Throughout the festival

extreme fun

hahaha

Test your ability to stay serious!

Samuel D Loveless conception

Samuel D Loveless

hahaha (création, commande Philharmonie) (2024)





DE Die Psychologie des Lachens – Persönlichkeit, Gesundheit & Tierwelt

Lea Schlenker

Was haben Henri Bergson, Aristoteles, Arthur Schopenhauer und Amy Poehler miteinander gemein? Sie haben sich alle schon in irgendeiner Weise mit dem Thema Humor und Lachen auseinandergesetzt – wie so viele andere auch, seien es Menschen aus der Unterhaltungsindustrie, psychologische oder medizinische Forschende oder sonstige philosophisch interessierte Zeitgenossen. Verständlich, denn es gibt so einiges zu erforschen, wenn es ums Thema Lachen und Humor geht. In diesem Beitrag werden die gesundheitlichen Aspekte des Lachens, Lachen in der Tierwelt und der Zusammenhang von Humor-Typ und Persönlichkeit behandelt.

Ist Lachen gesund?

Dass Lachen der Gesundheit – insbesondere auch der seelischen Gesundheit – gut tut, klingt auf den ersten Blick plausibel. Allerdings gibt es unterschiedliche Studien, die bei der Untersuchung der Wirkung von Humor auf die Gesundheit zu verschiedenen Resultaten gelangt sind. Das kann daran liegen, dass die Forschung zu diesem Thema generell zu breit und zu unpräzise geführt worden ist (Fritz, Russek & Dillon, 2017).

Forschende der Clarkson University wollten in einer Studie untersuchen, wie Humor auf Stress und soziale Beziehungen einwirkt. Um Inkonsistenzen zu vermeiden, unterscheiden sie in ihrer Forschung zwischen vier unterschiedlichen Stilen:

- Verbindender Humor: Humor, mit dem man eine Beziehung zu einem anderen Menschen aufbauen will
- Selbstaufwertender Humor: Humor, der zur Stärkung des eigenen Selbstbildes dient

- Aggressiver Humor: Humor, der sich gezielt gegen andere Personen richtet
- Selbsterstörerischer Humor: Humor, der sich gezielt gegen einen selbst richtet

In einer Untersuchung mit Psychologiestudierenden der Clarkson University haben sie herausgefunden, dass wohlwollender Humor stresslindernd wirken kann, womöglich aus dem Grund, dass dieser auch positiv auf soziale Beziehungen wirkt (Fritz, Russek & Dillon, 2017). Auch rein aus physiologischen Gründen kann Lachen eine positive Wirkung auf die Gesundheit haben. Insbesondere im Umgang mit Schmerzen soll Humor eine positive Wirkung haben (Bennett, 2003).

Lachen in der Tierwelt

Wer gekitzelt wird, lacht in der Regel auch – und das manchmal ziemlich unkontrolliert. Das ist übrigens nicht exklusiv den Menschen vorbehalten. Wenn Ratten gekitzelt werden, werden bei ihnen Hirnströme aktiv, die auch beim Spielen aktiv sind. Insbesondere am Bauch sind sie sehr kitzlig – und reagieren mit Quietschtlönen, die für das menschliche Ohr nicht hörbar sind (Ishiyama & Brecht, 2016). Lachen ist in der Tierwelt sowieso weiter verbreitet, als die meisten Menschen annehmen. Laut aktuellem Stand der Forschung soll es mindestens 65 Tierarten geben, die regelmäßig lachen, darunter Affen, Hunde, Füchse, Robben und einige Vogelarten. Das Lachen dient bei den Menschen wie auch bei den Tieren dazu, den anderen zu signalisieren, dass man Spaß hat und diesen auch gerne teilen möchte. Lachen ist also nichts weiter als ein aus der Evolution entstandenes Signal, dem Gegenüber mitzuteilen, dass man in der Laune für Spiel und Spaß ist (Winkler & Bryant, 2021).

Der Zusammenhang zwischen Humor und Charakter

Verschiedene Humorstile lassen einen Rückschluss auf den Charakter zu. Zumindest hat das eine Wissenschaftlerin der Universität Zürich mit ihrem Team herausgefunden. In ihrer Forschung interessierten sie sich zum einen für die unterschiedlichen Humorstile als auch dafür, wie diese mit der Persönlichkeit zusammenhängen. Dafür haben sie die Big Five der Persönlichkeitsmerkmale (Offenheit, Extraversion, Gewissenhaftigkeit, Verträglichkeit und Emotionale Stabilität) mit den Präferenzen von acht verschiedenen Humorstilen verglichen. Bei den verschiedenen Humorstilen wurde zwischen böartigen Humorstilen (Zynismus, Sarkasmus, Ironie und Satire) und gutartigen Humorstilen (Nonsense, Witz, Spaß und wohlwollender Humor) unterschieden. Herausgefunden wurde das mit Onlinefragebögen, die die jeweiligen Konstrukte messen sollten. In den Resultaten konnten einige Korrelationen zwischen gewissen Humorstilen und

Persönlichkeitsmerkmalen festgestellt werden. Die Humorstile Zynismus und Sarkasmus korrelieren mit tiefen Werten in den Bereichen Verträglichkeit und Gewissenhaftigkeit. Hohe Werte mit wohlwollendem Humor hingegen korrelieren mit hohen Werten im Merkmal Verträglichkeit. Ebenso korrelieren hohe Werte im Bereich Extraversion stärker mit gutartigen Humorstilen als mit böartigen Humorstilen, dasselbe bei emotionaler Stabilität (Ruch, Heintz, Platt, Wagner & Proyer, 2018).

Quellen und weiterführende Informationen

Bennett, H. J. (2003). «Humor in medicine». *Southern Medical Journal*, 96(12), 1257-1261.

Fritz, H. L., Russek, L. N., & Dillon, M. M. (2017). «Humor use moderates the relation of stressful live events with psychological distress». *Personality and Social Psychology Bulletin*, 43, 845-859.

Ishiyama, S. & Brecht, M. (2016). «Neural correlates of ticklishness in the rat somatosensory cortex». *Science*, 354 (6313), 757-760.

Ruch, W., Heintz, S., Platt, T., Wagner, L. & Proyer, R. T. (2018). «Broadening humor: Comic styles differentially tap into temperament, character, and ability». *Frontiers in Psychology*, 9, 6.

Winkler, S. L. & Bryant, G. A. (2021). «Play vocalisations and human laughter: a comparative review». *Bioacoustics*, 30(5), 499-526.

21.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

extreme voice / duration

12Hours

A marathon piece for voice and electronics

Rosie Middleton mezzo-soprano

Catherine Kontz conception, mise en scène

Sofia Bagge mouvement, dramaturgie

Emma Lambert son

Nao Nagai lumières

Anna Cierpial costumes

Anita Gander réalisation costumes

Enzo da Sena (Associate Professor at University of Surrey), **Zoran Cvetkovic** (Professor at King's College London), **Hüseyin Hacıhabiboğlu** (Professor at METU) braudio spatializer – spatial sound design program, **Kate Valentine** Vocal Health and Injury Prevention support, Vocal Massage and Laryngeal Manual Therapy, **Gillian Ramm** Vocal Health Coach

Catherine Kontz

12Hours pour voix et électronique avec improvisations de Rosie Middleton
(création) (2020/21)

With creative input from Naomi Woo, Sasha Amaya and Kristina Hjelm at the initial R&D sessions in London 2020 and Lily Woodford 2024

En partenariat avec Catherine Kontz Productions a.s.b.l.

Catherine Kontz is supported by PRS Foundation's The Open Fund.

Avec le soutien de Help Musicians UK, Arts Council England, Snape Maltings, Tête-à-Tête Opera Festival et PRS Foundation

Immersive sound technology, venue and operational support provided by the Department of Engineering and Culture team at King's College London.



Supported using public funding by
**ARTS COUNCIL
ENGLAND**

Supported by
**Help
Musicians**

11:00–23:00

Espace Découverte





EN 12Hours

Catherine Kontz

12Hours explores endurance in music and tests the determination of the performer(s) and the audience. However, this is not really what the piece is about. Throughout the performance, we peel back the curtain on the classical music industry and share the «behind-the-scenes» you never see. Throughout the day, the audience members are bathed in light and sound as they melt into the set, witnessing the singer's process to prepare for a show in real time, and with the long duration potentially impacting her voice, body and mind.

Created in close collaboration with mezzo-soprano Rosie Middleton, this immersive staging utilises multi-speaker, state-of-the-art sound technology, offering the free-roaming audience a chance to leave the unceasing stimuli of the modern world behind and test their own sense of time.

From a compositional point of view, it is the oversize timeframe which brings much excitement, as it offers a much longer timeline to explore slow processes and structures. Unlike the usual 5 to 12-minute commissions for new work, the canvas here exceeds anything I have worked with and offers a real playground to explore. With its half-day duration, *12Hours* naturally makes room and creates opportunity for things to happen – for the planned, the cyclical, the imaginary, the composed, the improvisatory and the unexpected to unfold.

Over the last years, I have often attempted to poke at the boundaries of the possible by reimagining aesthetic form and creating new opportunities for music through interdisciplinary approaches, incorporating theatricality and rethinking notational possibilities. In many ways, *12Hours* is the result and culmination of all this: music as theatre, fed by the experimental and experiential as durational performance art.

Newly-developed audio technology allows for the live manipulation of the spatial perception of sound, which, together with the changes in lighting, creates a playing field for the piece. Everything we hear, pre-recorded and live, stems from Rosie's voice. Each hour has been composed and crafted using pre-recorded material, which is manipulated as the piece unfurls. The live voice features as an extra, a fluid variable, a reaction to the environment. Each hour also comes with its own character in sound, light, mood and story. Repetition and cyclical events also play a role in the perception and the storytelling of the piece.

12Hours raises questions, not only on opera-related issues, but also on performance ethics generally, on relations between composers, directors and performers, the emotional rollercoaster of performing life, the lure of success, the hardship of stage fright, the highs and lows that every musician experiences. It points at subjects like consent, power and femininity.

The space we have created for it is a safe space for the performer and the audience. Rosie may leave at any moment and come back when (and if) she likes. She is accompanied throughout by Emma and Nao at the tech desk, who interact with her through sound and light. She may not sing a note. And that's alright.

The audience too should feel free to come and go, and make themselves comfortable in the space. However, the longer one stays, the more one gets out of the piece. To experience some of the slow processes, different atmospheres and quick changes between the hours, we recommend staying more than 60 minutes, if possible a few hours. The experience might turn into a personal challenge or an internal ride, as audience members grapple with their own expectations and limitations. In any case, we hope you enjoy being present in the moment, immersed in *12Hours*.

EN Like long distance runners might treat a marathon

Conversation with Rosie Middleton on *12Hours*

Tatjana Mehner

12Hours... what does – at first glance – this mean to you?

The project developed a lot during the last four or five years. We did a test run of four hours in 2020. During the rehearsal period I felt a lot of trepidation about the performance – but as soon as the performance started, it was like I went into a different head-space and the four hours felt very manageable.

This work is a process piece – in that, though we have some written notes as a sort of «score», I am constantly responding in real time to the stimulus in the room – including the duration, the sounds, the actions I need to complete, and the audience.

Catherine Kontz wrote this piece for you – did you take part in the composition process?

Catherine created the concept, and the electronic tracks from recordings of my voice, – but we devised the «narrative» together in the room with dramaturg Sofia Bagge. Each hour has suggestions for music and emotional states, but I have a lot of freedom and everything I perform live, is improvised by me within the structure Catherine has set up. I have complete freedom to play and respond in the moment.

In terms of musical content, Catherine has created sound worlds. Within them, I have some choices of what I do, because they are also in the electronics. The other thing is that each hour is an emotional state. We spent a lot of time working through those together with the dramaturg Sofia Bagge as well, working out the order – do I want to be really anxious and stressed out at this moment, or do we want to move that earlier in the day? Some of the hours are very playful. The one which is all about curiosity, I think that's our number one. And some are leaning into horror or more difficult emotional states.

What feels for you like the biggest challenge within this musical experience?

I think pacing. We are treating it like long distance runners might treat a marathon. We're doing some trials. I'm doing a six-hour trial in September. But then between that and November, there won't be another one... So, there is a big jump.

And what feels very exciting is the unknown element of getting into and being in this situation and the effect of the audience in Luxembourg. The temptation as a performer, I think, is to feel that you need to really perform the whole time. I think it is exciting and will be a challenge on the day because the whole piece is an experiment. You can't rehearse a 12-hour piece. I think it's the experience of doing it for the first time: that is the performance.

We are working with a vocal health specialist, Kate Valentine. Thus, tension in this project really is an undercurrent of preparation. Not doing too much is actually more about me and my relationship with practice and music. I have so much agency to make choices, and there's a much higher risk of me pushing myself than being pushed.

How do you expect your audience to behave?

I don't know. I think the beautiful thing that in 2020, when we did four hours, I really enjoyed, was moments of audience connection. I'd like the audience to feel. The audience are totally free, so none of them has to stay for 12 hours, but they can come and go. And in terms of how they should behave: maybe just to join us in the experiential element, like seeing what happens. I think there will be surprises for me in terms of breaking the fourth wall. It feels much more intimate in some ways than a lot of more performative classical singing. I would love the audience to be curious and to take what they want, to stay for as long as they want, interact with it as they want...

Is there anything comparable to this in the field of your personal musical experience?

I am interested in showing the working process in the performance – inviting the audience to look behind the curtain, and experience some of the things we normally hide as performers. And that feels intimate in a different way, as a performer with audience.

Would it be wrong to compare this presentation to extreme sports?

I think it is an extreme sport for a classical vocalist. Of course there are many longer durational pieces for performance artists. But the preparation I'm doing is as much physical as anything else. I am historically very sport- and exercise-shy; but for this, I have some research funding to work with a personal trainer.

Do you already have an idea what the initial moment of this performance project will feel like?

I have some idea of the beginning. Or rather, the end, I mean: after 12 hours it might feel quite emotional, because we're going through different emotional states and creating these. I'm sure it will feel very intense at times. I don't know where the energy will come from later on. I wonder how it will feel, whether it will feel lonely.

Interview conducted within a video conference in July 2024

DE Extreme zeitliche Ausdehnung von Musik – Eine Andeutung der Ewigkeit?

Helga de la Motte-Haber

«Ein sonderbar' Ding ist die Zeit. Wenn man so vor sich hinlebt, ist sie rein gar nichts.» Hugo von Hoffmannsthal leitete mit diesen Worten in Richard Strauss' Oper *Der Rosenkavalier* (1. Akt) die tragische Einsicht der Marschallin in ihr Alter ein. Ist aber mit deren Blick auf vergangene Jahre etwas darüber gesagt, was Zeit ist? Gibt es die Zeit überhaupt? Ist sie nur eine notwendige Konstruktion, um Ereignisse zu verbinden, alltägliches Leben oder soziale Beziehungen zu regeln, vor allem auch um die Besonderheit der flüchtigsten Kunst, nämlich der Musik, zu charakterisieren? Zeit ist eine Kategorie, um Geschehnisse miteinander zu verbinden. Darauf haben unterschiedliche Wissenschaften unterschiedliche Antworten gefunden. Selbst die Frage, ob die Zeit umkehrbar ist, tauchte in der Quantenphysik auf. Es ist heute kaum noch möglich, eine Definition von Zeit und Raum zu erstellen, wie es in der klassischen Philosophie möglich war. Was als Zeit zu verstehen ist, hat kulturell verschiedene Antworten gefunden, wobei die abrahamitischen Kulturen einen Kontrast zum Hinduismus und Buddhismus bilden, der in der klein gewordenen Welt der Gegenwart aber zu Mischformen führte vor allem in den Jahren 1960 bis 1980. Die extremen Dehnungen der Zeit der Musik in diesen Jahren, die fast bis zum Zeitstillstand führten, verdankt sich der Öffnung von Kulturen, die das Verständnis von Zeit um ganz andersartige Auffassungen anreicherten.

Das Zeitverständnis ist kulturell geprägt

Es gilt teilweise noch heute, dass Regelungen des Lebens in einer zyklischen Form von Tag zu Tag stattfinden. Diese kreisförmige Zeitvorstellung, auch an den Jahreszeiten abgelesen, galt weithin im Mittelalter. Allerdings finalisierte das Christentum mehr und mehr die Zeit im Hinblick auf das Jüngste Gericht. Diese vektorielle Ausrichtung der Zeit

von Vergangenheit, Gegenwart hin auf die Zukunft prägte seit der Renaissance die Auffassungen in Europa. Zunehmend wurde sie mit der Vorstellung eines Fortschritts verbunden.

Abweichend hiervon ging die im 17. Jahrhundert entstandene Lehre der Rosenkreuzer von einer zyklischen Wiederkehr der unsterblichen Seele in einem anderen Körper aus. In den 1890er Jahren hatte die Rosenkreuzer-Bewegung auch in Frankreich eine Verbreitung gefunden. Erik Satie arbeitete um 1890 für diesen Geheimbund. Dem Gedanken der Reinkarnation scheinen die nur eine Seite Notenpapier füllenden *Vexations* verpflichtet zu sein, die 840 Wiederholungen vorsehen. Eine satirische Note besitzt aber Saties Stück durch seinen Titel, deutsch: Quälerei. Etwa 19 Stunden dauerte die erste Aufführung, die John Cage 1963 mit mehreren Pianisten, darunter er selbst, organisiert hatte. In diesem Musikstück kehrt die Zeit wieder und wieder, als wäre sie nur ein Kreislauf. Nebenbei sei erwähnt, dass die über 639 Jahre ab und an in großen zeitlichen Abständen wiederkehrenden Orgeltöne in der Kirche des Burchardiklosters zu Halberstadt Cage zwar zugeschrieben werden, aber die Idee nicht von ihm stammt.

Die Rosenkreuzer hatten wohl keine Verbindung zum Buddhismus und Hinduismus, für die die Zeit keine abstrakte Anschauungskategorie ist, sie ist kein Etwas, wohl aber ein zyklischer Kreislauf von Werden und Vergehen, dem man durch eine Versenkung in Meditation entrinnen kann, wenn sie in ein Erwachen im Zustand des Nirwana mündet, in einem Letztendlichen.

Eine scharfe Unterscheidung der westlichen Auffassungen der Zeit von fernöstlichen Vorstellungen ist seit dem 20. Jahrhundert nicht mehr möglich. Denn Carl Gustav Jung hatte bereits, vor den Einflüssen des japanischen Buddhismus, Gedanken von dessen chinesischer Variante bei seinen häufigen Reisen in den USA verbreitet. Jung war eng befreundet mit dem durch seine deutsche Übersetzung des *I Ging* bekannt gewordenen, früh verstorbenen Sinologen Richard Wilhelm. Die englische Übersetzung 1950, mit einem Vorwort von Jung, hatte John Cage gekannt.

Vor allem die Jahre 1960 bis 1980 waren eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs, der in Europa wie in Amerika auch zu einer musikalischen Neuorientierung führte, u. a. an außereuropäischen Kulturen. Meditative Praktiken wirkten sich auf die Dauer von Musikstücken aus. Stockhausens *Mantra* für zwei Klaviere und Elektronik, seine erste auf einer «Formel» beruhende Komposition, ist mindestens so lang ausgedehnt wie eine ganze Symphonie mit mehreren Sätzen, nämlich fast 70 Minuten. Es handelt sich nicht im traditionellen Sinne um ein zielgerichtetes Werk. Ohnehin bestimmte diese Idee nicht das Denken von Stockhausen. Denn er verstand die Verhältnisse von Tondauern als äquivalent zu den Schwingungen der Tonhöhen: Beider Ordnungen konnten demselben Prinzip folgen. Der Titel *Mantra* spielt auf die tantristische wiederholte Rezitation einer Silbe bzw. einer Schwingung an. Abgeleitet aus einer magischen musikalischen Formel, dem Mantra, sind bei Stockhausen die beiden ersten Takte, danach erscheint die Formel in einfacher Gestalt, die in weiteren Umbildungen das ganze Stück bestimmt. Die Anzahl der Sektionen bei Stockhausen entspricht

derjenigen der Zahl der Glieder des Mantras. Dessen ständige Wiederkehr erinnert an Nietzsches *Zarathustra*: «*Alles geht, alles kommt zurück*». Der relativ schnelle Schluss von Mantra summiert. Stockhausen hatte, in europäischer Manier, durch eine zusammenfassende Raffung dem kreisenden Zeitfluss ein Ende gesetzt. Fragt man sich aber bei solchen mehr als eine Stunde langen Ausdehnungen einer Formel: «Sonate, que me veux-tu?» Vielleicht gibt dafür die Antwort George Crumb in seinem *Makrokosmos I, N° 8* für Klavier (1972): *The Magic Circle of Infinity*.

Unendlichkeit, Infinity, extreme Zeitdehnung waren leitende Ideen der Musik von La Monte Young. Er war vom Buddhismus fasziniert, aber von einer anderen Form als Zen, wie er betonte. Den Übergang von traditionellen musikalischen Gattungen wie dem seriellen *Streichtrio* (1958) zur Auflösung von begrenzten Zeitstrukturen hatte er schnell vollzogen. Allerdings verweist das Trio mit auffallend lang ausgehaltenen Tönen und Pausen bereits auf einen neuen Umgang mit der Zeit. Das schlicht nur *1960, N° 7* benannte Stück sieht das Notat einer Quinte h-fis vor und die Anweisung einer extrem gedehnten Zeit: «*to be held for a long time*». Eine minimalistische Setzung entfaltet ein fesselndes wiederkehrendes Spiel der Obertöne. Ein solcher bewegt erscheinender Zeitstillstand wurde zu einem Charakteristikum der Werke von La Monte Young. Er hatte extreme Dauern seiner Stücke zur Folge, so etwa sechs Stunden für sein *The Well-Tuned Piano*. Young intendierte, mit den vibrierenden, changierenden Strukturen seiner Musik und den lang ausgehaltenen Drone Tones erweiterte Bewusstseinszustände, d. h. einen himmlischen («*heavenlike*») Zustand des Hörers mit dem Erlebnis der «Infinity». Es war konsequent, dass er für die extremen Dehnungen der Zeit, den Ablaufcharakter außer Kraft setzte bzw. dem Hörer überließ, indem er seine Musik räumlich mit dem *Dream House* installierte. Ungewollt steht er damit am Anfang einer neuen musikalischen Gattung, der Klanginstallation.

Bewusstseinsstrom: Eine nicht-zyklische, das Ich auslöschende Konzeption

Die Frage der Zeit steht im Mittelpunkt der Werke von Morton Feldman. Er bezog sich auf die Zeittheorie von Søren Kierkegaard und dessen Auffassung der Unmöglichkeit einer Wiederholung des Vergangenen und auch auf Henri Bergsons Idee der Dauer von ineinanderfließenden Momenten im Bewusstsein. Die Idee eines linearen Fortschritts ist bei Feldman außer Kraft gesetzt. Er realisierte seine Zeittheorie nicht nur, aber auch in zeitlich extrem ausgedehnten Werken, etwa in dem vierstündigen *Trio For Philip Guston* (1984) bei dem die unterschiedlichen, sich wechselseitig verwischenden Metren der einzelnen Stimmen stellenweise durch Pausen koordiniert werden oder dem fünf- bis sechstündigen *Zweiten Streichquartett* (1983) mit den anfänglich extrem häufigen Wiederholungen eines Clusters, bei dem aber den Tönen eines Instruments fortlaufend jeweils eine andere Dynamik vorgeschrieben ist. Der Gesamtklang schillert so zu Beginn

des *Zweiten Streichquartetts* in sanften unterschiedlich farbigen Konstellationen, die Feldman mit den wechselnden Bildern eines Kaleidoskops verglich. Eine ähnliche Wirkung geht vom Anfang des Trios aus: Die Wiederholungen in den einzelnen Stimmen sind zeitlich gegeneinander verschoben. Für Feldman rückten mehr und mehr Stücke mit extremen Dauern ins Zentrum seines Schaffens. Er erinnerte sich zwar nicht an den Namen von Platon, aber wohl an dessen Definition: Zeit ist ein bewegtes Bild der Ewigkeit. «Ein Bild»? Sind Zeit und Raum identisch? Der fließende Charakter von Feldmans Musik zieht in Bann bis hin zum Eindruck des Kontrollverlusts. Feldman hatte nur einmal in seinen Schriften den Namen von William James erwähnt. Man darf dennoch annehmen, dass er dessen sehr einflussreiche Idee eines kontinuierlich verlaufenden, irreversiblen Bewusstseinsstroms kannte. Nicht zu vergessen, dass James bemerkt hatte, in dem Bewusstseinsstrom gehe das Ich unrettbar verloren. Feldman hatte mit dem extrem ausgedehnten Strom des Bewusstseins mit leichter Veränderung des immer Gleichen das Zeiterleben außer Kraft gesetzt. Intendiert ist ein extremer Zustand, von dem James glaubte, dass viele seiner Segmente in den bodenlosen Abgrund («*abyss*») der Vergessenheit fallen. Jenseits der Idee eines Zeitstroms intendierte Feldman mit den kaum merklichen musikalischen Veränderungen einen zeitlosen Zustand: «*I like constructed time because it is timeless.*» Zeitlos, immerwährend, ewig? Stellte er damit die Frage nach einer Eschatologie?

Helga de la Motte-Haber ist eine Musikwissenschaftlerin, die vor allem durch ihre Forschung über zeitgenössische Musik, Klangkunst und systematische Musikwissenschaft bekannt geworden ist. Von 1978 bis 2004 lehrte sie als Professorin für Systematische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Sie erhielt zahlreiche Preise und Ehrenmitgliedschaften. Sie publizierte umfangreich über Musikpsychologie, systematische Musikwissenschaft, Filmmusik, zeitgenössische Musik, Klangkunst sowie Musik und Natur. Zu ihren jüngeren Publikationen zählt das *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* (fünf Bände) (2004–2008).

21.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

extreme strings / pioneers

The Arditti Quartet at 50

The augmented string quartet

Arditti Quartet

Irvine Arditti, Ashot Sarkissjan violon

Ralf Ehlers alto

Lucas Fels violoncelle


Yaron Deutsch guitare électrique

Stefan Prins électronique

Fredi Reiter son

Stefan Prins

Cyborg Flesh (commande Philharmonie, Arditti Quartet et Wien Modern avec le soutien de la Ernst von Siemens Musikstiftung) (2024)

 ernst von siemens
musikstiftung

18:30 50'

Salle de Musique de Chambre



EN «Extreme art generates friction»

Stefan Prins

How do you define «extreme»?

What is extreme today, might be mainstream tomorrow. What is extreme in one region of the world (or universe!), might not be so in another. What is extreme for one person, might be banal for another. It's time, place and context dependent. Extreme: pushing the boundaries of a certain situation. It very often has to do with being consequent, not making any compromises in bringing to life one's vision.

Why does art need extremes?

Only when the edges are pushed outwards, something can expand. Only under extreme pressure diamonds can grow. Extreme art forces us to question, and in the best case even recalibrate the way we stand in the world and experience it, by offering a vision that is wholly unique in its «extremeness». Extreme art generates friction, discomfort even, because it pushes against the expected. If we want to, it makes us remember that we're alive, that we can feel unique feelings, that we can think unique thoughts, experience unique experiences, that we can grow and transform, that around every corner there are unexpected avenues and possibilities to be found.

Which musical extreme do you find most fascinating? Why?

The kind of musical extreme that forces me to understand/feel something I didn't understand/feel before, that surprises me, that activates my own creativity.

Which aspect of your work fits in with this year's festival motto, «extremes»?

There are several oppositions/extremes that shape Cyborg Flesh. On the one hand there's the opposition between the «ur-classical» medium of the string quartet with its 18th-19th century aura. On the other hand there are the electric guitar with its jazz, pop, rock and noise references, and the live-electronics, with digital sound processing. Another set of extremes that create friction here, are the written score versus the improvised reactions by the live-electronics. «Pre-lived» time vs «the time of now». Alienation: by heavily «preparing» the string instruments of the quartet with everyday objects, its known expressiveness is largely abandoned, and a different sonic universe is created. In combination with its long (extreme?) duration of almost one hour, one might need to find a different way of listening to move through this sonic labyrinth.

EN **Cyborg Flesh**

For string quartet, electric guitar and live electronics

Stefan Prins

When Irvine Arditti invited me, in 2021, to write a piece for the upcoming 50th anniversary of the Arditti Quartet, I had a brain fry. On the one hand: how could I not oblige when given the opportunity to write for such a legendary group of musicians? On the other hand: how could I write for such a legendary group of musicians? And for a medium such as the string quartet that carries such a heavy aura, so deeply rooted in the 19th and early 20th century? Unable to immediately reconcile those contradictory feelings, I asked for some time to think it over.

It seems like Irvine had read my thoughts, though. Not long after our talk, he wrote me, asking if I'd fancy writing for the joint forces of the quartet *and* the electric guitar of Yaron Deutsch. It was as if I was suddenly handed the key to unlock this heavy wooden door, behind which I could already see a fascinating sonic world to explore. I had just spent 18 months writing an electric guitar «concerto», *under_current* for Yaron, which was premiered at Donaueschingen in 2021, and had a lot of material from this composition that I could imagine developing further and juxtaposing with a string quartet in a myriad of different ways.

Still, my head kept spinning. For many years, Yaron and I have also played in the improvisation band The Ministry of Bad Decisions. Imagining the combination of Yaron and the Ardittis, I was curious to see what would happen if I'd also bring this other, improvisational side of our musical DNA into play. Happily ignoring the common knowledge that one should never invite oneself to other people's party, I proposed to Irvine to add a sixth performer to the group: myself, improvising on live electronics.

This setup would ultimately give me the opportunity to develop a hybrid electro-acoustic sound world, enabling me to assume enough distance from the historical sound of the string quartet – of which the strings are heavily prepared for this occasion – on the one hand, and from the references to jazz and rock music, as transported by the electric guitar – augmented by a battery of effect pedals – on the other hand. A sound world in which I could interweave an «analogue», 19th-century medium with 21st-century electronic and digital media, all with their own sets of references. A sound world, lastly, in which the sacred 19th and early 20th-century idea of the fixed score is offset by the more communal grittiness of music which is spontaneously improvised in the ever-changing «now».

I imagined a weird sonic cyborg, where human flesh is interwoven with nano-wires that carry digitally generated electric impulses, making it move, spasm, breathe, sing and shriek in unpredictable ways, in search of its very own identity.

Cyborg Flesh was commissioned by the Arditti Quartet, Wien Modern and the Philharmonie Luxembourg, with the support of the Ernst von Siemens Musikstiftung, and is dedicated in admiration and friendship to the Arditti Quartet and Yaron Deutsch.



21.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

extreme strings / performance

Action Music

Samuel D Loveless performance, direction

Participants du festival

Nam June Paik

One for Violin Solo (1962)

Violin with String (1961)

19:40 15'

Foyer





Vom Aufbrechen und Neuanfangen

Daniela Zora Marxen

Mitte August dieses Jahres reisten 10.000 Schaulustige mit Klappstühlen und Kameras in das bayerische Grafenrheinfeld. Was es in diesem Ort mit gerade einmal 3500 Einwohnerinnen und Einwohnern zu erleben gab? Die Sprengung zweier Kühltürme eines stillgelegten Kernkraftwerks. Der Reiz des Ereignisses speiste sich aus unterschiedlichen Komponenten: das lange Warten in der Stille, dann zwei laute Klangereignisse, die das visuelle Spektakel in Gang setzten. Nacheinander sackten die Türme in sich zusammen und verschwanden in einer großen Staubwolke. Das Einstürzen der in den Himmel ragenden Türme hatte etwas Monumentales, das weit über die bloße «Freude» an der materiellen Zerstörung hinausging. Vielmehr ergab sich ein symbolträchtiges Bild. Während die Türme für manche zu einer Landmarke geworden waren, deren Verschwinden sie mit Wehmut zur Kenntnis nahmen, ermöglichte die Destruktion derselben ein Ende der Atomkraft und somit einen Neuanfang in Sachen Energiegewinnung, wie andere betonten.

Die zentrale Frage nach dem Verhältnis zwischen Zerstörung und Neuaufbau stellt sich schon in der biblischen Erzählung der Sintflut, die uns mit gemischten Gefühlen zurücklässt. Am Ende der Geschichte stehen ein Versprechen und ein Neuanfang in Form eines Regenbogens. Doch um welchen Preis? Destruktion begegnet uns auch im Bereich der Musik, wo sie ähnlich ambivalente Emotionen erzeugen kann. In Helmut Lachenmanns *Staub* (1985) erklingen nicht wiederzuerkennende Partikel aus Ludwig van Beethovens *Neunter Symphonie*. Den Begriff «Staub» versteht der Komponist dabei als «Zerfallsprodukt von Geschaffenem». Während Johannes Brahms ehrfurchtsvoll vor dem Vorbild erstarrte und jahrelang mit dem Niederschreiben seiner ersten Symphonie rang, wagte Lachenmann es, das bedeutungsschwangere Werk zu zerteilen. Auch Pierre Boulez sorgte mit einer destruktiven Idee für kontroverse Debatten, als er in seinem Spiegelinterview vom 24.09.1967 folgenden Weg für die Erneuerung der Oper vorschlug: «Die neuen deutschen Opernhäuser sehen zwar sehr modern aus – von außen; innen sind sie äußerst altmodisch geblieben. In einem Theater, in dem vorwiegend Repertoire gespielt wird, kann man doch nur mit größten Schwierigkeiten moderne Opern bringen – das ist unglaublich. Die teuerste Lösung wäre, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Aber glauben Sie nicht auch, daß dies die eleganteste wäre?» Sicher, diese Aussagen provozieren, nicht nur weil sie den Vorgang der Sprengung ästhetisieren. Gleichzeitig sind sie Ausdruck eines Veränderungswillens und stellen die Frage nach der Weiterentwicklung einer Gattung und Institution, die sich in den Augen Boulez' in eine Sackgasse bewegt hatte.

Destruktion in der Musik ist nicht nur ein Kompositionsprinzip oder Gedankenexperiment. Als künstlerisches Extrem lässt sie uns heute noch zusammenzucken oder mit dem Kopf schütteln. Die Reaktionen darauf sind so vielfältig wie unsere individuellen Beziehungen zu dem jeweils Zerstörten und seinen Implikationen. Materiell fand sie ihren Ausdruck beispielsweise in der Zerstörung von Musikinstrumenten. In den 1960er Jahren zertrümmerten nicht nur Pete Townshend (The Who), Jeff Beck (The Yardbirds) und Jimi Hendrix ihre Gitarren auf offener Bühne. Schon zuvor setzten Künstlerinnen und Künstler der Fluxus-Bewegung die Zerstörung, unter anderem von Instrumenten, als wesentlichen Bestandteil ihrer «Aktionsmusik» ein. Zu einem wichtigen Vertreter der Bewegung wurde Nam June Paik. Der in Seoul geborene Komponist und Videokünstler studierte Philosophie, Kunst- und Musikgeschichte in Tokyo. Nach weiteren Studien in München und Freiburg, experimentierte er im Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln gemeinsam mit Karlheinz Stockhausen an Tonband-Collagen. Nachhaltig prägte ihn seine Begegnung mit John Cage 1958 in Darmstadt. Vier Jahre später nahm Paik an «Fluxus. Internationale Festspiele Neuster Musik» in Wiesbaden teil. Mit der Organisation und Benennung des Festivals gab George Maciunas der künstlerischen Bewegung ihren Namen. Im selben Jahr, am 16. Juni 1962, brachte Nam June Paik *One for Violin* im Rahmen von «Neo-Dada in der Musik» in den Kammerspielen Düsseldorf zur Uraufführung. Darin hob er über mehrere Minuten hinweg in einer außerordentlich langsamen Bewegung eine Violine über seinen Kopf, bevor er sie blitzartig auf dem vor ihm stehenden Tisch zerschmetterte.

Was unterscheidet diese Aktion von dem langen Warten, dem Knall und dem Einsturz der Kühltürme? Ist das Musik? Ein einziges Geräusch erklingt, macht jedoch nur einen Bruchteil der Gesamtdauer aus. Der unauffällige, «klassische» Titel lässt das Gezeigte kaum erahnen. Ebenfalls erhalten bleibt die traditionelle Aufführungssituation mit ihrer Trennung zwischen Akteur und Publikum. Trotz dieser Kontinuitäten werden in *One for Violin* nicht nur Materialien sondern auch Konventionen gebrochen. Musik ist in dieser Aktion mehr als reiner Klang. Symbolisch ist sie in Form der Violine anwesend. Sie verkörpert den westeuropäischen Konzertbetrieb mit seinen tradierten musikalischen Formen (Streichquartett, Symphonie, Solokonzert, Solosonate), Aufführungskontexten und Wertvorstellungen. Infrage gestellt werden dabei nicht nur das traditionelle, bürgerliche Kunstverständnis und der damit verbundene Habitus. Das Brechen der gesellschaftlichen Konventionen geht mit einer neuen Auffassung des Werkbegriffs einher. Bestand das Werk zuvor vor allem in der Partitur und ihrer Realisierung, liegt das Hauptaugenmerk nun auf dem Ereignis und weniger auf der niedergeschriebenen Ausführungsanweisung, die im Übrigen immer noch «Partitur» genannt wird. Ähnlich wie in dem wohl berühmtesten konzeptuellen Musikstück *4'33"* von John Cage reicht die bloße theoretische Reflexion – selbst, wenn sie einen Großteil des Werkes ausmacht – nicht aus, um die Tragweite der Aktion zu erkennen. Erst die ästhetische Erfahrung setzt die volle Bedeutung frei.

Es ist nicht ungefilterte Aggression oder Zerstörungswut, die zur Schau gestellt wird. Es geht nicht um Extremismus um des Extrems willen. Vielmehr handelt es sich um eine kontrollierte und geführte Aktion, die zwar befremdet, gleichzeitig aber auch Entfremdung und Distanz gegenüber einer eingestaubten Tradition klassischer Musik überwinden möchte. Über gedankliche Ebenen hinaus setzt die Aktion Emotionen frei: Schock, Beklemmung, Überraschung, Verwunderung. Indem sie provoziert, versetzt sie ihre Zuschauerinnen und Zuhörer in einen bis dato ungewohnten Zustand und regt sie so zum Nachdenken an. Mit dem Zerspringen des Instruments wird die Musiktradition aus ihrer vermeintlichen Kontinuität befreit. In der Verbindung der akustischen Dimension mit zeitgenössischen theatralischen und choreographischen Darstellungsformen überwinden Anhängerinnen und Anhänger der Fluxus-Bewegung Gattungsgrenzen und schufen Neues. Die Geige als traditionelle Klangerzeugerin, die umfunktioniert und aus ihrem üblichen Kontext herausgehoben wird, verdeutlicht: Eine andere Lebens- und Kunstrealität ist möglich!

Daniela Zora Marxen studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Heidelberg und Paris. Sie war Redakteurin des musikwissenschaftlichen Magazins *Die Tonkunst* und ist derzeit Publications Editor an der Philharmonie Luxembourg.

21.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

extreme breathing / instrument / multiples

As we Breathe

Two Concertos – Two Physical Extremes

Luxembourg Philharmonic

Jessica Cottis direction

Kathryn Williams flûte

Tonia Ko papier bulle

Tonia Ko

Breath, Contained III. Bubblewrap Concerto (création de la nouvelle version,
commande Philharmonie) (2024)

25'

Larry Goves

Coming up for Air. Concerto for flute and orchestra
(création, commande Philharmonie) (2017/18–2024)

35'

Megan Grace Beugger: *Asthmatic Inhalation and Exhalation* (flute)

Lauren Marshall: *SUCK/BLOW* (flute headjoint & water)

Larry Goves: *Air Pressure* (after Bruce Nauman) (prepared flute)

Amber Priestley: *It involves beautiful tightropes of logic on which one has to walk*
(flute)

Chaya Czernowin: *Breathing Etude 1* (flute)

Louis d'Heudieres: *Need Bigger Lungs* (tuba & speech)

Lucio Tasca: *One Breath* (flute)

Emily Pedersen: *Mostly it is nothing** (alto flute)

Jocelyn Soetanto: *Untitled** (flute)

Stephen Chase: *Feet. Can't. Fail. (slight return)* (flute)

CHAINES: *DOOO* (flute (no headjoint))

Clarisse Dring: *The Walls of a Dried-Up Well** (flute)

Oliver Coates: *Pet Sematary* (flute)

Paul Zaba: *as tumbled over rum in roundy wells stones ring like each tucked string
tells each hung bell's bow swung finds tongue to fling our broad its name each
mortal thing does one thing and the same* (flute & piccolo)

Cassidy Beentjes: *...for Kathryn Williams* (piccolo)

Annie Hui-Hsin Hsieh, Kathryn Williams: *PIXERCISE 1* (piccolo)

Ariella Tanfield: *Escalators* (flute)

Max Erwin: *Inventory* (flute)

G P Rhys: *Intermezzo** (flute)

Andy Ingamells, Kathryn Williams: *Aquafifer* (fife & water)

Lavender Rodriguez: *I didn't say that he did* (flute)
 Oskar Bałdyga: *Scherzo for Piccolo* (piccolo)
 Samuel D Loveless: *balalalooooonn* (balloon(s))
 Angela Elizabeth Slater: *A Moment's Breath* (flute)
 Patrick Ellis: *Breath, Patterns, Bends* (flute)
 James Mcilwrath: *my pillow is made of nettles* (flute & piccolo + assistant)
 Aaron Breeze: *A wheezy Aaron Breezy was easily quite queasy at the sleazy
 speakeasy** (flute & speech)
 John Webb: *One Breath Bop* (flute & inflatable hammer)
 Ewan Campbell: *Polar Vortex* (flute)
 Daisy Holden: *Waves* (flute & voice)
 Matthew Welton: *Poem in a single breath* (speech)
 Yshani Perinpanayagam: *Peter the Dolphin* (flute)
 Tim Rutherford-Johnson: *FEV1/FVC* (after Robert Tiffeneau and André Pinelli) (flute)
 Jack Sheen: *(it's really you strolling by)* (bass flute)
 Christopher Fox: *Free Diver** (bass flute)
 Lucy Hale: *When we breathe* (flute)
 Martin Iddon: *Les Passions de l'âme* (flute & lighting)
 Catherine Kontz: *In three** (flute)
 Joanna Ward: *Your Favourite Song Today** (flute)
 Jessica Aszodi: *All I have to say (I)* (speech)
 Bofan Ma: *#enclosingenclosedenclosure* (flute)
 Oliver Coates & chrysanthemum bear: *Leif* (flute)
 Robin Haigh: *ARPIL** (alto flute & piccolo)
 Scott McLaughlin: *Like skipping stones on a lake* (flute)
 Sarah Hennies: *Packing it in* (flute)
 Eleanor Cully Boehringer: *Make a wish (fairy dust)* «glitter» omitted

*Denotes world premiere

((r)) résonances 18:00

Foyer

Artist talk: Festival composers and artists in conversation with Catherine Kontz (EN)

20:00 60'

Grand Auditorium

EN «Playing bubble wrap as a musical instrument is an extreme act»

Conversation with Tonia Ko

Charlotte Brouard-Tartarin

When did you first decide to work with bubble wrap and why?

I started working with bubble wrap as a surface for creating visual art. During my doctorate at Cornell University I took an independent study in drawing where the professor and I discussed transparent textures, leading to me drawing on transparent objects. This was back in 2013.

The project «Breath, Contained» started that same year in an electronic music course. *Breath, Contained I* fulfilled an assignment to use live processing with any instrument, and because I was in a class full of composer-pianists, I decided to use whatever was lying around in my apartment to add variety to our showcase concert. Two years after that, I expanded the idea into a piece for five players and live electronics, which became *Breath, Contained II*.

Over the past decade, I have been working on developing playing techniques on bubble wrap without electronics, and improving my improvisation skills in general. *Breath, Contained III* is an expansion into even larger forces, and my main goal with the concerto is to bring together performance practice on bubble wrap with instrumental composition.

Everyone thinks of bubble wrap in terms of popping bubbles, but you work with it differently.

Yes, I play bubble wrap as a friction instrument, using my hands to «squeak» against the surface tension of the plastic bubbles. It is a similar phenomenon to how a bow rubs against the strings of a violin to activate its sound. So popping the bubbles would destroy my instrument, but I do save this for special occasions in a performance. Over the years, I have worked on maximizing the musical vocabulary of the material,

experimenting with different ratios of speed and pressure and also playing on different sizes of bubbles. At this point I feel I can really play it as a versatile, expressive instrument, way beyond just popping.

Is bubble wrap a metaphor for the ephemeral and disposable in our real lives?

Perhaps, but most bubble wrap is unfortunately not biodegradable, so it is not ephemeral at all. Although my project began as a purely abstract exercise, I am aware of the environmental issues around the object and since 2015 have committed to not purchasing new bubble wrap for my performances. Now I only scavenge or solicit donations for my instrument, and play the pieces until they are deflated. I also believe that «Breath, Contained» as a project will come to a natural end as society phases out the use of these plastics. In terms of the disposable, I would also argue that just as one should not throw out an old musical instrument, one should always reconsider giving new life to packaging materials and other «rubbish».

The theme of this year's festival is «extremes». How do you think your work fits into this word?

Playing bubble wrap as a musical instrument is an extreme act. It is constantly flexing and bending under my hands, and the bubbles are always on the edge of deflating or popping.

My concerto *Breath, Contained III* is based on an extremely mismatched pairing, of bubble wrap and symphony orchestra. I set myself a challenge, to use my skills as a composer and improviser to somehow make them match. I wanted to «elevate» a mundane object up to the level of finely crafted instruments, yet simultaneously show that any object contains sonic interest and expressive potential.

Finally, *Breath, Contained III* is the result of a decade-plus long obsession with bubble wrap – I think most people would say that is kind of extreme.

Interview conducted by e-mail in summer 2024

Publications Editor at the Philharmonie Luxembourg since 2016, Charlotte Brouard-Tartarin holds a bachelor's degree in musicology and a master's degree in music administration and management. She previously worked as an editor for various concert series and festivals in France.

EN Coming up for Air

Extract by Hugh Morris

Breath becomes breathing, becomes being, with the flute as with life. Breath is inescapable when approaching flute playing, so why has performance practice sought to diminish it, even silence it, for so long? In Kathryn Williams' project *Coming up for Air*, she flips fundamentals of wind performing on their head. Through centring breath, she asks: what if where and how we breathe became an essential component of the music we play?

This year, *Coming up for Air*, a multi-dimensional performance project organised by Williams, morphs into a new form: a collage-like concerto by composer Larry Goves, premiered in November by the Luxembourg Philharmonic as part of the rainy days festival. Using material from the single-breath flute repertoire Williams has been assembling since 2017, the concerto is the natural extension of some of the key ideas explored through the project so far, which has at its essence rethought relationships between body, breath, instrument, and the act of making music itself. On one level, *Coming up for Air* is a historic volte face: must breath be understood as a break in the music, something to be suppressed or avoided at all cost, or could it be viewed differently? And, intertwined with a centring of breath is the reparative aspect of the project. *Coming up for Air* builds on one performer's reflections on her own relationship with her body, as both a regular reflection on growth, as well as a reminder not to take things for granted.

EN «It's meant to reach the whole gamut of human expressions»

Conversation with Kathryn Williams

Daniela Zora Marxen

Coming up for Air, the initial project as well as the flute concerto by Larry Goves focus on breathing. How would you describe the special relationship between the flute and breathing?

On the one hand the flute is the wind instrument with the least in-built breathing resistance. While all musicians are preoccupied with breath, it seems particularly exposed on the flute; the air, when playing, doesn't disappear into the instrument, it goes into the world in a cloud in front of the player. The instrument doesn't absorb the air, it's more like a duet. On the other hand, the flute is simply an extension of my body. We all breathe, we all know the feeling of collectively holding our breath in a moment of tension or anticipation. But there is so much about playing an instrument that is hidden – the years of practice, the internal workings of the body while playing, the hidden mechanics of the instrument. And likewise, there's the hidden world of breathing – the changes that come with our anxieties or excitement or any emotion. There's pollution and the inner mysteries of our lungs. All these things are bound together, and that's the wide-ranging exploration of the *Coming up for Air* project, the concerto, and really all my performance.

Can you tell us more about your research and the idea of Coming up for Air?

The visibility of breathing formed a large part of my PHD research that also included *Coming up for Air* and learning to be a free diver. The process of breathing is always related to how it sounds through an instrument rather than what your body is doing. But what happens when your body isn't perfect or isn't like your teachers' body? I struggled with asthma and a chronic sinus condition. My teachers didn't know what to say to me. It didn't seem like composers ever thought about what it takes to make a sound on the flute or «*What if she has asthma?*» I had to be creative in the way I presented my phrasing in classical music. Following a necessary surgical operation, *Coming up for Air* began in 2017 by inviting submissions of flute pieces limited to a single breath: one

inhale and exhale. Initially, it showcased 14 composers' responses to my story of creatively overcoming chronic respiratory conditions. It is an invitation to explore equally the sounds possible during inhalation as well as the traditional spectrum of sounds produced through exhalation.

The collection comprises over 150 pieces and is constantly growing since there is an open call for scores. Who are the people contributing to the project?

Some of the people contributing one breath to my project are established composers who are trying out a new style. Ed Cooper's piece *For Kathryn Williams* is a visual art piece where he pours paint into my flute, and I then exhale one breath of paint onto an enormous canvas. I premiered a piece by a twelve-year-old, *Scherzo for Piccolo* and can't wait to see what he does in twenty years' time. My friend Bea Hubble sent me an ocarina instrument that she brought back from Hongkong. She wrote a postcard which included the sentence «*Perhaps you would like to play this as a one breath piece.*» And it became one where I also read her postcard in my head, think about our friendship, and play – it sounds different every time. She never composed anything before. It was just a gift. I will never meet some of the composers, but always play their pieces. Other collaborations turn into a lifelong friendship. It all started with one breath.

Could you give us some examples of extremes that are explored within the pieces?

Several composers have challenged me to fit as much material as possible into a single breath. The longest performed single breath is Mark Dyer's *Momento for Kathryn* which stretches my breath over 2 minutes and 22 seconds through heavy use of breath suspension. The shortest, *Inventory* by Max Erwin, is one second long. The pieces are extremely difficult because each breath of music has so much to say at the same time as it being extremely short. How the compositions came to be is extremely diverse as well as the look of the scores. Some of the composers use software, others send hand-written or graphic scores or little scraps of paper. There are text scores or written concepts. For some of them there is no score.

What is so special about the live performances of Coming up for Air?

In a live experience, it is the most connected I ever feel to the performance. The pieces of *Coming up for Air* are all so different and they all require a different kind of focus from me. I only have this material of one inhale and one exhale, and I want to convey the entire story in one breath. That makes me think about everything, my diaphragm, my lips, my health. The audience interaction with me is extremely intense because of a phenomenon

called respiratory empathy. People hold their breath for me and start to lean forward. They want to stop this piece of music that stretches more than one or two minutes and is making me so uncomfortable. In the next breath I do something funny, and they start to laugh and feel relieved. It's meant to reach the whole gamut of human expressions. I spent two years as a musician in residence in a cardiac ward in a children's hospital. I would bring my flute and interact with patients and their families. Children who have had a heart surgery are scared to breathe deeply because of what their body has been through. Sometimes I would play some of the funny one breath pieces. They would start to have respiratory empathy as well and would end up breathing and giggling too. If doctors were nearby, they were just amazed. This had a moment of lightness and breathing deeper.

What is the interaction with the composers like? How are the pieces organised in the flute concerto?

The composers often don't write any instructions whatsoever about the inhale. I must ask them: «*What do I do on the inhale? How long should it take? How audible should it be?*» Others are looking to make the inhale fifty percent of the piece. While inhaling I can do tongue rams or turn the flute in and tighten my lips to create new sounds. I can also suspend the inhale to bring tension to the piece or do anything with my hands at the same time, like key percussion. I could even have an object. It doesn't necessarily have to be on the flute. Larry Goves transformed the collection into a concerto for solo flute and orchestra, where each breath that has been selected will be used in full and not changed.

Are there any extremes left that you would like to work on?

The next project I'm working on is called *Coming up for Air* in [LOCATION]. It's been a six month long postdoctoral project at the Royal Northern College of Music with my colleague Bofan Ma that is culminating in an installation. A local tech solutions company loaned us different types of air quality sensors that read data on humidity, temperature, volatile organic compounds, air pressure, gas. The live data is projected onto a screen. We have done sound design with a mixture of field recordings, flute sounds and a synthesizer orchestra. The worse the air quality gets, the more we have chosen the more dramatic sounds on the flute. The better the air quality the more you can hear nature sounds like the local river or the birds. In addition, we improvise with the live air quality sounds using all sorts of instruments and objects including flutes, balloons, melodica, bubbles. We also do things that affect the air quality and change the parameters such as chopping lemons or onions. It will sound different anywhere it goes, hence the [LOCATION] title. Air quality relates to everything. I can't play *Coming up for Air* in

a room with dirty air. Good air quality is essential for musicians because it influences their ability to focus, their cognitive function and mental health. The better the air quality the better they will be at performing. I believe that healthy indoor air quality should become a normalised access need. I guess that's another extreme: putting the microscope on a thing that's invisible.

Interview conducted within a video conference on 15.07.2024

EN Coming up for Air

Larry Goves

I've never written a piece like this. I wonder if anyone has. It is, I suppose, a flute concerto, but really it's a *Coming up for Air* concerto, or rather a Kathryn Williams concerto. I've been involved with *Coming up for Air* since it was originally conceived. Kathryn decided to invite composers to write pieces limited to a single breath to explore her respiratory conditions as a flutist. It has become big; almost 200 pieces in the collection serving as an artistic provocation for myriad social, medical, and musical considerations. Whether concerts of these pieces are in major venues or in tiny community spaces (and there have been plenty of both), they always serve to invite conversation, interaction, and empathy (the audience often breathes and holds their breath with Kathryn). We all breathe, and we all deal with pollution, air quality, and respiratory illness (whether mild, severe, or pandemic). This is one person's journey to make the least visible part of their musical life the most explicit.

In this concerto Kathryn will play 46 pieces by 46 composers (including children, experts, beginners, old friends, complete strangers, world premieres, herself, and me). She will play piccolo, flute, alto flute, bass flute, balloons, a fife, a flute headjoint, a flute without a headjoint, water, glitter, a prepared flute, and tuba. Some of the pieces are defiantly long, some are artfully complex, some are just simple short melodies, at least one lasts less than a second, one involves exercising while playing, and some are almost entirely silent. There are pieces with film, pieces elaborately notated over several pages, pieces that exist only as a brief scrawl of pencil on scrap paper, and some that exist only as conversations and in Kathryn's memory.

In making this piece I have been balancing an act of curation, orchestral composition on a grand scale, and carefully framing 46 moments of collaborative vulnerability. It's been a daunting responsibility. There was no agenda to how the pieces have been chosen other than because I felt I could make something musically coherent with them, or steer into something satisfactorily incoherent. In some cases, I've been relieved I have included many pieces that seem so vital to the project, but there are a number that have been so important to the solo concerts but I was not able to include. The orchestra is sometimes accompanying, reinforcing, in contradiction, support, or serving as commentary. The music is often very consonant, partly because of my current taste, but partly because this allowed me to give the most space for the pieces to speak, while fully engaging the mighty orchestral forces.

This is really, though, Kathryn's piece. It is, by turns, fun, silly, and deadly serious. Everyone (including audience) gets to join in. I'm incredibly grateful to have been asked to write it (or rather assemble and write my part of it). It has been great fun and a real privilege to occupy all these tiny magical worlds.

21.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

extreme performance / feminism / multiples

The Sheer Frost Orchestra – 30th anniversary

17 female-identifying performers with electric guitars,
amps and nail polish bottles

NN guitares électriques

Marina Rosenfeld

The Sheer Frost Orchestra (1993)

21:30 30'

Foyer



FR *The Sheer Frost* *Orchestra*, apologue pour une œuvre plurielle

Bastien Gallet

En 1993, Marina Rosenfeld, alors étudiante au California Institute of the Arts (CalArts) à Los Angeles, créait *The Sheer Frost Orchestra*, une œuvre-performance toujours active et dont le festival rainy days 2024 fête les trente années d'existence. Le protocole n'a pas changé depuis 1993. Il est constitué de ce qu'on pourrait appeler des réquisits (conditions impératives) : 17 interprètes non-professionnelles (et pour la plupart non-musiciennes), toutes des femmes (ou s'identifiant comme telles), 17 guitares électriques posées sur le sol devant elles, 17 amplis formant derrière elles un mur ajouré et entre cent et cent-cinquante flacons de vernis à ongles de différentes tailles et formes disposés entre les interprètes et le public comme une limite tacite. Il faut ajouter à cet ensemble contraint les partitions qu'elles ont sous les yeux et qui sont faites de schémas déterminant les gestes à accomplir sur l'instrument en respectant une liste de paramètres aisément identifiables (soudain/graduel, lent/vif, dense/sporadique, etc.). Elles sont divisées en séquences de 30 ou 60 secondes et laissent donc une certaine latitude à l'improvisation. La performance consiste à jouer de la guitare d'une main en utilisant différents types de flacons de vernis à ongles.

L'orchestre du titre ne préexiste pas à l'œuvre. Il faut donc à chaque fois le constituer en faisant appel à des volontaires recrutées sur place. Le concert est précédé de répétitions collectives au cours desquelles, accompagnées par l'artiste, elles se familiarisent avec la partition et les gestes qu'elle requiert, mais surtout apprennent à jouer ensemble, à faire orchestre. Ce moment préalable est aussi important que la performance. Une des finalités de *The Sheer Frost Orchestra* est de permettre à des non-musiciennes de devenir, le temps d'un concert, des musiciennes au sens littéral du terme, c'est-à-dire des personnes jouant ensemble devant un public avec l'intention de faire de la musique. L'œuvre est à la fois le processus qui aboutit à la constitution de cet orchestre et sa performance publique, les répétitions (qui cessent d'être périphériques) et le concert (qui cesse d'être central).

Cette inversion du rapport de prééminence entre répétitions et concert se retrouve dans la relation à l'instrument : des guitares électriques qu'elles ne portent pas

en bandoulière mais qui sont posées sur le sol devant elles et dont elles doivent jouer d'une main sans les toucher directement. Une double destitution : physique de l'instrument, symbolique de la virilité de ses interprètes. De chaude qu'elle est communément dans la musique rock puis metal (où elle est souvent sexualisée), la guitare devient froide, glacée comme l'indique le « *frost* » du titre, objet que l'on frappe avec un flacon de verre et qui reste au sol, immobile et roide. Elle est moins féminisée que dégenrée, moins instrument que machine à sons plus ou moins prévisibles – difficile en effet de s'assurer d'un résultat sonore stable et reproductible avec de tels réquisits.

Le geste est radical. Mais cette radicalité peut prendre plusieurs sens, qui ne sont pas forcément incompatibles. Que fait Marina Rosenfeld ? Elle montre que les conditions de l'œuvre sont aussi importantes que l'œuvre elle-même, que tout ce que l'on considère habituellement comme lui étant extérieur doit désormais en faire partie, comme le genre des interprètes et le mode d'organisation du groupe (avec ou sans chef). Mais elle montre également que la performance publique n'est que le prétexte de la finalité première de l'œuvre qui est la formation d'un orchestre de non-musiciennes : une expérience autant sociale qu'esthétique. La première approche est critique, la seconde est pratique. Détaillons-les.

(1) On pourrait estimer qu'en déconstruisant la forme concert, et plus généralement la performance musicale, Marina Rosenfeld montre qu'il s'agit là d'une construction historiquement située et par conséquent arbitraire, que d'autres constructions sont possibles qui désamorceraient les relations de pouvoir et les dominations symboliques, que la musique est un texte qu'il faut désigner comme tel, un système de signes qu'il convient de resignifier en travaillant ses bords, en déplaçant son cadre, en déployant les connotations de ses objets et en renversant la hiérarchie implicite de son ordre. Marina Rosenfeld fut à CalArts l'étudiante du grand artiste conceptuel Michael Ascher dont les œuvres sont restées célèbres pour leur puissance de décadage. Cette interprétation va dans le sens de ses propres déclarations. Dans un entretien paru à l'automne 2023, elle disait à propos de *The Sheer Frost Orchestra* : « *Il s'agit vraiment d'une « œuvre précoce » dans la mesure où elle s'attaque à un problème immédiat : quelle nouvelle formation puis-je mettre en place pour libérer la musique de toutes ces hiérarchies dont j'ai hérité, notamment celle qui concerne la place des femmes au sein des orchestres classiques ?* »

(2) On pourrait aussi prendre *The Sheer Frost Orchestra* pour ce qu'elle est, une performance qui, bien que singulière, s'inscrivait dans un ensemble de pratiques alors en plein essor, de la musique *noise* à l'improvisation libre, qui déjouaient les règles du concert public, modifiaient le rapport à l'instrument, sortaient des lieux attendus et improvisaient collectivement sans plan ni grille. La guitare posée devant soi dont on joue avec les objets les plus divers, ou autour de laquelle on multiplie les pédales d'effets de manière à créer un dispositif de *feedback* au bord de la saturation, est depuis Fred Frith (premier cas) et la *japanoise* (second cas) une manière possible sinon commune de se réapproprié l'instrument et d'en subvertir le jeu. Il s'agirait donc moins pour Marina Rosenfeld de déconstruire l'institution orchestrale et la performance musicale que de

permettre à des femmes de jouer ensemble en dehors des contraintes que supposent l'apprentissage d'un instrument et le rituel social du concert public. En jouant librement d'une guitare délestée de toute autorité, elles rendent audible la matérialité bruyante et la richesse sonore de l'instrument, que des décennies de conventions de jeu ont progressivement effacées. Ce que l'on perçoit dans cette performance, avant les signes et les symboles, est une nuée de sons en évolution constante, où l'individualité des gestes importe moins que l'effet d'ensemble qui résulte de leur accumulation coordonnée : quelque chose entre un orchestre et un système sonore autorégulé.

Ces deux interprétations ne se contredisent pas. Elles mettent l'accent sur des aspects différents d'une œuvre dont trente ans de performances n'ont pas épuisé la richesse. *The Sheer Frost Orchestra* est un métatexte dont il faut décrypter chaque signe mais c'est aussi une machine à produire des matières sonores indociles.

Né parisien mais grandi en Normandie, Bastien Gallet est heureux en philosophie, qu'il a longtemps enseignée. A très tôt écouté les musiques, écrites et improvisées, concrètes et notées, d'ici et d'ailleurs, de studio et de concert, fixées et fugaces. Les a commentées et faites entendre à la radio, sur France Culture puis à la Radio Suisse Romande. Les a programmées au Festival Archipel (Genève), écrites-improvisées-acousmatiques-installatives, qu'il dirigea trois ans durant. Il s'intéresse aux sons, aux sound studies, à l'art sonore, aux sons qui font œuvre sans faire musique, à ce que les sons nous disent et à ce que la philosophie peut en dire. Il a publié sur ces questions (et d'autres) deux ouvrages (*Le boucher du prince Wen-houei* et *Composer des étendues*) et de nombreux articles. Il écrit des fictions, des livrets d'opéra et des scénarios de film.



EN «A Generative Moment»

Conversation with Marina Rosenfeld

Tatjana Mehner

«Extremes» is the motto of this year's rainy days festival. Have you ever felt The Sheer Frost Orchestra being extreme – or do you still feel?

This is an interesting question because I always felt that there was something extreme about this idea, in the sense that it embodied a lot of reversals, not just of the historical orchestra as an exclusionary, predominantly male institution, but as a concept or proposal that places the experiential register of music-making – what the participants experience – above that of the audience, or critics, or observers. The gesture of placing guitars on the floor, the mode of playing, was a way to produce something new, different, in the experience of the performers first – to locate the act, so to speak, in a different register.

So the fact that *The Sheer Frost Orchestra* was always a bit of a lightning rod for people's feelings and opinions about the idea of a sex-segregated space, was kind of a secondary social effect of its structure as a work, as far as I was concerned. Of course, if it is «extreme» to temporarily mount a work that asserts as a condition of meaning-making the situation of making music from within a female body, I guess it is still extreme today in that most basic of ways. But I think its structure as a work of music is its most radical aspect.

Nail polish, electric guitars, female or female identifying musicians – how did you develop this mixture?

In its first instantiation in 1993 while I was studying at CalArts, it was not really meant to exist beyond the initial performance – in other words, I didn't understand it as a «work», initially. So I had a kind of casual attitude about trying something new. And I was thinking about the politics of experimental music, in particular, and my complex experience coming into an understanding of the frames and also blind spots within which my work would be performed or evaluated.

As I have written elsewhere, intervening into the field of meaning around the electric guitar was what I had in mind – disrupting or negating a male-coded signifier, obviously, but also proposing something fresh and constructive. I developed a notation

system, a playing vocabulary, a method of organization – and made sure that instead of virtuosity and training, participants could come into the piece as they were, trained musician or amateur or novice, and adopt a temporary position as a temporary musician in the temporary orchestra.

How do you remember the moment of creation of the work?

Not entirely, it was a very long time ago. But I do remember that I was using various objects around my apartment in Echo Park (Los Angeles) at the time to coax sounds from a cheap electric guitar that I had obtained and didn't know how to play, and that the nail polish bottle sounded the best and was perhaps also the most amusing and sort of attitudinally punk. It was the time of riot girls in rock and there was a lot of circulation in fashion and music of kind of degraded signifiers of femininity, so that may have given me confidence to enlist such an obvious household object in my research.

Since its creation the composition has been performed quite often within different cultures. Did you experience a cultural difference within those performances?

Remarkably, no. There is a consistent register of experience I would say, that is often reported back to me in various formats – poetry, zines, testimonials – that the experience of performing the work is very particular and specific. The production of the sounds through the mediation of the glass objects, the social occasion of the rehearsals, the reading of the score, the kind of spontaneous emergence of improvisation – these are all features of the work that are repeatable.

Do you believe there could be a moment where the composition will lose its social relevance? And what then?

I've never been concerned with its social relevance, so this can ebb and flow without me intervening, I think. As I said it was an idea that was simply taken up semi-frequently and mounted. I've never initiated a Sheer Frost Orchestra after around 1996. But I will come and prepare it when people ask because it is meaningful to me to transmit what the work is, how to do it, how to make it consonant with the original idea. After around 1999, I tried to treat new instantiations as «historical reenactments» of 1993. That's why I still ask people to obtain circa 1993 clock radios to do the piece, to give it the austerity and technological specificity of the original. There are so few works of explicitly, kind of structurally feminist music, so people seem to find it interesting to revisit. For me it will always be a moment in time, a generative moment.

22.11.

Vendredi
Freitag
Friday

Luxembourg Composition Academy" Final Concert

United Instruments of Lucilin

Sophie Deshayes flûtes

Olivier Sliepen saxophones

André Pons-Valdès, Winnie Cheng violon

Danielle Hennicot alto

Jean-Philippe Martignoni violoncelle

Pascal Meyer piano

Guy Frisch, Galdric Subirana percussion

Rémi Durupt direction

Nouvelles œuvres de Deniz Aslan, Yifan Guo, Connie Harris, Samuel D Loveless,
Tomohiro Suzuki, Senay Ugurlu, Mees Vervuurt, Julia Waldeck

L'Academy est dirigée par Milica Djordević et James Dillon.

Production United Instruments of Lucilin



12:15 80'

Salle de Musique de Chambre



22.11.

Vendredi
Freitag
Friday

extreme sound / instrument

The Waste Orchestra by Rulkobish Music

Workshop

Kate Carr, Iain Chambers workshop leader

Âge / Alter / Age: >10

In English with French and Luxembourgish translations

17:00 60'

↗ Rotondes / Galerie





EN A new life to what is seen as waste

Conversation with Kate Carr and Iain Chambers

Tatjana Mehner

As a duo, you practice musical «recycling» in the best sense of the word, by offering a new aesthetic life to what most people would call waste. Please tell us more about the concept and its genesis...

Kate Carr (KC): Iain and I were interested in pursuing a process-oriented performance mode. We were thinking about what kind of processes might lend themselves to a sonic inquiry. So initially I was reflecting on dismantling things like complex objects such as old computers or e-waste... And then Iain was thinking about sorting the different materials that I had dismantled. And then we recognized – that is quite complex and hard to articulate – that what we were working with, in a very broad sense, was rubbish. From there, we decided our approach and started to explore what sounds we might make with those objects and what kind of knowledge that process of sounding discarded objects might convey. Thus, how might we reimagine rubbish by sounding in different ways?

Iain Chambers (IC): Both of us are coming from field recording practice, i.e. recording on location. Rubbish music is a bit more, I would say, object-focused. We are performing with waste objects in a live way and using microphones to amplify and process the sounds. But some of the pieces in the practice nonetheless have a sense of self-recording. So, for instance, one of our pieces on our first album «upcycling» takes place in a household waste plant, with people dismantling more complex bits of waste in a very loud way. And it is quite performative. So it is first of all using life objects in a musical way. They happen to be rubbish, but in this project in the background there is a little bit more. Field recording and location sounds inform it to some extent.

KC: But the technologies of field recording, I would say, are in the foreground. Apart from the piece that Iain has mentioned, instead of using the microphones we use in field recording so much on location, we are using them to coax different sounds out of the objects we are working with. Contact mics and geophones being the main two types of mics, in addition to just the normal traditional mic that we are using to capture how we vibrate and interact with different objects.

Nevertheless, you have chosen the word «rubbish», which is quite concrete in its connotation – even in a kind of double sense, when integrating an aesthetic perspective...

IC: We like the duality of it. The fact that it is very specific. It tells you about creative restriction, the kind of framework for a project dealing with waste. But it is also almost jokey. It is ambiguous as the album title as well. «upcycling» also talks about one of the processes that obviously happen in waste treatment, but it is also us turning these waste sounds into something else, transforming them, upcycling them into music.

KC: The only thing I would add is just to emphasise that humorous aspect of the term «rubbish» and «rubbish music», because obviously I think we've all, as experimental musicians, had more challenging audiences, who might describe their compositions in more derogatory or dismissive ways. So I suppose it is playing with that aspect of being an experimental musician, but, more seriously, plugging it into this really important aspect of contemporary life: that we have produced so much rubbish that we leave such a heavy footprint on the world.

*How do you create or find your equipment and how flexible are you in its use?
What does it mean to travel with that kind of «instruments»?*

KC: One of the exciting things is that we are always developing new kind of instruments, because we are finding different things. Here in the UK, there's loads of stuff just abandoned. So there are always opportunities to walk around my suburb to find all manner of goods, discarded musical instruments even, which kind of lend themselves more readily to what we are doing. We have been doing it now for almost two years, and we have developed different ways of approaching discarded items, combining different materials. Most recently, for example, when Iain and I performed, I had an old piece of piping that someone had discarded in my building, and I put a balloon on it. Or I had these cooking beans in the house, and I put it all together in a dreadful-looking device, and it became a rattle.

IC: There's a tendency toward more complex objects, very attractive-looking, like sculptural pieces. They are mostly made from reclaimed materials. But we have found that for workshops we have to find a lot more materials than we would use as a duo, because we invite participants to play with us. We need a large amount of waste and recycling, which we sift into different categories. Instead of the traditional orchestral sections, we have tins on one part, glass and paper or plastic films.

Do you use public transport to carry this?

KC: We did, for instance, a workshop in Birmingham. And we managed to bring the mentioned pipe construction.

IC: It looked really ugly. It was covered in mud. It has all sorts of paint splatters. And no one would sit next to me on the train.

KC: So Luxembourg is going to be a challenge, because we will be coming by train. We can't bring loads and loads of things. So we have to encourage the participants to bring some of their own waste. People will be playing what their households have been using over the last week and discarding. Recently, within a school workshop we did, I felt a layered social and political dimension to waste, saying a lot about who we are as individuals.

Did making rubbish music change your behaviour as consumers and your reflections on waste?

IC: I definitely have a much higher consciousness of the amount of waste we are producing. I don't think it has changed what I eat or what products I buy, but I think it has made me more conscious of packaging.

KC: And I think I've become more of a scavenger since the project began, because I've been looking in the streets for things. So in some ways, I'm bringing more waste into the house. If any of my family are throwing things out, I'll be going through the waste thinking: well, they don't want it anymore, but I do. I am thinking: «I can play this with a contact microphone.» That is another aspect of it: thinking of waste taking another meaning, or giving another life to it.

There was a time when we felt like we didn't have enough tin cans, and I was looking around, I was walking around my neighbourhood and I saw loads just thrown into a kind of common garden. But it was a strange feeling to pick up cans in a public place and put them into a bag to carry them home. In that sense, I reflected on the type of behaviours that we exhibit in public around rubbish; and how they are understood or received. Looking into a bin, for example, has a particular kind of connotation around homelessness and desperation, but even just picking rubbish up more generally is an uncommon activity in public space. This public interaction with waste and the different meanings associated with it has been an unexpected dimension to the project.

Interview conducted within a video conference in July 2024

22.11.

Vendredi
Freitag
Friday

extreme sound / multiples

In C // 20 sonneurs

Experience the iconic work with the sound
of twenty (bag-)pipers

20 sonneurs

Céline Cozien, Mickaël Cozien, Quentin Viannais binioù

Kévin Colas, Ewen Couriaut, Nathalie Drant, Gweltaz Hervé, Eliaz Le Bot bombarde

Gaël Chauvin, Gwenaël Piel bombarde ténor

Erwan Hamon, Stéphane Hardy, Guénolé Keravec, Vincent Marin bombarde baryton

Pierre Gateclou-Marest, Ernesto Góngora, Lionel Le Page, Enora Morice,

Pierre Thébault cornemuse

François Robin veuze

Erwan Keravec direction artistique, arrangements

Yves Godin création lumière, décors

Tifenn Morvan costumes

Tudual Hervieux, Jorj Botuha lutherie

Terry Riley

In C (1964)

Production Offshore, La Soufflerie, scène conventionnée de Rezé, Le Théâtre de Lorient, centre dramatique national, La Passerelle, scène nationale de Saint-Brieuc, Le Théâtre National de Bretagne à Rennes, centre dramatique national, Athénor, centre national de création musicale à Saint-Nazaire, Le Théâtre de Cornouaille, scène nationale de Quimper, Le Quartz, scène nationale de Brest, La Maison de la Culture d'Amiens, pôle européen de création et de production

Offshore est une association subventionnée par la DRAC Bretagne (Ministère de la Culture et de la Communication) et le Conseil régional de Bretagne.

Avec le soutien de l'État - Préfet de la région Bretagne - DRAC Bretagne, la Région Bretagne, le Conseil départemental du Finistère, Adami, Spedidam et le Centre national de la musique



19:00 55'

➤ Rotondes / Grande Salle



FR « Le cercle est un espace de liberté pour le public »

Conversation avec Erwan Keravec

Charlotte Brouard-Tartarin

Comment et quand avez-vous découvert In C ?

J'ai entendu cette œuvre pour la première fois il y a une quinzaine d'années. Elle figurait depuis sur la liste de mes « envies », sans que j'aie les moyens de concrétiser cette envie ou quelque chose à dire sur ce qui constitue une pièce majeure de la musique minimaliste. Dernièrement, j'ai trouvé un lieu et senti que le bon moment était enfin arrivé. Mon travail étant principalement de commander des œuvres, si je reprends une pièce du répertoire, comme Philip Glass précédemment ou ici Terry Riley, il faut que cela s'inscrive dans mon cheminement artistique.

En quoi consiste exactement votre rôle de directeur artistique de cette production ?

Après avoir fondé il y a presque dix ans un quatuor de sonneurs pour lequel je commandais de nouvelles œuvres, j'ai souhaité étendre ce travail à une forme proche de celle du *bagad*, l'orchestre breton. J'étais alors intéressé par l'idée de créer un ensemble de solistes et non de pupitres, ce qui se rapprochait de l'idée développée par Terry Riley. Je voulais proposer un espace presque « politique », c'est-à-dire où l'individu décide de la manière dont le collectif avance, étant à la fois acteur de cette avancée mais aussi dépendant de l'attitude des autres. À l'origine, je devais faire partie du cercle des sonneurs mais me suis assez rapidement aperçu qu'il était impossible d'avoir un avis précis sur ce qu'il se passait sans se tenir au centre de ce cercle. Sans être chef d'orchestre, il fallait que je sois prescripteur. C'est également pour cela que j'ai écrit un code, complémentaire de celui du compositeur, qui permet aux interprètes d'évoluer dans la pièce mais ne les empêche pas de s'exprimer librement.

Quels parallèles voyez-vous entre cette pièce et la musique traditionnelle bretonne dans laquelle on retrouve habituellement les instruments convoqués ici ?

Une grande partie de la musique traditionnelle bretonne est destinée à la danse. Parmi ces danses, beaucoup sont interprétées en rond. Le défi pour les musiciens est alors d'amener les danseurs au-delà de leurs capacités physiques, pour créer une énergie qui devienne collective, communément appelée « transe ». Cela passe pour les musiciens par la répétition à l'envi des mêmes phrases mélodiques, généralement assez simples. À ce titre, la musique traditionnelle bretonne se rapproche de la musique répétitive, qui amène le public à cette forme de transe.

Le choix de la disposition en cercle et du public pouvant librement déambuler est-il également un rappel des événements festifs de la culture bretonne ?

Dans la musique traditionnelle bretonne, ce sont les danseurs et non les sonneurs qui forment une ronde. Au-delà de la volonté de créer une « enveloppe sonore » qui puisse complètement enrober le spectateur, ce qui m'intéressait dans le cercle était de créer un espace de liberté pour le public. Il peut choisir où diriger son regard, d'être dans le cercle ou d'en sortir, de se déplacer ou non, de se tenir debout, allongé ou assis.

Était-ce également, plus ou moins consciemment, une volonté de briser les codes du concert « classique » ?

Dans la pièce créée avant *In C*, intitulée *Blind*, le public a les yeux bandés. On y retrouve la même idée, à savoir que le contexte donné à la musique pour s'épanouir permet de vivre une expérience autant performative que concertante.

Ce projet est associé à des recherches autour de la lutherie, pouvez-vous nous en dire plus ?

Comme son nom l'indique, *In C* est en do majeur. Ce n'est pas le mode des instruments traditionnels bretons, plutôt en do mineur. Pour contrer cette incompatibilité, nous aurions pu transposer la pièce mais elle aurait alors perdu de la brillance apportée par ce mode. Nous sommes donc allés voir un luthier et lui avons demandé de tourner certaines parties des instruments, jusqu'à fabriquer un instrument qui n'existait pas, la bombarde baryton, qui permet de jouer des notes plus graves. En tant que musicien, c'est très excitant de participer à l'élaboration d'un nouvel instrument. De plus, c'était à

l'inverse de ma démarche, qui consistait à commander des œuvres pour la cornemuse, un instrument que n'importe qui peut se procurer, afin qu'elles puissent être jouées par d'autres.

Les musiciens bretons commencent à s'intéresser à cette bombarde baryton, c'est grisant de savoir qu'elle va être portée plus loin que ce que nous avons fait.

Pensez-vous qu'il y ait une architecture ou une configuration de salle idéale pour interpréter cette pièce ?

Au début, nous n'avons travaillé qu'en intérieur. À partir du moment où un espace était là pour accueillir le cercle et contenir le son (car même les sonneurs ne peuvent lutter contre le vent), nous pouvions jouer. L'an dernier, nous avons donné la pièce pour la première fois en extérieur et le résultat est bien sûr très différent. Certains éléments s'ameublissent, comme une partie de la force, quand d'autres se renforcent, comme les lignes de fuite. Il me semble donc difficile de répondre à cette question car je préfère certains aspects en intérieur et d'autres en extérieur. L'idéal est de pouvoir voir les deux ! (*rires*)

Quelle est aujourd'hui la place des instruments tels que la cornemuse et la bombarde dans la musique contemporaine ? Vous êtes vous-même l'instigateur de nombreuses commandes.

Je joue une cornemuse écossaise, qui a la particularité d'être présente partout dans le monde. Il existe une pratique de musique contemporaine et expérimentale, notamment aux États-Unis, mais elle reste très confidentielle. Travaillant avec des compositeurs qui composent habituellement aussi bien pour l'opéra qu'une formation symphonique, je me demande pourquoi ils ne s'intéressent pas plus à un instrumentarium traditionnel, expérimental pour la musique « classique ». De ceux avec lesquels j'ai collaboré, je peux citer Bernard Cavanna qui intègre désormais la cornemuse dans sa nomenclature d'orchestre habituelle, mais ils existe encore de nombreux freins que je ne parviens pas toujours à expliquer.

Propos recueillis par téléphone le 04.07.2024



22.11.

Vendredi
Freitag
Friday

extreme strings

Extreme Harp

Rhodri Davies harpe électrique, harpe gothique

Phill Niblock

A Cage of Stars (2012)

Rhodri Davies

Telyn Wrachïod (2024)

21:00 60'

↗ **Rotondes / Klub**



EN «Precise, angled brays / Speaking every profound feeling»¹

Conversation with Rhodri Davies on his encounters with Phill Niblock and the use of harp tunings as a compositional tool

Catherine Kontz

When we first planned this concert, there was a hope that you might be performing with Phill Niblock, which, sadly, was not to be. However, you had the chance to know him over many years and work with him, and so to be performing his A Cage of Stars will be a lovely tribute to him. How do you remember him?

Phill and I had been talking about ways for him to compose me a piece since 2008, so I was delighted when Rebecca Shatwell, director of the AV Festival, commissioned him to write me an electric harp piece called *A Cage of Stars*. The first performance took place at the AV Festival in Newcastle upon Tyne in 2012. The theme of the festival was «As Slow As Possible», titled after the piece *ASLSP* by composer John Cage. The music on the night of the first performance focused on slowness and duration to mark the 100th anniversary of John Cage's birth and the 20th anniversary of his death. Working on the piece months before the concert, Phill and I met with Adam Parkinson, who assisted with the recording sessions at Culture Lab in Newcastle. Adam had built an oscilloscope visualisation in Max MSP software that allowed me to see the degrees to which I was shifting sharp or flat while bowing and E-bowing over 60 precise pitches on my electric harp. After the first performance, he wrote to me in an email «I hope you can play the hell out of it, multiple cages.»

I was very sad to hear the news about Phill's death. I had known him for many years. I think we first met in the late 1990s in Brussels. He was supportive of me, as he was of countless other musicians, and would often turn up at concerts and hang out after the show, late into the night. At one time, it seemed he would be everywhere I went. I am sure this feeling is not unique, as he had countless friends and acquaintances across the globe.

1 «Ceimion wrachïod cymmwy / Yn siarad pob teimlad dwys. « (From a cywydd requesting a harp by Huw Machno FL. 1560-1637)

When I lived in London, he once invited me down to the hotel where he was staying. When I arrived, he was sitting at the reception with two or three people who left as I arrived, only to be replaced with another cohort of visitors. He didn't just enjoy meeting people, he revelled in supporting and in bringing together a vast community of artists, musicians and concert organisers. He was one of the first to champion Éliane Radigue's music, for instance, releasing her *Trilogie de la Mort* on the Experimental Inter-media Foundation label in 1998. His focus was always international and he connected across generations of musicians. Whenever visiting New York, I would make a beeline to Phill and Katherine Liberovskaya's loft, and there was always a warm welcome.

He was never verbose, and his biography from around 2012 succinctly encapsulates his work: *«Phill Niblock makes thick, loud drones of music, filled with microtones of instrumental timbres which generate many other tones in the performance space. Simultaneously, he presents films / videos which look at the movement of people working, or computer driven black and white abstract images floating through time.»*

Arguably, his most famous film for which he supplied images to accompany music by artists other than himself was *The Magic Sun, featuring Sun Ra & his Solar Arkestra*, 1966. But he also made films for many other artists such as Max Neuhaus, Arthur Russell and William Hooker. I was over the moon when in 2014 he agreed to make a video to accompany a track from my «Wound Response» album called *«fulfilment of the event»*. He sent back the video pretty much immediately and wrote: *«very strange video for Niblock, indeed. Filmed from a taxi window on Park Avenue NY with a black magic pocket video camera with a Lumix lens.»*

Phill's music could engulf one's whole body, and it would often feel as if the very fabric of the room was changing. I was thrilled to host him at our NAWR concert series in Swansea along with his longtime collaborator Tim Shaw in 2018, when we performed at the old BBC studios. I have a fond memory of him walking around the space during the sound check, a decibel metre in hand as usual, ensuring that the volume was reaching the desired decibel level – which, incidentally, was *very very loud!*

You perform on a lot of different instruments and unusual harps. Why do you feel the need to explore/expand the instrument? What makes a harp a harp?

I start with a pretty fundamental definition of what constitutes a harp – that it is a *«stringed musical instrument that has individual strings running at an angle to its soundboard. And its most common form is triangular in shape and made of wood»*.

I enjoy playing different kinds of harps: bray, pedal, lever, lap, horse-hair, electric and aeolian. I have built indoor wind harps activated by mechanical fans. I have experimented with playing the harp using fire and water – by freezing a small harp in a block of ice, playing the harp with dry ice, setting a harp on fire, and placing a harp in the sea with a hydrophone fixed inside the soundboard. This work draws inspiration from collaborating with the visual artist Gustav Metzger, artists from Fluxus and artists involved with the 1966 Destruction in Art Symposium.

Recently, I have been interested in ancient harps that have been found in Wales through the ages. In 2016/17, I designed the construction of a *telyn rawn*, which is a medieval horse-hair strung harp that had not been seen in Wales for over 200 years. The horse-hair harp is the earliest documented example of a harp in Wales (13th century). This research culminated in a solo release called «Telyn Rawn» (Amgen records) in 2020.

I was then keen to look into another lesser-known ancient Welsh harp called the *telyn wrachiød*, or bray harp in English. This harp has pegs, which are called *gwrachiød* in Welsh. These pegs are positioned into the string-holes and can be adjusted to gently touch the strings causing a buzzing sound. They were named *gwrachiød* after witches, because it was said that the pegs were bent like a witch's back.

Since around 2011, I have been using different scordatura tunings for my harps as a compositional tool that opens up a space for improvisation. When I was researching the *telyn rawn*, I was blown away by the unique tablature found inside the Robert ap Huw manuscript. The manuscript is the earliest surviving body of European harp music and goes back to the 14th–16th centuries. The manuscript provides a guide called the «principles to learn the pricking (notation)» and details the various techniques needed to play the tablature. I was particularly drawn to a couple of pages which seem to me to contain a list of scordatura or alternative tunings for the harp – basically, a collection of tuning systems for the harp that are radically different from contemporary standard harp tuning. I can only speculate what the function of these scordatura were, but when I tune my harp to these different sets of pitches, the instrument comes alive and becomes more resonant.

One night I was playing my *telyn wrachiød* and a composition called *Brandy Cove* by my friend, the fiddle player Angharad Jenkins, happened to be open in front of me on top of a pile of music. I had tuned the harp to a scale row from the manuscript and I started playing the piece to see what it might sound like, filtered through the scordatura. The result took on the form of a completely new piece. Not only was I playing in a different key, but the *telyn wrachiød* was also acting like some kind of cipher or coding machine, converting the notes that were on the paper into new configurations. It felt a bit like John Cage's prepared piano pieces, in that the written notation is very different to how the music sounds once it is played on a prepared piano. I later tried this out with other Welsh folk tunes with similar results.

In performance, I take the knowledge of the mediaeval scordatura and techniques found in the Robert ap Huw manuscript and apply it to a contemporary improvised vocabulary. When I use pieces like *Brandy Cove* and other Welsh folk tunes, they are filtered through the scordatura, and I use them as source material: not to be strictly adhered to, but rather as a way to push the music into new areas. The scordatura is a big defining feature of the music. Simply tuning the harp to these notes largely sets the parameters for the improvisation. I don't work on melodies, chords, riffs or themes in advance, and once the first string is plucked, I go where the improvisation takes me.

EN A Cage of Stars

Phill Niblock

A Cage of Stars was written for Rhodri Davies and was commissioned by Rebecca Shatwell and the AV Festival 12, International Festival of Art, Technology, Music and Film, and premiered on 3 March 2012 at the Sage, Gateshead.

«My first pieces were essentially very directly related to all of the pieces I have done since, and that I am doing now. I've really only made this one music and I've only been interested in the one idea of close-ratio tones and getting it loud enough to produce a lot of overtone patterns. I'm more interested in making architectural, environmental sound pieces, which one can think of as a big, full box. Within that box, there are sound changes because of the standing waves. All of the pieces work with that kind of thing and I vary the structure of the pitches I use from piece to piece, but never using something like <Just Intonation>. I'm not interested in a tuning structure but more of an architectural structure to create the environment.» FO A RM magazine, N° 4 (topography) 2005

EN Telyn Wraochiod

Rhodri Davies

«It appears that on the old Welsh harps of the sixteenth century, there were pegs or brays emerging from the string-holes, in Welsh called gwrachiod (Mersenne called them harpions), which could be adjusted to press on the strings. In later times, these brays caused a buzzing effect which added a percussive sound for dancing...» Osian Ellis, The Story of the Harp in Wales

22.11.

Vendredi
Freitag
Friday

extreme chill

Sensu

experimental multi-channel chill-out set

Sensu DJ

22:00 60'

↗ **Rotondes / Klub**





EN «Embracing complexity»

Sensu

How do you define «extreme»?

It is a difficult thing to define, I find. What is extreme now is often not extreme tomorrow, and many people define extremes in many different ways. For me, extreme is trying to go far with an idea and explore it fully. Embracing complexity, real or suggested, is also part of this. Extreme music can conjure up many ideas and thoughts.

Why does art need extremes?

I like the idea of transgression in art, transgression as a positive force that brings you from one state to another, a previously unexplored one. Digital culture tends to smoothen things out, so it is still very valid to me to be extreme musically and artistically. I enjoy confrontational music and art because they show me new possibilities and new ways of thinking, listening, perceiving, etc. Art, even when it is minimalist, can tackle complex topics. An extreme idea or intention can help in getting a message or an experience across.

Which musical extreme do you find most fascinating? Why?

Richard H. Kirk of the legendary Sheffield band Cabaret Voltaire once said that when their «The Voice Of America» album came out in 1980, it was considered a very avant-garde record, but that ten years later, it was considered pop. Extremes are often only extremes when they first manifest themselves. I like the still extreme noise music of Japanese producer Merzbow and early investigations into industrial music and its perspective by Italian producers Maurizio Bianchi and Marco Corbelli. What I love about early industrial music, late 1970s and early 1980s and not limited to Italy, is the way its subjects would often be placed at the center of the piece without apparent criticism. In this way, it avoided easy moralization and often showed its topics in a very direct and brutal way. Experiencing a Merzbow gig many years ago left me almost deaf for two weeks, but I accepted that as part of an amazing experience.

Which aspect of your work fits in with this year's festival motto, «extremes»?

I like a lot of extreme music, but as a DJ, I try to contextualise it so that it becomes acceptable within the context of a performance. I also produce music, and there I'm always looking for paradoxical musical situations. People listen to a lot of extreme music without realizing it. Horror movies old and new often have quite extreme soundtracks for example. So do video games!

23. & 24.11.

Par intermittence /
Mehrals am Tag /
Every now and then

extreme piano

Inside-Out Piano

Grand pianos with vertical strings –
you have to see it to believe it!

Sarah Nicolls invention de l'Inside-Out Piano, démonstrations



FR Les mille et un visages du piano

Jean-Jacques Groleau

À le voir aujourd'hui trôner en majesté dans ses formes désormais canoniques, le piano, qu'il soit droit ou à queue, semble un objet relativement immuable. Il n'en est rien ! Son histoire est jalonnée d'aventures parfois éphémères, mais qui toutes auront permis aux facteurs de perfectionner les mécanismes de leur instrument – et donc aux musiciens de pousser toujours davantage les limites de leur imagination.

Le marteau contre la griffe

De par sa forme, on croit souvent que le clavecin est l'ancêtre du piano. Certes, bien des caractéristiques sont communes entre les deux instruments, et le fait même qu'il soit tout à fait possible – blasphème musicologique mis à part – de jouer à peu près tout le répertoire de clavecin au piano suffirait à étayer cette filiation. Pourtant, une différence *essentielle* les sépare : dans le clavecin, les cordes sont griffées ; dans le piano, elles sont frappées par un marteau ! Cette idée n'a rien de nouveau : dès le haut Moyen Âge, le psaltérion ou son cousin, le tympanon, instruments sur lesquels les cordes étaient disposées sur une caisse de résonance trapézoïdale ou rectangulaire, pouvaient être joués soit en pinçant leurs cordes (un peu comme une guitare), soit en les frappant avec un petit marteau (comme de nos jours encore avec les cymbalums). La révolution viendra du mécanisme de frappe lui-même : le joueur ne tient plus ces petits marteaux, mais c'est le clavier de l'instrument, par le biais d'un dispositif plus ou moins complexe, qui vient désormais frapper les cordes. La nuance peut sembler fort ténue ; pourtant, en termes de sonorités et de spectre harmonique, elle allait révolutionner la musique occidentale.

De nouveaux horizons musicaux

On considère habituellement Bartolomeo Cristofori (Padoue, 1655 – Florence, 1731) comme l'inventeur du « piano-forte », véritable ancêtre du piano moderne – son nom venant de ce que le claviériste pouvait, selon la pression exercée sur les touches, jouer alternativement *piano* ou *forte* les mêmes notes. La gageure technique n'était pas

mince : il fallait mettre au point un système permettant à la touche de réagir à la pression du doigt sans que le système ne se bloque. Nous sommes encore loin ici du système à double échappement¹ que la maison Érard inventera au siècle suivant, mais la brèche était ouverte. De 1709 jusqu'à sa mort, l'ingénieur facteur ne cesse de réfléchir à sa mécanique, l'améliorant sans cesse, mais c'est en Allemagne que les progrès se font désormais, grâce au facteur Johann Gottfried Silbermann (1683-1753) que Frédéric II de Prusse, monarque féru de musique autant que de modernité, incite à poursuivre ses recherches.

La greffe ne tarde pas à prendre et la plupart des compositeurs, même s'ils ne délaissent pas d'emblée le clavecin, s'intéressent à ce nouveau venu dont les sons leur permettent d'imaginer de nouvelles palettes sonores impossibles sur les instruments anciens. Quel génie il aura fallu à un Wolfgang Amadeus Mozart, à un Joseph Haydn, pour sentir dans ce piano-forte encore vagissant, aux sonorités si frêles, sans puissance, toute la richesse dont il était porteur et que seule la révolution de l'acier aller pouvoir révéler !

Une affaire de tension

Car une fois résolu (partiellement à ce stade) les problèmes inhérents à l'action des touches sur les cordes *via* le marteau, restait un autre problème de taille : pour gagner en puissance, en brillance, en stabilité aussi, les cordes devaient être beaucoup plus tendues que ne le permettaient les cadres en bois de l'époque. La révolution industrielle, avec son lot de découvertes techniques, permet à la chrysalide d'effectuer ses dernières mutations majeures au début du 19^e siècle. Rarement une époque aura vu à ce degré compositeurs et ingénieurs travailler main dans la main dans une émulation réciproque. L'acier permet petit à petit de faire gagner à l'instrument la puissance et l'éclat qui lui manquaient, même s'il faudra attendre encore la fin du siècle pour que les cordes du piano cessent de casser en plein concert.

Cette première étape qui nous fait passer du piano-forte au piano moderne coïncide avec l'émergence de plusieurs génies exceptionnels (Frédéric Chopin, Franz Liszt, Robert Schumann pour ne citer que les plus connus) qui, chacun à sa manière, chacun avec son esthétique propre, sauront profiter de toutes ces innovations pour produire des pages toujours plus exigeantes en termes de dynamiques et de couleurs.

¹ Mécanisme dissociant le marteau de la touche, ce qui permet de rejouer plusieurs fois, même à très grande vitesse, la même note.

L'hégémonie Érard et Pleyel

Les familles Érard et Pleyel sont les pièces maîtresses de cette période. Sébastien Érard (1752-1831) accumule les brevets, dont le plus important reste assurément celui du système à double échappement. Sans cela, impossible de répéter la même note sur un clavier à grande vitesse. Ignace Pleyel (1757-1831), né dans les environs de Vienne mais ayant obtenu la nationalité française avant la Révolution, s'est lui aussi fait une réputation enviable dans la facture des pianos. Après avoir été lui-même un virtuose du clavier, compositeur puis éditeur de musique, il fabrique son premier piano en 1802 et ouvre boutique en 1807. Son fils Camille prendra – et avec brio ! – sa succession en 1831. S'il se fait griller la priorité sur le double-échappement par son aîné Érard, Pleyel n'en demeure pas moins l'un des facteurs les plus en vue de son époque, devenant le fournisseur officiel de la cour à la Restauration et sous la Monarchie de Juillet. Chopin disait aimer tout particulièrement ces pianos, à la sonorité puissante, aux graves profonds et aux aigus d'une incroyable finesse.

Le piano-harpe

En ce début de 19^e siècle, les facteurs débordent d'idées et se lancent dans des aventures parfois étonnantes, comme celle du piano-harpe. Le piano-harpe, également connu sous le nom de clavi-harpe, combine – comme son nom le laisse aisément deviner – une harpe et un clavier. C'est Johann Christian Dietz (1773-1817) qui met au point en 1813 cet instrument, qui tient plus du clavecin que du piano puisque les cordes y sont pincées – afin d'imiter le jeu de la « vraie » harpe. Issu d'une grande famille de facteurs (son grand-père était l'un des premiers fabricants de pianos droits), Dietz souhaitait offrir de nouvelles possibilités à cet instrument. En effet, le système ancien de « simple mouvement » permettait à la harpe de gagner en tessiture, mais souvent au prix d'une perte de justesse – quand ce n'était pas tout simplement la corde qui cassait... Sébastien Érard, qui invente à peu près au même moment le système du « double mouvement », renvoie presque aussitôt l'invention de son collègue au rang des bizarreries de l'Histoire...

Le piano-girafe et le piano-pyramide

Né à Vienne vers 1805, le piano-girafe devait certes connaître une existence brève, mais sans lui, nos pianos droits modernes n'existeraient pas. Sa caisse, qui n'est plus placée à l'horizontale, mais verticalement, avec une belle volute excentrée à son extrémité, lui vaudra ce nom imagé de piano-girafe suite à l'engouement de l'Europe pour cet animal exotique, après que l'Égypte en eut offert une à Charles X en 1827. L'origine de cet instrument est incertaine, Mathias Bleyer, Martin Seuffert et Josef Wachtl s'en attribuant la

paternité. Ils signeront d'ailleurs de leurs trois noms les plus beaux instruments de l'époque. Son petit frère le piano-pyramide s'en distingue essentiellement par une forme plus symétrique.

Le piano-pédalier

Équipé d'un pédalier (comme l'orgue) actionnant les notes les plus graves, souvent placées dans une caisse de résonance spécifique, le piano-pédalier connut pour sa part une existence brève mais glorieuse. Il est l'héritier direct du clavecin à pédalier, pour lequel Johann Sebastian Bach composa ses six *Sonates en trio*. Schumann, pour qui Louis Schone fabrique en 1843 ce qui semble être le premier piano-pédalier du 19^e siècle, lui composera six superbes études, avant que la France ne s'enthousiasme à son tour : Érard présente un modèle pour la première Exposition universelle (1851), qui inspirera des compositeurs tels que Charles Gounod, Charles-Valentin Alkan (qui récupérera le piano à la fin de l'exposition), César Franck ou encore Camille Saint-Saëns. L'instrument tombera ensuite en désuétude avant qu'un facteur italien ne lui redonne vie. Luigi Borgato conçoit en 2001 un nouveau piano-pédalier, constitué cette fois de deux pianos superposés : le premier est un piano à queue normal, le second (celui qui se joue avec les pieds) étant placé au ras du sol. Il existe un enregistrement de ce piano par Jean Guillou, qui l'inaugure dès l'année suivante. Un autre facteur italien, Claudio Pinchi, a par la suite imaginé un système permettant de jouer des œuvres pour piano-pédalier en adaptant « facilement » deux pianos à queue...

Un dernier avatar : les pianos doubles

Apothéose de la facture de piano, le piano double se présente comme la fusion de deux pianos à queue placés en vis-à-vis. C'est la maison Pleyel qui perfectionne au début du siècle dernier cet instrument magistral, qui permet des effets harmoniques impossibles à obtenir sur deux pianos séparés. On peut se rendre compte de la sonorité unique de cet instrument dans un enregistrement de la *Symphonie fantastique* de Hector Berlioz, transcrite pour deux pianos par Liszt, réalisé sur un modèle de 1928 avec les pianistes Marie-Josèphe Jude et Jean-François Heisser.

Agrégé de lettres classiques, Jean-Jacques Groleau est l'auteur de trois monographies parues chez Actes Sud : *Rachmaninov* (2011), *Horowitz* (2017) et *Maria Callas* (2023). Collaborateur à *Diapason* puis à *Classica*, il a également participé à de nombreux ouvrages collectifs (Bach, Mozart, Verdi...). Il a été Directeur de l'Administration artistique à l'Opéra national du Rhin puis à l'Opéra-Orchestre national de Montpellier, et dramaturge au Théâtre du Capitole de Toulouse.

FR « Connaitre le type de bois que nécessite un piano me fascine »

Conversation avec Sarah Nicolls

Anne Payot-Le Nabour

Comment cette idée de Inside-Out Piano est-elle née ?

Je suis pianiste depuis que je peux atteindre le clavier d'un piano, avec un répertoire très varié mais surtout classique. Pendant mes études, j'ai commencé à me spécialiser dans les musiques nouvelles dues à des compositeurs vivants à qui je pouvais parler, qui pourraient écrire des pièces à mon intention et m'en confier les manuscrits. Je me suis alors aperçu qu'une grande partie de cette musique m'amenait à jouer à l'intérieur du piano, qu'il s'agisse de pincer une corde ou de frapper de façon percussive. Ce répertoire m'amenait souvent à me pencher sur le piano, position assez inconfortable, sans compter que le public ne pouvait pas voir ce que j'étais en train de faire. Après quelques explorations assez approfondies, du côté de processus électroniques entre autres, j'ai alors ressenti la nécessité de changer la forme du piano. L'idée de l'Inside-Out Piano est donc arrivée ainsi avec pour objectif d'atteindre plus facilement l'intérieur du piano et de rendre cette action plus visible pour le public. Mais je n'avais pas conscience que ce projet occuperait toute ma vie !

Quelles ont ensuite été les étapes ?

En 2008, j'ai d'abord investi 300 livres dans un projet de recherches consistant à suspendre la table d'harmonie d'un piano droit et de trouver une manière de la raccorder à l'instrument lui-même, les cordes étant alors retournées à 180° degrés avec, à droite les graves et à gauche les aigus. Un instrument totalement fou car sens dessus dessous ! J'ai ensuite dépensé 500 livres supplémentaires pour faire construire des bras en acier par une personne spécialisée dans les portes de bateaux. J'ai beaucoup improvisé, eu recours à l'électronique et commencé à prendre beaucoup de plaisir à jouer ce nouvel instrument. En tant qu'artiste, il était important que quelque chose vienne remettre en question mon jeu pianistique.

En 2014, j'ai fait construire un deuxième piano, cette fois à queue, par l'accordeur et réparateur Pierre Malbos, basé à Paris : nous avons sorti la table d'harmonie pour la redresser à 90° degrés, de manière à ce que les cordes soient dirigées vers le haut et atteignables plus facilement.

Dans quelle mesure imaginer ces instruments vous a-t-il incitée à vous lancer dans la composition ?

J'ai commencé par jouer la musique des autres, de nouveaux concertos par exemple, mais plus mon instrument a évolué, plus j'ai eu envie de créer ma propre musique, personne n'étant vraiment en mesure d'écrire pour ce nouvel instrument d'autant que j'ai le privilège d'en connaître toutes les possibilités. Dans notre monde, il est capital et nécessaire à mes yeux que s'expriment des voix diverses et variées, et j'estime avoir suffisamment à dire sur le plan musical pour me lancer dans cette aventure. Je n'ai pas passé commande récemment mais j'aimerais le refaire dans le futur car il y a des compositeurs d'aujourd'hui que je respecte énormément.

Vous vous inscrivez dans une longue tradition d'expérimentations en matière d'instruments à clavier, notamment au 19^e siècle. Comment vous situez-vous par rapport à ce passé ?

Il est très intéressant pour moi de parler à des facteurs d'instruments d'époque parce qu'ils ont en tête que l'instrument a évolué avec les interprètes. Interprètes et facteurs ont toujours entretenu une relation étroite. Quand les compositeurs avaient des idées d'effets ou de sonorités innovants, il fallait que les facteurs puissent répondre à cette demande. Ces dernières années, dans ma recherche de réinventer le piano, j'ai découvert que les personnes des musées et des archives comprenaient en fait bien plus mon désir de développer l'instrument que ceux impliqués dans la fabrication de pianos. Car si vous regardez la manière de fabriquer les pianos aujourd'hui, cela oscille globalement entre instrument à queue et droit, mais cela ne va pas vraiment plus loin. Il y a bien une nouvelle tendance avec des pianos de luxe mais elle n'apporte aucune opportunité musicale nouvelle, seulement des formes fantasques, d'un bar à cocktails par exemple. Mais selon moi, il est plus intéressant d'innover sur la manière de faire de la musique que sur l'aspect de l'instrument.

Votre projet comprend une dimension environnementale et vous apprenez d'ailleurs en ce moment à devenir agricultrice dans le Gloucestershire...

Je me sens personnellement très concernée par la crise climatique et environnementale, et fais en sorte de devenir à ma manière une citoyenne responsable. Le métier d'agricultrice est un apprentissage passionnant sur la manière de s'occuper de la terre. Ma famille et moi avons en effet une ferme où nous essayons d'accroître la biodiversité et où nous avons planté une forêt. Nous organisons aussi des visites pédagogiques ainsi que des résidences d'artistes. C'est un endroit très beau, quelle chance ! J'y regarde beaucoup les arbres que j'adore prendre en photos. Apprendre sur les arbres, les matériaux et leurs propriétés respectives, et sur la manière de fabriquer les choses en général m'intéresse beaucoup. Connaître le type de bois que nécessite un piano me fascine. Autant que de connaître le fonctionnement de l'instrument et le travail des facteurs.

Je m'intéresse beaucoup à la manière dont la musique stimule les émotions du public si vous l'associez aux bons mots. J'ai ainsi produit des spectacles pédagogiques, ainsi que *12 Years*, en 2018, inspiré par les objectifs ayant découlé du Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat. Je suis en ce moment en train d'écrire un spectacle sur la crise environnementale que je jouerai depuis mon piano, mais qui s'intéresse à notre pulsion de vie, malgré cette crise. Nous voulons continuer à rire, nous amuser, penser à des choses intéressantes et... réinventer le piano !

À quoi le public de rainy days doit-il s'attendre ?

À la Philharmonie, nous allons avoir un dispositif impressionnant avec un piano à queue vertical de 2,5 mètres de haut. Je serai présente pour en faire la démonstration et, si possible, inviter le public à essayer. Le festival a aussi demandé une surprise que je ne révélerai bien sûr pas dans cet entretien mais si vous venez, vous découvrirez quelque chose d'extraordinaire... Au fil de mes performances, je constate en tout cas que enfants comme adultes adorent cet Inside-Out Piano. J'ai récemment donné un concert où une dame d'une soixantaine d'années s'est montrée très intéressée par l'intérieur du piano, que l'on ne voit habituellement pas. Elle s'est aperçue que le piano était bien plus riche que ce qu'elle pensait. Les gens ont une réponse émotionnelle immédiate avec cet instrument familier : beaucoup ont grandi avec ou avaient un piano dans leur école, mais peu en ont déjà vu l'intérieur. Voir et écouter la complexité de cet intérieur intéresse vraiment le public. Tout le monde est donc bienvenu à ma démonstration dans le cadre de rainy days, les familles y compris.

Quels sont les développements à venir ?

Je suis, je crois, la seule personne sur cette planète à avoir un Inside-Out Piano mais j'espère pouvoir développer une version de l'instrument que l'on pourrait acheter dans le monde entier. Aujourd'hui, je réfléchis beaucoup à l'alléger afin de pouvoir le transporter plus facilement. J'y travaille...

Interview réalisée en anglais par téléphone le 03.07.2024

Anne Payot-Le Nabour est Publications Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme piano / duration / repetition

Vexations

Satie's epic provocation, 130 years on

NN piano

Erik Satie

Vexations pour piano (ca. 1893)

Au profit de la Fondation EME



08:00–01:00 en continu / ohne Unterbrechung / without interruption

Foyer



23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme piano / notation / location

In Annea Lockwood's Piano Garden

Catherine Kontz, Xenia Pestova Bennett piano

Cornelius Cardew

Treatise (extraits) (1963-1967)

En partenariat avec la Cour de Justice de l'Union Européenne et le Fonds Kirchberg



COUR DE JUSTICE
DE L'UNION EUROPÉENNE

FONDS KIRCHBERG



09:00 25'

↗ Cour de Justice de l'Union Européenne / Jardin du multilinguisme



EN Experiencing *Treatise*

Catherine Kontz

I consider *Treatise* the pinnacle of graphic scores. Created between 1963 and 1967 by the British composer Cornelius Cardew, the feat of this tome lies in the simplicity of the drawn graphics used to communicate a rich musicality which can be universally understood, and which still stands in sharp contrast to classical music notation. Over an epic 200 pages, the score measures its might in quantity as well as in quality. *Treatise* can be performed in parts – with ample choice for material – but it presents itself as a structured whole, a continuum that revolves around a «lifeline» which runs through the core of it, with few, albeit potentially significant, interruptions. The composition of each page is an embodiment of the possibility of sound, the contours of the shapes with their variations and repetitions pregnant with musical ideas. *Treatise* is an invitation for any person, musician or not, to give sound to these visuals and to explore them creatively using any instrument.

My first encounter with *Treatise* was in 1998. I stumbled upon an informal performance of it soon after my arrival at Goldsmiths. What was happening onstage was alive and exciting, and it emerged from a place of joy for the musicians who were performing. Acquainted only with the unyielding nature of formal classical performances, I somehow didn't realise that sharing music with an audience could also be a pleasurable experience. Fun even. «Outrageous», I thought! «How eye-opening!» It turned out Goldsmiths was indeed the sort of place where ad hoc performances of *Treatise* were commonplace. Rumour had it that playing through the whole score in one go was a life-changing experience. I recommend you try it for yourself! For me, this first taste was already enough to change my views on performing, and I have never looked back.

Such is the power of *Treatise*, in my book! The fact that Cardew purposefully didn't include any instructions for the interpretation of these geometrical shapes and lines helps the score unshackle trained musicians, and also allows for a way into music without much training. The score is unapologetically open, and therefore incredibly accessible if approached with an open mind. It asks questions around notation and communication in music, and it asks questions about you as a performer. I strongly believe that *Treatise* should therefore be a part of every musician's training.

Therefore, I am delighted to dive into it again this November. I will be joined by the pianist Xenia Pestova Bennett, who is no stranger to graphic notations and improvisations herself, for a duet performance of an excerpt of it, and we will perform this on a very special piano in an unusual location. You may not be aware that, as a closing event for last year's festival, we installed the composer Annea Lockwood's *Piano Garden* in

the newly-landscaped Jardin du multilinguisme, up the road from the Philharmonie and next to the European Court of Justice, to which the garden belongs. We were able to use an old piano from the Kasemattentheater and «plant» it there as an installation amongst the shrubs. Back then, the piano was already past its glory days, and a year on it will have weathered a little more. So come join us for a short burst of *Treatise* as the sun goes up, against the backdrop of the imposing geometrical shapes of the buildings of the European Court of Justice, and hear this instrument in its current state. Who knows what sounds *Treatise* will tease out of it?!

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme piano

From beyond

2 pianos

Arzu & Gamze Kirtil piano

Cornelius Cardew

Variations for Two Pianos (création de la version nouvellement éditée par William A. P. M.)
(1954)

George Crumb

Otherworldly Resonances (2003)

I. Double Helix

II. Celebration and Ritual

III. Palimpsest

Olivier Dartevelle

Trois Gravures rupestres pour deux pianos (version 2024)

10:00 50'

Grand Auditorium



EN Cornelius Cardew: *Variations for Two Pianos*

Michael Parsons

As an 18-year-old student at the Royal Academy of Music, Cardew was engaged in an intensive study of the use of serial technique in the music of Schönberg, Berg and Webern, as is revealed in his notebooks and journals and in other works written at this time. Serialism was not officially part of the curriculum at the Academy in the 1950s, and it was mainly through self-instruction that he became interested in this method of composition, by reading and studying scores and in discussions with his fellow student Richard Rodney Bennett and others. Apart from the analysis of scores, there were books that explained the workings of the 12-note method (e. g. by Rene Leibowitz and Josef Rufer) that would have been available to him, though probably not in the RAM library.

Cardew's manuscript of *Variations for Two Pianos* includes figures written above and below notes in bars 1–8 of the Introduction that indicate the basic form of the series he was using:

Eb-G-F, C-C#-F#, E-D-Ab, Bb-A-B

The theme of the Introduction is based on this pitch-set (divided into 3-note segments, with internal repetitions), the melodic line accompanied by 3-note chords based on a retrograde version of the series. This series can be traced in some form throughout the Theme and Variations, but it is not always aurally evident how the different sections of the work are related; because of the use of diverse rhythms and durational values, disjunct octave registers and changes in the grouping and distribution of pitches, the connections are often difficult to recognise.

Cardew would certainly have been aware of the structural implications of serial technique, but in this work he seems to have been more interested in disparate ways of treating the pitch material than in its unifying potential.

The work as a whole shows a diverse and eclectic range of stylistic influences, revealing Cardew's attempts to resolve the contradictions between serial ordering and the residual presence of tonal implications. Continuity is often dependent on repeated motivic patterns and sequences, and free use is made of octave doublings, pitch recurrences and alternations, resolving in the later variations and Coda into implicitly tonal cadences.

The interest of this early work lies as much in its bold and inventive exploration of piano sonorities and contrasts as in its adherence to a consistent compositional scheme. As well as revealing his idiosyncratic and sometimes unorthodox approach to serial technique, it effectively demonstrates Cardew's practical engagement with the 2-piano medium, and the opportunities it offers for exchange and interaction between the two players.

EN Otherworldly Resonances

George Crumb

The original one-movement version of *Otherworldly Resonances* was completed in 2002 and premiered by Quattro Mani the following year. I was never completely satisfied with this composition and in 2005 decided to revise the earlier material and also to expand the conception with the addition of two new movements. I have subtitled the new work *Tableaux, Book II* (my *Zeitgeist* for two amplified pianos, composed in 1988, was designated as *Tableaux, Book I*). The first movement, *Double Helix*, which contains the reworked original material, is headed with the direction «*Very slowly, with a Zen-like intensity of concentration*». The germinal pitch cell is a four-note theme: Eb, F, C#, Eb (occasionally expanded to five notes, with the addition of a G# grace note before the C#). This figure, which I call «*Ostinato mistico*» in the score, is played alternately by the two pianists throughout the movement. Everything else in the composition – contrasting motifs, decorative figurations, chord clusters, etc. – is superimposed on this ostinato theme. *Celebration and Ritual* begins and ends with a joyous and jubilant kind of music. A contrasting slow middle section represents the «ritualistic» component and includes a reference to a mysterious and brooding chordal sequence which first appears in my vocal work entitled *The Winds of Destiny* (*American Songbook IV*). The concluding movement, *Palimpsest*, endeavors to project a musical equivalent to the visual effect of an old parchment manuscript like a palimpsest (wherein one can detect ghostlike traces of earlier calligraphy, even though the parchment has been scraped to provide a fresh writing surface!). In the score I use the term «Alpha Music» to represent the uppermost layer of the palimpsest – and therefore this music must project most clearly and vividly. *Beta Music* (which contains quoted phrases from the hymn tune «*Bringing in the Sheaves*») would represent the next lower layer and should sound pale and distant. *Gamma Music*, the bottom layer of the musical fabric, consists of mysterious, slow moving columns of open fifths. This music should sound incredibly remote and produce an almost subliminal effect.





FR Trois Gravures rupestres

Olivier Dartevelle

Les *Trois Gravures rupestres* datent des années 1990 et ont été écrites pour deux pianos, formation plus rare qu'un quatre mains traditionnel mais ouvrant des possibilités quasi stéréophoniques, que j'utilise largement, illustrant un dialogue quasi conjugal.

Écrites dans un style volontairement un peu rugueux, auquel le son d'un piano moderne peut se prêter, notamment depuis Sergueï Prokofiev, le titre de « gravure rupestre » s'imposait, témoignage d'une filiation artistique de l'humanité depuis les temps préhistoriques. Mais les contrastes se répondent aussi avec rapidité à la fois dans le rythme et les couleurs, avec un travail continu autour d'idées musicales simples qui se renouvellent en permanence, tout comme les formes et dessins inscrits sur la pierre de l'art pariétal qui font résonner par leur simplicité la matière sur laquelle ils sont présents.

Le langage utilisé ici est aussi brillant, virtuose, avec des hommages évidents, comme l'insistance de l'opus 111 de Ludwig van Beethoven dans le second mouvement, la virtuosité exacerbée du jazz dans la troisième gravure. Le respect des tempi ici est important pour justement rendre évident les contrastes dans la répétition. C'est une œuvre d'hommage et de passage entre générations en utilisant le matériau brut du piano et la complicité nécessaire entre les deux interprètes. En ce sens, le pont entre la deuxième et troisième gravure devient une construction symbolique. Mais, comme toujours dans ma musique, l'essentiel est d'écouter simplement, de profiter du moment présent, chacun étant le propre auditeur de son imaginaire. Que pouvaient bien ressentir en effet, nos ancêtres du paléolithique ? Et si l'un d'entre eux, discrètement écoutait ces gravures ce soir ? Que penserait-il ? Qui sait ?

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme nature / voice

Insect Hotel

Zoom on language and the fast-disappearing world of insects

Marie-Reine Nimax-Weirig soprano

Max Mausen clarinette

Hany Heshmat guitare

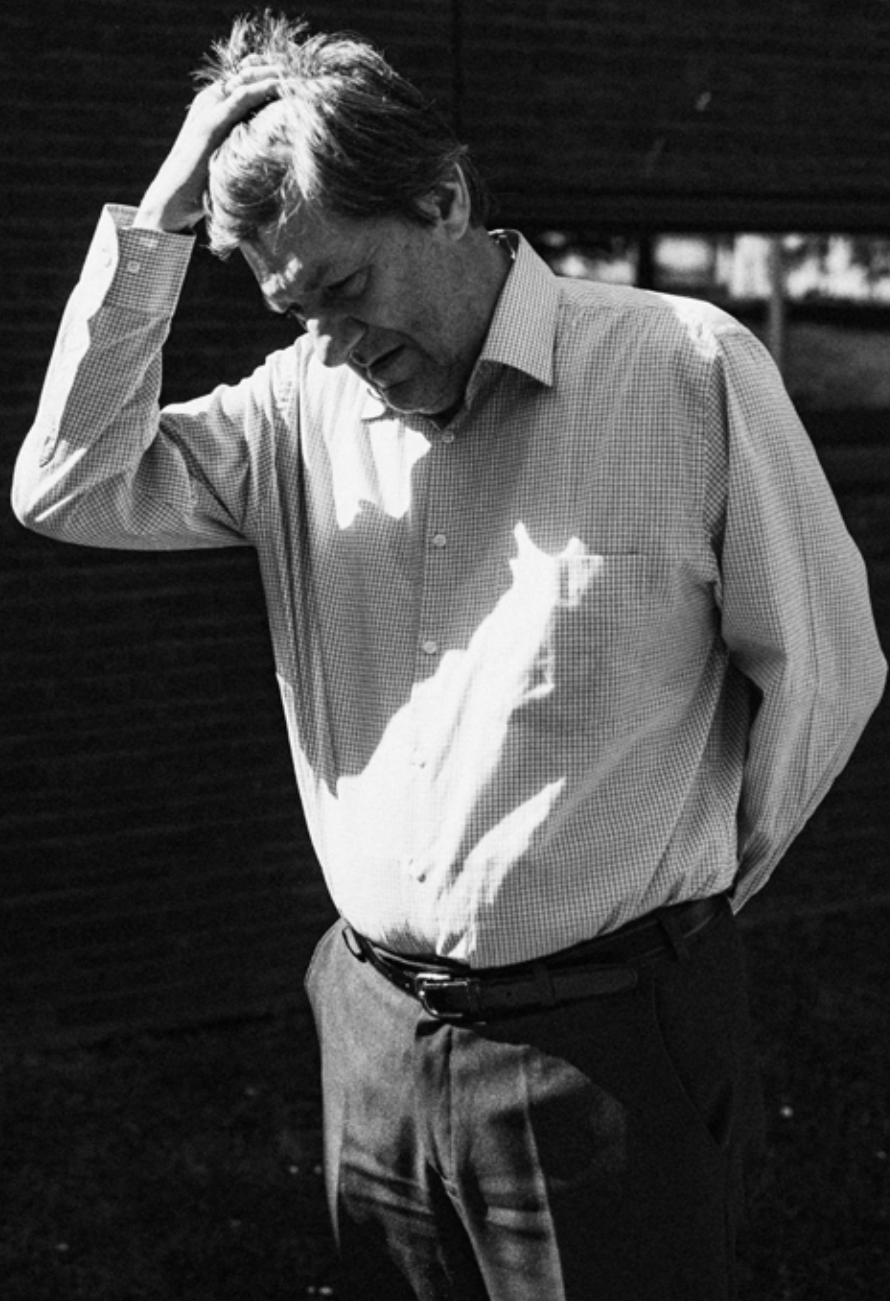
Claude Lenners

Insect Hotel (extraits) (2016-2021)

Production Noise Watchers Unlimited

11:15 60'

Salle de Musique de Chambre



FR Insect Hotel

Claude Lenners

Porté par la musique contemporaine et les mots, le présent projet, composé de vingt-quatre partitions, explore le monde extraordinairement foisonnant des insectes. Très tôt, l'obligation de choisir une langue différente pour chaque élément du cycle s'est apparentée à un jeu fascinant. Il en a résulté des liens étroits entre les différentes catégories, avec des textes suggérant des liens au-delà des limites littéraires, une extension vers le domaine culturel. Bref, le cycle évoque la famille des insectes au travers des langues et des catégories littéraires.

Vu le grand nombre de langues différentes parlées dans le monde – il y en aurait plus de six mille – ce cycle s'avère évidemment fort modeste. Avec vingt-quatre pièces qui illustrent chacune une langue particulière, nous ne saurions prétendre à une quelconque exhaustivité. Il s'agit plutôt d'une collection de textes ayant comme thème central les insectes, une thématique traitée sous plusieurs points de vue. Le présent projet n'a pu être réalisé qu'avec l'aide de moteurs de recherche internet et de traducteurs numériques, sans oublier le soutien compétent des experts linguistiques de mon entourage. Les textes du cycle mis en musique sont divisés en quatre catégories :

- la poésie (Shakespeare, Neruda ou Grass). Les partitions de cette catégorie appartiennent à la première phase de création du projet (2016–2018), à l'exception du poème de Schlechter, « *Les insectes* », dont la mise en musique remonte à 1984.
- certains dictons et autres proverbes caractéristiques du pays ou de la langue respective (voir par exemple le texte en russe)
- les déclarations illustratives ou lexicales qui ne sont rien d'autre que la description d'un insecte donné (voir par exemple le texte en suédois)
- les textes traitant des sujets de pure fantaisie, pouvant avoir un caractère utopique (voir par exemple le texte en espéranto)

Les partitions des trois dernières catégories ont été écrites durant les années 2020/21, dans le but d'élargir la série en un grand cycle. En général, les différentes partitions sont écrites pour soprano, clarinette et guitare. Mais, afin d'enrichir la palette des couleurs sonores, des instruments à percussion viennent s'ajouter aux trois instruments de base. Ces percussions sont en principe confiées au soprano, mais on les trouve aussi parfois dans la partie de la guitare, voire de la clarinette. L'utilisation du banjo, du ukulélé basse et de l'erhu chinois ajoutent des couleurs ethniques aux partitions du

cycle. La présence d'un grand nombre de langues a provoqué un élargissement du sujet. C'est ainsi que s'explique la présence de styles musicaux extra-européens comme certains éléments du folklore, sans toutefois qu'il soit question d'entrer en compétition avec les traditions existantes. Il s'agissait tout simplement d'accepter l'infiltration ethnologique et d'exploiter ainsi de nouvelles sources d'inspiration. De ce fait, la mise en musique entraîne une perte de pureté stylistique et d'authenticité. Or, une telle authenticité n'était pas visée. Au contraire, il y avait l'idée que quelque chose de nouveau pourrait se développer. C'est de cette manière qu'est né le jazz à la croisée des musiques occidentale et africaine. La diversité musicale que nous avons recherchée ici s'exprime notamment dans l'utilisation d'instruments supplémentaires qui vont au-delà de la formation traditionnelle du trio soprano, clarinette et guitare. Dans ce contexte, on peut citer les petits tambours, les maracas et le balafon, ainsi que le banjo, le ukulélé basse et l'erhu. L'appartenance à la culture spécifique de chacun de ces instruments est évidente.

Le constat de la perte d'authenticité se vérifie également au niveau littéraire. Les textes de Virgile et de Méléagre, émergeant du fond de l'Antiquité gréco-latine sont pour ainsi dire exposés à la vive lumière électrique du 21^e siècle. Méléagre vient nous parler en grec moderne ! Aux yeux des spécialistes, cette approche peut sembler une profanation. Mais, malgré le renoncement aux textes originaux, notre tâche fut accomplie dans le plein respect des auteurs. La présence de vingt-quatre langues nous a obligé à recourir à la translittération et la transcription littérale. Ainsi les transcriptions phonétiques, l'emploi d'onomatopées et l'itération rythmique de phonèmes sont-elles devenues partie intégrante du vocabulaire musical. De surcroît, la palette coloriste de la soprano se trouve élargie, grâce à la dilatation de syllabes chuchotées, traduisant musicalement le bourdonnement familier des insectes.

Le présent cycle apparaît comme un voyage fugitif à travers des espaces linguistiques et musicoculturels d'une remarquable diversité, à l'image des ébats dans le monde nerveux des insectes. Il invite à une exploration sonore dans ce microcosme mystérieux, il convie à un périple parfois platonique en territoire étranger. Au terme de ce parcours, il y a la conversion d'idées poétiques, réelles, symboliques ou métaphoriques, sous une forme de codage calligraphique : c'est ainsi que sont nées les partitions !

Le projet nous emmène dans un monde où les langues et les espèces d'insectes disparaissent rapidement. C'est un voyage avec d'innombrables notes de journal et de nombreuses nuitées à l'hôtel des insectes, où l'on peut prêter l'oreille au bruissement des aptères et ptérygotes.

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme duration / quietude

For Philip Guston

Come and go as you wish, but quietly please

United Instruments of Lucilin

Sophie Deshayes flûtes

Pascal Meyer claviers

Guy Frisch percussion

Morton Feldman

For Philip Guston (1984)

12:30–16:30

Salon PhilaPhil



Laurent Feneyrou

En 1951, Morton Feldman visite, avec John Cage, l'exposition *Abstract Painting and Sculpture in America*, qui se tient au Museum of Modern Art de New York, et s'enthousiasme pour une toile de Philip Guston. Leur rencontre, peu après, dans l'appartement de Cage, au dernier étage d'un vieil immeuble de Grand Street qui dominait l'East River, signe le début d'une amitié intense et exigeante. « *J'avais besoin de Feldman pour qu'il me dise que je n'étais pas fou. Il a une manière de voir qui m'a toujours plus que fasciné. Je veux dire que la manière dont il voit m'intéresse énormément. De sorte que, quand je finis une peinture, je l'appelle immédiatement. Ou si je tombe en panne en peignant. Je l'appelle pour qu'il passe. Pas pour me tenir la main mais pour écouter ce qu'il a à dire* », écrira Guston en 1967. Feldman, l'un des rares à pouvoir entrer dans son atelier, partage son refus des systèmes, où gagne inéluctablement l'ennui, et la nécessité de se déprendre de ce que l'on sait, à la faveur d'un « *sentiment inné du matériau* ».

De Guston, qu'il décrit comme l'« *excentrique par excellence* », considérant si peu d'œuvres dignes de l'art, il exalte l'essentiel statisme, le sens de la touche, instinctive, la tension entre le processus et sa négation, les atmosphères exemptes de dimension illustrative, une réduction qui résulte de la construction sans cesse recommencée d'une Tour de Babel, puis de sa destruction, à la manière d'un « *ancien Talmud traditionnel* », ainsi qu'une peinture située entre la toile et le regard, invitant à un cheminement ardu, précaire, et au rythme lent, le geste de l'artiste dût-il être, lui, vif, « *hassidique* », comme l'écrivit Feldman, qui ajoute : « *Ni proche ni distante, comme une constellation fugitive projetée sur la toile puis dissipée, l'œuvre de Guston suggère une ancienne métaphore hébraïque : Dieu existe, mais nous est toujours refusé.* » Non que la toile nous regarde, mais dans l'interstice entre elle et nous, quelque chose vibre qui accroît notre attente et exacerbe notre écoute, dans un embrassement mutuel. Dès 1963, Feldman dédie une *Piano Piece* à Guston, dont une peinture de 1967, « *gelée* », est accrochée au-dessus de son bureau. Leurs discussions sur l'art s'éternisent, durent des journées entières. Et le 23 octobre 1968, l'un et l'autre dialoguent encore, en public cette fois, à la New York Studio School.

Pourtant, en 1970, l'exposition *Philip Guston. Recent Paintings*, que présente la Marlborough Gallery et où Guston expose des œuvres figuratives, laisse Feldman sans voix : il ne saurait y avoir d'art qu'abstrait. « *Les huit dernières années de sa vie, nous ne nous sommes pas parlé, bien qu'il ait dit à sa famille – et il se savait mourant – qu'il voulait que ce soit moi qui dise le kaddish à son enterrement ; ce que j'ai fait. L'une des raisons pour lesquelles nous ne nous sommes pas parlé, en fait la seule raison pour laquelle nous ne nous sommes pas parlé, est que son travail avait changé et que cela m'a beaucoup contrarié. Je suis allé voir sa grande expo, j'ai vu ses nouvelles œuvres, et je n'ai rien dit. Alors que, durant vingt ans, j'avais toujours été enthousiaste – il comptait*

plus que tout au monde pour moi – et toujours réceptif. Je voyais tous les tableaux sur leur... Il parlait pendant des heures, et puis il est allé en Italie, il est rentré, et quelque chose s'est passé, son travail a commencé à changer. Et quand je suis allé le voir et qu'il m'a demandé : « Alors, qu'est-ce que tu en penses ? », je suis resté muet pendant une demi-minute et c'est au cours de cette demi-minute que j'ai perdu son amitié. » Feldman comprendra tardivement le sens d'un tel changement : Guston avait cessé, dit-il, de « *poser des questions* ».

Et c'est la voie dans laquelle lui-même s'engagera, notamment avec **For Philip Guston**, hommage posthume, pour flûte (piccolo, flûte alto et flûte basse), percussions (cloches tubes, glockenspiel, marimba et vibraphone) et piano (célesta). Achievée en novembre 1984 et créée à la State University of New York (Buffalo), le 21 avril 1985, par Eberhard Blum, Jan Williams et Yvar Mikhashoff, l'œuvre s'ouvre sur une mélodie de quatre notes : do sol la bémol mi bémol, soit, dans la notation anglo-saxonne, CGAE, intervertissant les lettres centrales du nom de Cage. « *C'était le début, et ensuite nous faisons un voyage au cours duquel je ne pose pas de questions.* » Et Feldman de reprendre un trait de l'art de Guston : l'atmosphère ou, en anglais, le *mood*. Le mouvement y coïncide avec son contraire, une stagnation. Aussi l'écoute de l'œuvre est-elle atmosphérique. Nous écoutons un mode, en excès, de l'écoulement, dont l'auditeur tire la sensation ou le sentiment de couleurs, de lumière ou, plus abstraitement, d'une émanation. Et ce qui émane de cette œuvre, « *atmosphériquement* », est saisi par notre écoute, atmosphérique.

La migration, le « *voyage* », Feldman *dixit*, devient forme, démesurée, à laquelle aucun centre aisément repérable n'est assigné, et atteste le judaïsme du compositeur, un judaïsme qu'il disait avoir redécouvert tardivement, à Berlin. Juif, en tant que le lieu de la migration est l'écriture, Feldman déracine ses motifs, ses *patterns*. Philon d'Alexandrie le rappelait jadis : la racine *'ibrî* désignant le passage, Hébreu est celui qui passe, traverse. Une telle migration induit le désert, où le Juif invente un chemin et se met radicalement à l'écoute, celle du silence, qui reproche même au cœur de battre. Terre de silence et d'écoute, où reflue l'écriture, pour que le son advienne autrement. L'œuvre est une interprétation du signe et du son, aux significations et aux parcours inouïs. En outre, comme le discours ne procède ni de la variation, ni du développement, mais de la variante, de l'alliance soudaine dans la mémoire et d'un déplacement infime, sinon messianique, la forme relève d'une pensée de la parataxe, où les éléments ne sont pas disposés causalement, mais juxtaposés, sans que la liaison indique la nature exacte de leur rapport. Feldman, qui n'eut de cesse de récuser les tentations de la causalité, retrouve en musique la construction de la phrase hébraïque procédant par courtes propositions coordonnées par la conjonction *we*, aux valeurs distinctes selon le contexte. Mais n'était-ce pas aussi une manière de s'extraire du fondement moral de la variation, celui de la musique allemande du 19^e siècle, de Ludwig van Beethoven à Johannes Brahms, un fondement dont le nazisme avait ruiné les valeurs ?

*

John Cage a délivré, comme Feldman, mais plus didactiquement selon Guston, l'écoute de ce que la tradition occidentale avait patiemment établi à travers les siècles : la reconnaissance de thèmes, de leur tonalité, de leurs variations et de leurs reprises, par un savoir qui transforme d'emblée le son en une note, soumise à une grammaire, promise à un ordre, et excluant de fait la densité du silence et les rumeurs du monde. « *Laissez les sons être ce qu'ils sont.* » Se défaire de l'harmonie, du contrepoint et des systèmes qui n'illustrent que notre volonté de relier ces sons, de les contrôler, voire de les asservir, en les enchaînant à ce qui s'interpose ou fait écran.

Pour écouter, il est aussi nécessaire de délester l'œuvre des émotions qui n'appartiendraient qu'à celui qui la compose. « *Les sons sont-ils des sons ou sont-ils Beethoven ?* » Il s'agit non, bien sûr, de nier l'émotion, mais de s'abstenir de l'imposer, de traverser ce mur qu'est l'ego. Le sujet créateur stable, abstrait, n'est désormais plus au centre de l'expérience. Il s'abandonne, assume un complet détachement et tend, ascétique, à imiter la nature. Comme la rose du mystique Angelus Silesius, le son, chez Cage, est sans pourquoi, pure présence. Le temps s'en trouve modifié. On ne distingue plus entre début, milieu et fin, car il peut bien y avoir succession, le discours cesse de progresser et s'immobilise en une stase austère et somptueuse.

D'une telle suspension hibernale participe ***Winter Music***, une œuvre composée précisément pendant l'hiver 1956/57, créée au printemps suivant, le 2 mai 1957, à New York, par Cage lui-même et David Tudor, et qui peut être superposée à d'autres œuvres, *Atlas Eclipticalis* ou *Song Books*. Conçues pour un nombre indéterminé de pianistes, du soliste à un ensemble de vingt musiciens, les vingt pages non numérotées de la partition, que ces pianistes se partagent, peuvent être données intégralement ou en partie. Certaines contiennent peu d'événements, d'autres en regorgent. Ce sont, pour la plupart, des agrégats de notes, parfois si distendus qu'il est impossible de les attaquer simultanément, les interprètes les étageant à leur guise. La dynamique, les résonances et les recouvrements sont pareillement libres, tandis que Cage déconstruit les clefs, en les plaçant au-dessus et en-dessous des portées. Un espace et un temps s'ouvrent, possiblement illimités, comme un cercle sans circonférence, pour une autre écoute.

*

En cette même année 1957, Morton Feldman compose sa ***Piece for Four Pianos***, créée peu avant *Winter Music*, le 30 avril, toujours à New York, par John Cage, William Masselos, Grete Sultan et David Tudor. La simplicité de l'œuvre exerce une grande fascination : une même page est confiée à quatre pianistes, qui commencent ensemble sur un premier accord de trois sons. Puis, dans un tempo lent et une dynamique ténue, plane, excluant tout accent, les notes, intervalles ou accords, au nombre de soixante-quinze, se succèdent calmement, non selon un rythme musical déterminé, celui des croches et des noires, mais selon le rythme propre à chacun des interprètes, à leur toucher, à leur écoute, à leur corps, de sorte qu'un écart continûment instable se creuse entre les sons, suscitant autant de versions simultanées d'une même partition.

Il existe un enregistrement de l'œuvre dans lequel Feldman tient l'une des parties. Et quand on lui demandera en 1980, à l'occasion d'un entretien avec Cole Gagne et Tracy Caras, s'il se souvient avoir écouté les trois autres pianistes quand il jouait, il répondra : « *Cela fonctionne mieux si vous n'écoutez pas. J'ai remarqué que beaucoup de gens écoutaient et sentaient qu'ils pouvaient intervenir à un moment plus opportun. Mais l'esprit de la pièce n'est pas d'en faire quelque chose d'opportun. Il s'agit simplement d'écouter les sons et de les jouer de la manière la plus naturelle et la plus belle possible dans le cadre de vos propres références. Si vous écoutez les autres inter-prètes, la pièce a tendance à devenir conventionnelle sur le plan rythmique.* »

Un temps élastique en résulte, un canon singulier, des durées sans rythme au sens classique, qui modulent anticipations et échos, ou résonances, et qui révèlent les différences subtiles entre chaque toucher. Ce temps, cher à Feldman, où le passé et le futur semblent ne plus se distinguer, est celui de la mélancolie, que l'œuvre, par ses inégales syncopes, exprime admirablement.

*

En somme, les œuvres données au cours de ces deux concerts modifient à leur manière notre appréhension du temps et son flux. Il convenait dès lors de revenir à celui qui le personnifia dans la mythologie grecque, par homophonie avec *chronos* : Kronos, le Titan redoutable, dont Platon associe le nom à *kóros*, la satiété, la saturation. Plus jeune fils d'Ouranos et de Gaia, du Ciel étoilé et de la Terre, dépositaires de la sagesse et de la connaissance de l'avenir, Kronos aux pensées fourbes émascula son père, dont sa mère entendait se venger des infamies, et dévora ses enfants, « *dès l'instant où chacun d'eux du ventre sacré de sa mère descendait à ses genoux* », selon la *Théogonie* d'Hésiode. Une dévoration pour ne pas être détrôné par l'un d'eux, selon la prédiction de ses parents, et pour que le temps réel, celui de l'engendrement, n'advînt pas. Aussi Kronos est-il le dieu du temps chaotique, sans passé, et non encore ouvert.

Tatsiana Zelianko consacre à cette figure de l'excès, de la démesure, qui a tout eu et tout perdu, **Kronos**, une œuvre pour quatre pianos, traversant les épisodes de sa naissance, de son règne parmi les Immortels et de la Titanomachie, de sorte que la musique y coule « *comme un long cri* ». La section initiale, la plus longue, introduit un *pattern* issu d'une pièce antérieure pour piano, *Une (é)toile*, et principalement constitué d'une harmonie (si do fa dièse si) et d'un rythme de doubles croches en sextolet, comme une surface unie du temps, qui irrigue toute la suite. Ces éléments, fluides et continus, sur lesquels se détachent quelques gestes, se mesurent surtout à leur impact sur nos mémoires. Autour d'eux s'articulent d'autres rythmes et d'autres harmonies, certaines consonantes, établissant un lien, distant néanmoins, avec les classiques. Car les divers domaines harmoniques s'additionnent prudemment, avant de culminer dans des moments de saturation plus sonores. La deuxième section, lente, notée *Senza tempo* ou *Timeless*, invite par les notes d'un choral de Bach, « *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* », « *presque une pièce biblique* », à sonder notre mémoire. *Deep into mystical memories*, prescrit d'ailleurs la partition. Quant à la troisième section, vive, elle traduit la guerre des Titans.

« *Les uns contre les autres, un courroux douloureux au cœur, sans répit, ils combattaient depuis dix années pleines, et nul dénouement, nul terme à la rude lutte n'apparaissait à aucun des deux partis* », lit-on dans la *Théogonie*. Au terme du conflit, dans une symbiose conclusive, les quatre pianos ne sont plus qu'une voix, quasiment à l'unisson, dans l'unité d'un même flux harmonique et rythmique. Cerner les sons de la manière la plus contrôlée, magnifier les thèmes de l'enfermement et de l'aliénation, alpha et oméga de Kronos, voilà ce que manifestent aussi les chaînes placées sur les cordes des pianos pour en varier le timbre et traduire la simultanéité en lutte contre le Temps.

Musicologue, Laurent Feneyrou est chargé de recherches au CNRS. Éditeur d'écrits de Jean Barraqué, Niccolò Castiglioni, Luigi Nono ou Salvatore Sciarrino, il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs, parmi lesquels, avec Nicolas Donin, *Théories de la composition musicale au 20^e siècle* (Lyon, Symétrie, 2013), et est l'auteur de plusieurs ouvrages sur Luigi Nono et Helmut Lachenmann. Il est aussi traducteur de poésie italienne (Carolus L. Cergoly, Ferruccio Fölkel, Virgilio Giotti, Biagio Marin...).

EN Notes on *For Philip Guston*

Robert Worby

The music is slow and quiet. Very, very, very quiet. And, it's very, very long. Three performers coax the sounds from their instruments. Wooden beaters barely touch the cold, steely surface of a vibraphone. Piano keys are depressed so softly that the player can almost feel the hammer move under his fingers. A bass flute whispers darkly – warm breath only just becomes a note. These sounds appear to be sourceless and the piece is four hours long. Soft, gentle chords for four hours. Piano and celeste, flutes and tuned percussion. No sweeping melody, no catchy rhythm, no arresting drama, no gushing emotion. Just soft gentle chords – floating, colliding, disappearing. Notes at the threshold of hearing. For four hours.

This is *For Philip Guston*, composed in 1984 by Morton Feldman. Feldman was a large scale American, with lank, oily hair and myopic eyes that squinted through black-framed, pebble glasses. He could easily have been mistaken for a lorry driver or a motor mechanic. But he wasn't, he was a composer and he produced some of the most profound music of the 20th century: almost all of it slow and quiet. Not for him the carefully crafted scramble of the European serialists with their intellectual points scoring and crash-bang-whallop sound world. While they composed the equivalent of Picasso's angular cubism, Feldman created the soft, dark resonance that comes off the surface of a Rothko painting. A great, misty, stillness that induces quiet, timeless contemplation.

Feldman knew Rothko. In fact he knew most of those New York painters from the 1950s; so much so he once said, «*If you don't have a friend who's a painter, you're in trouble*». Some of them are mentioned in the titles of his pieces: *Rothko Chapel*, *For Frank O'Hara*, *For Franz Cline*, *For Philip Guston*. He also knew the composers Christian Wolff, Earle Brown and John Cage. Together with Feldman they became the bad boys of contemporary music, setting the tone of a generation in the glamorous heyday of 1950s New York. These were the wild post-war, times that produced the Beat Generation, abstract expressionist painting, Rock 'n' Roll and the modern world. In the midst of this maelstrom Feldman worked with the idea of the individual sound. The sound that seems to come from nowhere, the sound that hovers and then slowly fades. It was John Cage's work that gave him permission to do this; Feldman preferred the idea of «*permission*» rather than influence. The work of these New York painters and composers illuminated a «*terrific green light. Up until then, everything was red light.*» Suddenly everything was go. Yes! It was okay to produce this slow, still, quiet stuff.

Over in Europe, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez and their cohorts were re-writing the rules of harmony, melody and compositional structure and Feldman's idea

that «*the sound is the experience*» was probably quite threatening. They were only interested in how the music was composed as they rehashed the grammar, the syntax and the punctuation. The avant-garde were trying to turn sound into a thing rather than a process. In New York, the bad-boy outsiders were listening, really listening, to individual sounds and the way that sounds naturally combine and collide without any interference from composers. The Americans were not concerned with being avant-garde – moving on, out of history, into the next stage – simply because they didn't have that much history to move out of. There wasn't the baggage of the post-renaissance tradition that dogged Europe and generated its cultural superiority complex. The writers, the painters and the composers in New York just got on with it, and what they made had little to do with what had gone before.

The idea of the single sound has echoed down the decades from the 1950s. It's there in the work of other American mavericks who, over the years, have gradually become acceptable, even popular. La Monte Young, for example, the acknowledged «godfather of minimalism» whose sumptuous drones can last for weeks. Steve Reich, Philip Glass and Terry Riley all took the «single sound» idea and turned it into minimalism. Riley's early piece *In C* was recently performed by an ensemble that included members of Pulp. Eventually the «single sound» infected the likes of Brian Eno whose idea of «ambient» music is concerned with «*hearing music as part of the environment... at comparatively low levels, even to the extent that it frequently falls below the threshold of hearing*». Music that begins nowhere and, as Cornelius Cardew said of Feldman, «*receeds from our ears*». Cardew was a radical, English, experimental composer who was killed in a hit-and-run incident in the late 1970s. He was a major figure who championed Feldman's work in this country. He also founded The Scratch Orchestra, a collection of composers and performers that created a great legacy that's still discernible today. Gavin Bryars, Michael Nyman, Howard Skempton and John Tilbury, all had connections with the Scratch Orchestra: even Paul McCartney claims to have once played with them. This «orchestra» gave permission to the English Experimentalists of the 1960s and 1970s to inhabit the maverick world created by the Americans. Skempton is a great advocate of Feldman – «*Feldman, for me, was the model*» – and talks eloquently of the clarity, practicality and a lack of rhetoric that produced an immediate intimacy. «*Why did he have such success with girls? This great brute of a man? I mean he wasn't God's gift. I'm sure it was the possibility of intimacy that he presented.*»

But for many people this soft, quiet, intimacy continuing for four hours, may seem intimidating or simply boring. Four hours can be a very long time. And how do the performers cope? They can't have a drink, or a stretch, or go to the toilet. They are playing continuously, with incredible concentration, maintaining a steady tempo and a very soft, even dynamic. John Tilbury is approaching his task with some trepidation: «*It is quite daunting but I'm confident I can do it. It's not the four hours, it's the level of concentration. I'm playing two instruments, piano and celeste and we're reading from the score, not from parts, which is in Feldman's handwriting – but I'm used to that. You can't*

really relax, but you have to relax to play it.» He also describes the difference between clock time and our real experience of it. Society cuts time into vicious chunks then makes us fit into them; but sometimes five minutes can seem like forever while a whole day slips by in the twinkle of an eye. Skempton describes the piece as «*companionable... like sitting on a beach with the sound of the waves. Easily done.*» Maybe it's like being in a bar all evening, watching the world go by or just mooching around on a Sunday afternoon: suddenly, four hours has gone and you've had a great time.

DE Alle Zeit der Welt. Entgrenzung bei Satie, Cage und Feldman

Wolfgang Gratzer

Erik Saties *Vexations*

Paradox: Mit einem einzigen Notenblatt fand Erik Satie das Auslangen, als er seine *Vexations* (1893) notierte, während eine sieben Jahrzehnte später, 1963, von John Cage initiierte Aufführung dieses Klavierstücks weit mehr als 18 Stunden dauerte. Der Widerspruch existiert nur scheinbar. Auf Saties Notenblatt finden sich zwei zweizeilige Notensysteme. Daran schließt ein einzeiliges, mit «Thème» überschriebenes Notensystem an, beschrieben mit 18 Tönen, die zusammen ein einstimmiges Thema ergeben. Die musikalische Dramaturgie scheint auf den Kopf gestellt: Das üblicherweise früh zu findende Thema folgt zum Schluss. Ihm gehen zwei dreistimmige Themenvarianten voraus, abgeschlossen jeweils mit Achtelpausen. Da wie dort widersetzt sich der Komponist Durmoll-tonaler Schwerkraft mit Ton- und Harmoniefolgen, die zu schweben scheinen. Die exorbitant lange Aufführungsdauer bei Cage hat mit zwei Bemerkungen Saties zu tun, die zusammen gelesen ihresgleichen suchen. Zunächst die in altmodischer Diktion verfasste Anweisung, wonach das Stück 840-mal zu spielen ist. Sodann die Tempo-bezeichnung «Très lent» (sehr langsam). In Kombination realisiert, entstehen Aufführungen in großen Zeiträumen. Die vor 1893 nicht sonderlich häufige Tempo-bezeichnung «Sehr langsam» hat in der Musik der Jahrhundertwende keineswegs Seltenheitswert, sie taucht beispielsweise in Maurice Ravels *F-Dur-Streichquartett op. 35* (1902/03) auf. Ravel entschied sich dort für eine Tempo-Kontrastarchitektur: «Très lent» in Satz 3 erhöht die Wirkung des darauffolgenden, rastlosen finalen Satzes «Vif et agité». Dementsprechend erinnerte sich Ravel 1928 in seiner *Esquisse autobiographique*: «Mein Quartett in f entspricht dem Wunsch nach musikalischer Konstruktion.» Welchem Wunsch entsprechen Saties *Vexations*? Eine Mode bietet sich an bedacht zu werden, und zwar jene als *wagnérisme* bezeichnete Euphorie für Richard Wagners Musiktheater, die in Frankreich ab ca. 1860 zu erleben war. Satie reagierte skeptisch, ja allergisch auf

die französische Begeisterung und stieß sich insbesondere an unkritischer Akzeptanz von Wagners Selbststilisierung wie diese unter anderem in dessen Schriften zutage tritt. Satie konterte mit angriffsfreudiger, mitunter spöttisch wirkender Ironie, nie aber einförmig. Wagners beispiellos detailreich ausformulierte Autobiographie *Mein Leben*, ab 1865 entstanden und letztlich in mehreren Bänden gedruckt, setzte Satie die Parodie *Mémoires d'un amnésique. La journée du musicien* entgegen. Als dieser Text am 15. Jänner 1913 in der Zeitschrift *Revue Musicale S. I. M.* erschien, war für den Abdruck nur eine Seite vonnöten. Die Leserschaft bekam es mit einer höchst sparsamen Selbstdarstellung zu tun. Ausgehend von der messianisch formulierten Überzeugung «*Der Künstler muss sein Leben regeln*», bekennt das künstlerische Ich unter anderem, skurril festgezurrten Ritualen zu huldigen. Demnach beginne jeder Tag mit «*Aufstehen: um 7:18; Inspiriert: von 10.23 bis 11.47. Ich esse zu Mittag um 12.11 und verlasse den Tisch um 12.14*». Und: «*Meine Schlafenszeit ist regelmäßig um 22.37. Wöchentlich schrecke ich um 3.19 (dienstags) auf*». Eine ähnliche Strategie gibt auch *Vexations* zu erkennen, da wie dort bleibt der offensichtliche Bezug auf Wagner unerwähnt, da wie dort operiert Satie mit dezidierter Kargheit. Wagners 4-teiliges, in jeder Hinsicht opulent ausgestaltetes opus magnum *Der Ring des Nibelungen* dauert (je nach dirigentischer Temponahme) 15 und mehr Stunden. Ähnlich viel Lebenszeit nehmen Interpretationen von Saties *Vexations* in Anspruch. Selbige bieten eine alternative, lohnenswerte Erfahrung weit ausgebreiteter musikalischer Zeit, entsteht doch durch die 840-malige Wiederkehr des Themas und dessen beiden umfangreichen Abwandlungen die Chance mikroskopischer Wahrnehmung. Was für jene gilt, die *Vexations* aufführen – alleine oder, wie John Cage es praktizierte, abwechselnd mit anderen – darf auch für das Publikum ein Wegzeiger sein. Satie verband seine Bemerkung, dass das Stück 840-mal zu spielen sei, mit einer mehrdeutig-humorvollen Einladung zur Meditation: «*Es wird gut sein, sich darauf vorzubereiten, und zwar in größter Stille, mit ernster Regungslosigkeit*.» Cage nahm diese Einladung übrigens an und sah für die Vorbereitung der 12 einander alle zwanzig Minuten abwechselnden Pianisten folgende Szenerie vor: Weil Satie «*die Bemerkung macht, dass man sich im Voraus durch innere Unbeweglichkeit vorbereiten sollte, entschieden wir, dass der nachfolgende Pianist auf der Bühne Platz nimmt, um sich auf die Dauer des Auftritts des ersten Pianisten vorzubereiten (wir einigten uns auf 20' (fünfzehn vollständige Durchläufe). Nach 20' Spielzeit verlässt der Pianist das Klavier und nimmt einen Stuhl auf der rechten Seite und wird zum Registrator, der das Spiel des nächsten Pianisten zählt. Alle zwanzig Minuten gab es also eine rituelle Bewegung auf der Bühne.*»

Ob *Vexations* (dt. Quälereien) zur zeitlichen Qual wird oder alltägliches Uhrzeit-Erleben außer Kraft setzt und stattdessen akustische Einsichten zulässt, obliegt jenen zu entscheiden, die der himmlischen Länge zuhörend Raum geben. Oder früher oder später unsanktioniert und ohne Selbstanklage weghören, wofür Satie und Cage gleichermaßen Sympathien hegen.

Morton Feldmans *For Philip Guston*

For John Cage (1982), *For Frank O'Hara* (1973), *For Philip Guston* (1984), *For Christian Wolff* (1986): Etliche Werktitel im Spätwerk von Morton Feldman verweisen auf Wegbegleiter. Nachdem sich Feldman im Jänner 1950 mit Cage anfreundete, kam es zu bahnbrechenden Begegnungen mit bildenden Künstlern, insbesondere jenen des abstrakten Expressionismus. Die Affinität zu gegenstandsloser Farbflächen-Malerei verstärkte sich spätestens ab dem Besuch der Ausstellung *Abstract Painting and Sculptures in America* (Museum of Modern Art, Jänner 1951). Langjährige Freundschaften und große gegenseitige Wertschätzung hatten unter anderem zur Folge, dass Feldman 1963 sein *Piano Piece (to Philip Guston)* komponierte und 1967 der Einladung nachkam, in Houston die Ausstellung *Six Painters: Mondrian, Guston, Kline, de Kooning, Pollock, Rothko* zu kuratieren. Dass es Herbst 1970 zu mehrjährigem Schweigen zwischen Feldman und Philip Guston kam, hatte mit Gustons später Abwendung von den Gestaltungsmitteln des «*color field painting*» zugunsten gegenständlicher Malerei zu tun. Die grundsätzliche Wertschätzung sollte indes nicht verloren gehen. Einige Beispiele: 1978 malte Guston das großformatige Ölbild *Friend – to M.F.* (172,7 x 223,5 cm), 1980 sprach Feldman an Gustons Grab. Vier Jahre nach Gustons Tod stellte er das Trio *For Philipp Guston* für Flöten, Vibraphon / Röhrenglocken / Marimbaphon und Klavier / Celesta fertig. «*Nun, For Philip Guston ist ein sehr besonderes Stück für mich. Häufig finde ich Titel, nachdem ich das Stück geschrieben habe, aber in diesem Fall habe ich sehr viel an Philip gedacht. [...] er war mein engster Freund, auch in der Kunst.*» Bei dem Trio handelt sich um eines jener Werke, die insbesondere durch das variantenreiche Verweben von meist leisen, sich in mikroskopischen Dimensionen ändernden akustischen Mustern in Erinnerung bleiben; Feldman ließ sich hierzu von anatolischen Teppichknüpfkünsten inspirieren. Eine der Tonfolgen ruft assoziativ den Namen c-a-g-e auf. Feldmans Musik erlangte auf diesem Weg eindruckliche Aufführungsdimensionen. Die Gesamtdarbietung von *For Philip Guston* dauert zwar um einiges kürzer als das im Jänner 1983 fertiggestellte, mehrstündige *string quartet (II)*, immerhin aber noch ca. 90 Minuten. Überwunden wurden damit traditionelle Vorstellungen von musikalischen Werken – und von musikalischer Zeit. Feldman webte seine Klangfolgen, indem er bereits notierten Passagen zuhörte und diese intuitiv, das heißt ohne vorgefertigtes Formschema modellierte. Er hielt sich damit an einen Ratschlag, den er als junger Komponist von Edgar Varèse erhielt: «*Achte darauf, dass du dir Gedanken über die Zeit machst, die es braucht, damit [Klänge] von der Bühne herunter ins Publikum sprechen*», so wurde Varèses Rat in Feldmans Erinnerung, zur maßgeblichen ästhetischen Maxime, in den letzten Lebensjahren noch mehr als zuvor. «*Von da an begann ich zuzuhören*», beschrieb er die Konsequenz, die er aus der Empfehlung von Varèse zog.

Winter Music von John Cage und Morton Feldmans *Piece for Four Pianos*

Das Schaffen John Cages kennzeichnet ab den 1950er Jahren eine geradezu unbändige Experimentierfreudigkeit. Mehr und mehr erprobte der Komponist, Maler und Literat Verfahren, die von strategisch provozierten Zufällen mitbestimmt waren. Cage beschrieb als seine «wichtigste Sorge die: *Wie könnte ich in meinen Gedanken beweglicher werden, um nicht für immer in Erstarrung zu verharren*». Die Kenntnis des chinesischen Orakelbuchs I-Ging und Daisetz Teitaro Suzukis Werben für Akzeptieren (im zen-buddhistischen Sinn), löste eine Art Kettenreaktion aus: Cage nahm Ansprüche künstlerischer Autorschaft mehr und mehr zurück. In seinen «chance compositions» (u. a. *Music Of Changes*, 1951) «erwürfelte» der Amerikaner kompositorische Detailsentscheidungen, um letztlich ausnotierte, «fertige» Partituren entstehen zu lassen. Solche Partituren bleiben in Cages «indeterminacy»-Arbeiten weitgehend ausgespart. Der Clou: Maßgebliche kompositorische Entscheidungen obliegen jenen, die *Winter Music for Bob Rauschenberg and Jasper Johns* (1957) zu Gehör bringen. Zu wählen ist beispielsweise die Zahl der Mitwirkenden zwischen einem und 20 Pianist*innen. Zu wählen ist weiters die Auf- und Zuteilung der 20 veröffentlichten *Winter Music*-Seiten. Selbst die Auswahl, was letztlich im Konzert erklingt, steht frei, so dass beispielsweise alle Mitwirkenden alle notierten Ereignisse spielen oder es bei einer Auswahl bleibt. «*Der/die Ausführende(n) erstellt/erstellen einen Ablauf mit einer bestimmten Zeitdauer und entscheiden sich dementsprechend für die zu spielende(n) Seite(n).*» Cage verzichtete auf jedwede Einschränkung, sodass *Winter Music* in immer neu verflugter Gestalt erklingt. Für eine Interpretation steht alle Zeit der Welt zur Verfügung.

Wie Cage pflegte Morton Feldman engen Kontakt zu bildenden Künstlern, die mit erstaunlich großformatigen Arbeiten zu entgrenzen wussten. Wie Cage auch frönte Feldman dem Faszinosum offen gelassener Aufführungsdauern. Seine «Free-Durational»-Stücke entstanden zwischen Ende 1957 und 1964, beginnend mit *Piece for Four Pianos* (1957): «*Die Dauer der einzelnen Klänge wird vom Interpreten gewählt.*» Demnach sind zwar alle Mitwirkenden aufgerufen, an der von Feldman fixierten Klangfolge festzuhalten. Doch geht es darum individuelle Notendauern und individuelles Tempo zu wählen, also unabhängig voneinander zu agieren. Die Folge: Nur der erste Akkord wird von allen gleichzeitig angeschlagen, im Weiteren entwickeln die Stimmen reges Eigenleben. Trotzdem leben die vier Klavierstimmen nicht aneinander vorbei. Sie «treffen» sich mehrmals in Passagen, die von Wiederholungen (zum Beispiel eines Akkordes, der *öfter wiederkehrt*) bestimmt sind.

Wolfgang Gratzner ist Musikwissenschaftler an der Universität Mozarteum Salzburg mit den Schwerpunkten neue Musik, Rezeptions- und Interpretationsgeschichte sowie Musik und Migration.

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme piano / notation / multiples

Winter Musiic

4 pianos

Léna Kollmeier, Louise Kollmeier, Kae Shiraki, Sabine Weyer piano

John Cage

Winter Music (1957)

Morton Feldman

Piece for Four Pianos (1957)

Tatsiana Zelianko

Kronos (création, commande Philharmonie) (2024)

13:00 30'

Grand Auditorium



FR « L'extrême est une façon de vivre, de penser et d'être »

Tatsiana Zelianko

Quelle est votre définition de l'extrême ?

L'extrême est l'acmé, ce à quoi nous aspirons lors de la réalisation artistique. L'extrême est le but ultime. Ce but ultime doit être au-dessus de tout, supérieur à ce qui a existé jusque-là. Pour moi, l'extrême est une façon de vivre, de penser et d'être.

L'extrême est une fin en soi qui ne souffre d'aucun compromis, ne connaît que l'excellence, et nous pousse à y arriver.

Pourquoi l'art a-t-il besoin des extrêmes ?

L'art c'est le dépassement du commun, de l'ordinaire. L'extrême est la façon de se distinguer, de montrer l'excellence, et même la perfection certaines fois.

L'extrême pousse non seulement à dépasser ce qui existe, à s'affranchir des limites, mais également à rechercher le meilleur, la quintessence de l'art.

Les extrêmes sont le moteur de l'art, du nouveau et du renouveau. L'art ne se conçoit pas sans extrême, sinon il n'est que reproduction de l'existant, des copies de copies qui fanent sitôt produites.

Sans extrême, l'art n'est rien.

Quel extrême musical trouvez-vous le plus fascinant ? Pourquoi ?

Bach. Sa musique est fascinante, a fasciné les compositeurs qui lui étaient contemporains et jusqu'à ceux d'aujourd'hui et certainement encore pour très très longtemps après. La masse de travail qu'il a accompli est tout simplement hors du commun. Et si je devais retenir une œuvre extrême parmi toutes, ce serait *L'Art de la fugue*, un travail incroyablement exigeant intellectuellement, et d'une beauté absolument phénoménale.

Dans quelle mesure votre pièce s'inscrit-elle selon vous dans la thématique, « extrêmes », du festival de cette année ?

C'est avant tout dans la mythologie grecque que j'ai puisé mon inspiration. Ces dieux sont connus pour leur démesure, et le thème du festival étant les extrêmes, le parallèle m'a paru évident.

Avec ces différentes vies, étant à la genèse de la mythologie, et ayant tout fait, tout eu et tout perdu, Kronos est le titan qui est passé par tous les extrêmes. Kronos, depuis sa naissance jusqu'à son enfermement, a été extrême, à tel point que l'on pourrait même le qualifier de créateur de l'extrémisme.

Sa traduction musicale se fait à travers les différents effets, et notamment les chaînes qui symbolisent son enfermement dans le ventre de sa mère dès sa naissance puis dans le Tartare, suite à la Guerre des titans.

L'enfermement, l'aliénation et l'alpha et l'oméga de Kronos sont les trois aspects principaux auxquels j'ai fait référence en écrivant ma pièce.

EN Kronos

Tatsiana Zelianko

If one name personalizes the uttermost it is Kronos. He is the son of the sky and Earth, youngest and eventually king of the Titans, that he delivered by emasculating his own father. He ruled the world and the humans. He ate all the five original gods, his children, but Zeus. He ended up leading the strongest and most powerful war of all times, the so called titanomachy or Titans' war. Every aspect of his life is totally excessive as to how he dealt with the challenges, and what he achieved. Around the middle and before the climax of this piece, you will recognize a few notes of the chorale of Bach «*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*», which is almost a biblical piece. The music encompasses diverse and opposite worlds, as antinomic as black and white, good and bad, peace and war. Despite this, there is no shock, no confrontation, no hit. The music flows like a long-lasting shout, keeping the audience in suspense all along.

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme voice

Into the quiet

Focus on the listening experience

Juliet Fraser soprano

Alexis Baskind son

Cassandra Miller

Tracery : Lazy, Rocking (2017)

9'

Pauline Oliveros

A Song for Margrit (1997)

5'

Pascale Criton

liber (commande Philharmonie, Vox Festival – De Bijloke et Archipel Festival – Genève)
(2024)

23'

14:00

Espace Découverte



EN «I have always been attracted to uncharted territory»

A Conversation with Juliet Fraser

Anne Payot-Le Nabour

What memories do you have of your concert that was part of rainy days in 2022?

Good memories! I was singing in the Salle de Musique de Chambre, which was just such a thrill: it's a beautiful space, both architecturally and acoustically. I was performing a very challenging programme, though, of new works for voice and electronics, so mostly I just remember concentrating quite hard on doing a good job!

Generally speaking, the works you perform are written for you. How has that come about?

Yes, most of the works I perform have been written for me. Some I commission myself (such as the pieces by Cassandra Miller and Pascale Criton), some happen at the instigation of the composer or perhaps of a festival. I have always sung brand-new works, initially with my vocal ensemble, EXAUDI, but more recently, as a soloist, I have put a lot of energy into creating a new repertoire. In fact, I think the first piece I ever performed as a singer (before I was a singer, really) was a brand-new piece by a young composer with whom I was working on a summer music course. I would have been about 20. I suppose that I have always been attracted to uncharted territory, and perhaps to the notion of a tabula rasa. I find that a work's performance history can stifle my imagination as an interpreter, so even when I sing existing repertoire, I try to avoid listening to other people's interpretations. It is also such a special thing to have music created especially for my voice, and even my personality – what a privilege!

How was the programme for this concert put together?

Well, the new piece by Pascale, which has been commissioned by the Philharmonie (thank you!), was the starting point, and then Catherine [Kontz, Artistic Director of rainy days] and I discussed ways to construct a programme that connects to the festival theme. I became interested in the idea of a «different» sort of extreme, one of focus and

gentleness, rather than bombast. The final programme is really all about listening. Pauline Oliveros is famous for her practice of «Deep Listening», of course, but the other two pieces also explore listening, and in very original ways.

To what extent have you been inspired by Oliveros's «Deep Listening» concept, and what can you tell us about it?

Pauline's passion was to democratise music. Not that it should ever have become (or should ever again become) undemocratic... Her text scores use simple words and no musical notation, welcoming everyone into the practice of making music. Her approach is to begin by listening: only then will we sense what sound may be required. I don't consider myself an expert in Deep Listening, nor a purist in my approach to her work, but I can highly recommend Daniel Weintraub's recent documentary (*Deep Listening: The Story of Pauline Oliveros*). *A Song for Margrit* is the first solo piece by Pauline that I have performed. Well, I say «solo», but actually it is an ensemble piece – the audience is very much complicit in whatever happens on stage...

Tell us about the choice of the title «Into the quiet».

I am hoping to provoke an acknowledgement that extremes are not always loud! And to prepare the audience for an experience that is somewhat meditative (which can, of course, be demanding in its own way).

In Tracery : Lazy, Rocking, composed for you, Cassandra Miller uses what she calls «automatic singing». What does this technique involve?

Actually the piece was not composed *for* me, but *with* me. The *Tracery* project was one of those very rare collaborations in which the performer-composer roles become quite blurred, so officially the piece is by us both. We developed this term «automatic singing» together: it relates to the Surrealists' technique of automatic writing, in which one tries to avoid conscious thought to let the pen write unfiltered. In the *Tracery* pieces, I attempt a body scan meditation whilst allowing my voice to «trace» the melodic contours of something I am hearing in my headphones. The idea is to side-step the usual demands of performing. We are making space for imperfection, vulnerability and embodied presentness.

How did you come to commission Pascale Criton in 2019, and what can you tell us about the writing process?

I can't actually remember how or when I first came across Pascale's music! But looking back through my emails, it seems that I invited her to come and hear EXAUDI perform at Royaumont in 2018, and then visited her in Paris a few months later. I have strong memories

of that visit: looking at her scores, listening to recordings, chatting about music, loving the very «Frenchness» of her apartment and in particular its *Belle Époque* elevator! She gave me a CD («Infra», released on Potlatch) and when I listened to it at home it blew my mind. We started work on a piece for voice and electronics in 2019, but then the pandemic arrived and work stopped. Fast-forward to 2024, and skipping over various bumps in the road, and the piece finally exists! In the interim, Pascale has written two other pieces for me (*Ritournelle for J&F*, for me and double bassist Florentin Ginot, and *Alter*, for soprano and orchestra), which means that we really know one another quite well now, and that she occupies a special place in my heart, reserved for my few long-term collaborators! This new piece, *liber*, has turned into quite a different piece from the one we first imagined in 2019. They have been difficult years for us both, but one of the things that I admire about Pascale is her creative courage: she closes the gap between art and life in a very intelligent and original way.

How do you manage the transition from one language to another in this piece, given that in the space of twenty minutes you sing in German, English, Bambara, Chichewa, French and Maori?

When Pascale first gave me these texts I told her that I would want to do my homework to prepare each language properly (pronunciation and meaning etc.). Her response was unexpected: she said that she didn't want me to prepare in that way, that each phoneme was sonic material rather than a semantic carrier, that the catalogue of languages pointed – generously rather than precisely – to a universal and communal humanity. So, as instructed, I haven't done my homework! But of course I have prepared the score, so I can switch between the phonemes and languages without any worry.

How would you define the aesthetic of this new piece by Pascale Criton?

I don't know... Labels are so difficult... I will tell you instead what I love about Pascale's music and this piece in particular. I would say that Pascale treats sound as a physical material – she understands that the air vibrates when a note sounds, that two notes can cause the air to beat, and that all sound – all music – meets our bodies in a very physical way. This excites me hugely when applied to the singing voice because, as a performer, I then become both an embodied instrument (a maker of sound) *and* a means of human communication. The physical and the psychological are united and there is no room for artifice. Also, we are working with the space: sound reacts to the physical dimensions and properties of a room so, in a way, we are engaged in a sort of sonic sculpture. That may all sound quite intellectual but the truth of the matter is that Pascale's music just grips me in a way that it is difficult to articulate! In terms of this new piece, yes, it has all the qualities that I have just described, but it is also surprisingly playful and touchingly vulnerable. She has made a strange thing that is partly about her (it confronts

subjectivity, and mostly the subject is her) and partly about me (I am sculpting the sound and embodying her subjectivity within my own). Pascale has such a bold approach to collaboration. She gives her performers an unusual amount of freedom, but she also hands us material that has a very strong identity.

What is the role of sound technician Alexis Baskind in this concert?

Alexis is the third leg of this three-legged stool! He has been a crucial collaborator in the process of developing the new piece, in creating the tape part from Pascale's library of sound files, and in helping us all explore the capabilities of the Genki ring. There are three layers to the piece (as the score shows): the live voice, the Genki ring, with which I manipulate a layer of electronic sounds, and the «tape» part, which is a fixed audio track that subtly underpins the other, live elements. Alexis is essentially my duo partner in this piece. He is launching all the files and balancing all the various elements to make them coalesce in the space. He is indispensable! Alexis has an easier job in the other pieces on the programme, but one should never underestimate or undervalue a sound engineer. They are guiding the material to the audience's ears.

What are your plans and desires for the coming years?

Ha ha ha ha ha! I have spent the past few years worrying a great deal about that question! I'm not thinking about it too much at the moment. I have some lovely projects coming up, I feel grateful to be living this life, and the unexpected is undoubtedly around the corner – that's enough of a plan, no?!

Interview was conducted by e-mail in August 2024

Anne Payot-Le Nabour has been Programme Editor at the Philharmonie Luxembourg since 2015. After studies in literature, German literature and musicology, she worked for the orchestra Les Musiciens du Louvre and the Aix-en-Provence Festival, and also as a freelance writer for a number of opera houses.

FR « En art, l'extrême dérange »

Pascale Criton

Quelle est votre définition de l'extrême ?

En art, l'extrême dérange car il met en jeu des sensations et des représentations inconfortables, mais en même temps il libère en donnant des signes partageables sur ce qui manque.

Dans quelle mesure votre pièce s'inscrit-elle selon vous dans la thématique « extrêmes », du festival de cette année ?

liber pour soprano *électronique* est une pièce qui a pour sujet la détermination à sortir de l'entrave traumatique liée aux violences sexuelles. Le désir de sortir d'un profond sentiment de honte et d'impuissance, de recouvrer une dignité de vie. C'est donc du point de vue du sujet et des affects que l'extrême est présent. Le viol comme arme de guerre laisse dans certains pays des milliers de femmes dans un « hors là », dépossédées de tout droit. Dans d'autres cultures, c'est une guerre sourde qui échappe aux mots et aux représentations. Pour dire l'universalité de ce besoin de restauration existentiel auquel se confrontent des femmes du monde entier, j'ai associé plusieurs langues – africaine, océanienne et européenne – qui expriment chacune avec leurs mots – ce chemin nécessaire pour affronter et surmonter l'opprobre. La formation de la prise de décision est lente, parsemée d'affects contradictoires pour conjurer le renoncement. C'est la difficulté à prendre la décision et oser « dire ». Ces affects ne sont pas nécessairement extériorisés, démonstratifs, mais plutôt contenus, retenus, répétitifs, cherchant les forces pour « tenir » et construire la lente maturation nécessaire à la décision. Ce qui est extrême dans cette pièce, c'est le besoin de libération qui finalement prend toujours le même chemin et utilise toujours les mêmes mots dans toutes les langues, notamment avec ces verbes modaux *vouloir*, *pouvoir*, *devoir*, *oser*, *désirer*, qui président à la décision.

Langues : maori (mi), bambara (bam), chichewa (ny)

<i>hiahia tenei, me mohio</i>	(mi)	vouloir ça, devoir savoir	want this, need to understand
n tē se k'ā don	(bam)	je ne peux pas le dire	I can't tell
<i>angayerekeze</i>	(ny)	oser imaginer	be able to imagine
<i>ndikhoza</i>	(ny)	je peux	I can
<i>maia ki te kii, hiahia ki te mohio</i>	(mi)	oser dire, vouloir savoir	dare to say, want to know
<i>ka taea e au</i>	(mi)	je peux le faire	I can do it
a bē don cogo min na	(bam)	comment savoir	how to know
ka san	(bam)	se permettre	be allowed
ka mine	(bam)	tenir	hold on
gwirani	(ny)	tenir	hold on
<i>ndikufuna kunena</i>	(ny)	je veux le dire	I want to say
<i>ka soro</i>	(bam)	trouver	find
<i>Ine ndiyenera kuzinena izo</i>	(ny)	je dois le dire	I have to say it
<i>ndikhosa kuti</i>	(ny)	je sais où	I know where
<i>kumverera kumverera kumverera</i>	(ny)	je sens je sens je sens	feeling feeling feeling
<i>n'b'a n'b'a fe n'b'a miiriko n'b'a fe</i>	(bam)	je le veux, je sens, je veux	I want it, I feel like I want it
Ne ka kan k'o kē	(bam)	je dois faire ça	I have to do that
ka se k'o kē	(bam)	pouvoir le faire	be able to do so
b' a fe ka gleya in bo yen	(bam)	vouloir lever l'entrave	wants to remove the barrier
b'a fe ka	(bam)	le vouloir	wants to
<i>ka diya</i>	(bam)	aimer	love
<i>chitaninso</i>	(ny)	le faire encore	do it again

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme piano / multiples

Loud, Liine, Log

6 pianos

Piano Circus

**Neil Georgeson, James Young, Leyla Cemiloglu, Tomas Klement, Leo Nicholson,
Nathan Williamson** piano

Graham Fitkin

Loud, Line, Log (1990–1992)

15:15 55'

Grand Auditorium



FR « Piano Circus est un peu comme un seul grand instrument joué par six personnes »

Conversation avec Nathan Williamson, membre de Piano Circus

Anne Payot-Le Nabour

Comment Piano Circus est-il né ?

En 1989, bien avant que les membres actuels ne fassent partie de l'ensemble, six pianistes britanniques se sont rassemblés pour jouer *Six Pianos* de Steve Reich dans le cadre d'un festival au Royaume-Uni et ont remporté un tel succès qu'ils ont stimulé l'imagination des compositeurs et passé dès l'année suivante commande de *Loud, Line et Log* à Graham Fitkin. Au Luxembourg, nous jouons cette pièce qui convient très bien à Piano Circus car Graham Fitkin a pas mal écrit pour des ensembles d'instruments similaires comme le nôtre et il est lui-même pianiste. À l'époque, ce concert, au-delà d'un événement unique, a contribué à établir l'ensemble comme un groupe digne d'intérêt, qui a ensuite passé commande de nombreuses œuvres. Il y en a une centaine à ce jour, spécialement écrites à l'intention de Piano Circus. J'y suis pour ma part depuis huit ans, ayant donné mon premier concert en 2016, au Conservatoire de Birmingham ; depuis la pandémie, deux membres nous ont rejoints et les autres sont là depuis une dizaine d'années.

Quelles consignes donnez-vous aux compositeurs lorsque vous passez commande ?

Nous discutons parfois d'aspects très spécifiques comme cela a été le cas avec le compositeur néo-zélandais John Psathas, intéressé par une musique multisensorielle impliquant plusieurs expériences artistiques, paroles, enregistrements, pas forcément

musicaux mais aussi de cris d'animaux sauvages et de l'environnement, autour de la catastrophe climatique. D'autres compositeurs se concentrent davantage sur le côté technique, en combinant électronique et piano, ou en choisissant un lieu de représentation inhabituel. Même si nous ne nous y limitons pas, les racines de la formation résident toutefois du côté du répertoire minimaliste, Steve Reich bien sûr, mais aussi des compositeurs post-minimalistes comme Michael Gordon, Julia Wolfe et David Lang qui ont écrit pour nous.

En quoi cette musique minimaliste est-elle particulièrement adaptée à votre ensemble ?

Avec plusieurs pianos, vous avez une similarité d'instruments – ce n'est pas comme un quatuor à cordes ou un quintette à vent dont les instruments appartiennent certes à la même famille, mais ont des registres différents. La question pour les compositeurs, et l'essence même du minimalisme, est de savoir dans quelle mesure nous allons jouer la même chose, ce qui est aussi lié à la nature percussive de l'ensemble : chez Steve Reich surtout, les changements rythmiques sont centraux. Quand nous jouons à six pianos, nous nous voyons comme un ensemble de percussions car nous utilisons le piano dans sa dimension rythmique. Dans l'absolu, nous pourrions très bien jouer de la musique symphonique dans la tradition romantique des Brahms, Mendelssohn ou Schumann qui transcrivaient eux-mêmes certaines de leurs œuvres orchestrales pour deux, trois ou quatre pianos, mais nous avons moins exploré ce chemin car notre sensibilité nous porte davantage vers le moderne, le contemporain et cette musique minimaliste qui nous va si bien.

Comme l'indique le nom de votre ensemble, vous jouez en cercle. Pourquoi cette disposition ?

C'est une disposition plus démocratique, sans meneur, contrairement aux effectifs traditionnels. Car même si, dans le quatuor à cordes, les quatre instruments sont censés être à égalité, le premier violon tend souvent à se transformer en leader, comme dans de nombreux effectifs de chambre. Le cercle présente l'avantage de n'avoir ni début ni fin, nous y sommes complètement à égalité. Sur le plan acoustique, cette configuration permet aussi d'obtenir un son plus unifié, plus que si nous étions disposés les uns à côté des autres. Finalement, Piano Circus est un peu comme un seul grand instrument joué par six personnes.

Quels sont les principales qualités pour intégrer votre ensemble ?

Je dirais qu'il y en a trois. Tout d'abord, être un excellent pianiste car une grande partie de notre répertoire est très virtuose et requiert de réelles capacités techniques. Ensuite, être capable de jouer au sein d'un grand ensemble – pas en tant qu'accompagnateur – comme une équipe et à 200 % ensemble, ce qui n'est pas si habituel pour les pianistes. La troisième qualité relève du rythme, d'une très grande précision dans notre répertoire. Particulièrement dans *Log* de Graham Fitkin, où à plusieurs moments, nous jouons chacun des rythmes complexes, un peu comme dans une polyrythmie très élaborée. J'avais à titre personnel joué au sein d'orchestres et d'ensembles de musique de chambre mais n'avais encore jamais été confronté à une telle complexité métrique. Vous l'aurez compris, ces qualités sont rares et, à chaque recrutement, nous devons beaucoup auditionner pour trouver les bonnes personnes.

Comment opérez-vous le choix des pianos lors de vos concerts?

Pour être honnête, quand nous jouons sur six pianos à queue, nous ne sommes pas vraiment en mesure de les choisir et prenons ce que l'on nous propose. Cela représente un grand luxe dont nous sommes très reconnaissants quand cela se présente comme ici au Luxembourg. Ce sera une expérience merveilleuse pour nous et le public. Nous répétons la plupart du temps sur des pianos électriques, qu'il nous arrive aussi de prendre en tournée pour pouvoir jouer dans des lieux diversifiés. Lors de nos concerts, les six instruments ne sont donc pas toujours identiques pour des raisons pratiques et nous devons donc être d'autant plus attentifs à l'équilibre.

Piano Circus entretient un rapport étroit à la transmission...

C'est une mission très importante, surtout en ce moment où l'éducation musicale, au Royaume-Uni, n'est pas considérée comme une priorité à l'école, comme l'art en général d'ailleurs. À mon époque – et je ne suis que dans la quarantaine ! –, nous bénéficions de trois cours de musique par semaine, ce dont je me souviens très bien. Je considère aujourd'hui qu'il est de notre responsabilité de nous impliquer dans la transmission, d'autant que nos six membres sont capables d'enseigner de multiples manières. Nous sommes tous pianistes mais certains sont également compositeurs, comme moi, accompagnateurs, pédagogues, arrangeurs, familiers de l'électronique, du répertoire classique ou encore des musiques nouvelles. Nos profils sont très variés. Ainsi, quand nous allons dans les universités et les écoles, nous pouvons travailler avec de nombreux départements, toutes esthétiques musicales confondues. Nous apprécions aussi d'initier, ce dont je suis très fier, les enfants comme les adultes sans aucune expérience de la

musique ou du piano. Le fait d'avoir plusieurs pianos favorise l'esprit d'équipe – tout le monde s'investit – et l'instrument, contrairement à un violon par exemple, permet d'obtenir un résultat assez rapidement, au bout de quelques minutes.

Quels sont les projets de l'ensemble ?

Après la pandémie de Covid-19, nous avons entamé une phase de consolidation dans la mesure où le confinement a marqué, à partir de l'automne 2020, un point final naturel pour certains membres. Nous travaillons donc aujourd'hui avec des membres arrivés relativement récemment, à qui cela prend du temps de comprendre le fonctionnement de l'ensemble et d'acquérir son répertoire.

Nous avons aussi le projet d'enregistrer sur six pianos à queue *Log, Line, Loud* car nous pensons que la pièce ne devrait être interprétée que dans cette configuration. Mais réunir six pianos à queue dans un studio d'enregistrement constitue un sacré engagement.

Nous sommes également en résidence à la Brunel University de Londres, où nous commencerons de nouveaux projets à l'automne, notre collaboration ayant été un peu reconfigurée après la pandémie.

En termes de commandes, à cause des changements dans le groupe, rien de concret n'est prévu pour le moment et nous nous concentrons davantage sur des arrangements créatifs, notamment celui du *Triple Concerto en ré mineur BWV 1063* de Bach. Il ne s'agit pas seulement d'arranger la partition mais de la développer de manière totalement différente. Les commandes viendront plus tard, peut-être aussi dans le cadre de notre quarantième anniversaire que nous célébrerons en 2029. Cela peut sembler loin mais en termes de commandes, ce n'est pas très long.

Interview réalisée en anglais par téléphone le 01.07.2024

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme piano / multiples

24 Hands

6 pianos

Albena Petrovic direction, piano

Jessica Chan, Arzu Kirtil Lord, Gamze Kirtil, Léna Kollmeier, Louise Kollmeier, Natalia Kovalzon, Annie Kraus, Zala Kravos, Lynn Orazi, Kae Shiraki, Sabine Weyer piano

Albena Petrovic

24 Cryptographic Preludes for 24 hands piano ensemble
(création, commande Philharmonie) (2024)

16:45 60'

Grand Auditorium



FR « **L'exact opposé de l'ordinaire** »

Albena Petrovic

Quelle est votre définition de l'extrême ?

Toute action physique ou artistique qui demande des efforts ou des compétences extraordinaires, et dépasse les frontières établies par les pratiques habituelles peut être considérée comme extrême ; soit l'exact opposé de l'ordinaire.

Pourquoi l'art a-t-il besoin des extrêmes ?

L'art, comme tous les autres domaines en sciences humaines, scientifiques ou sportifs, a besoin des extrêmes. Pour sortir des sentiers battus et faire des découvertes au-delà des limites établies par les traditions, il faut se dépasser, se surpasser et parfois se sacrifier – on sait que sans prendre de risques, il n'y a pas d'innovation. Et l'extrême n'est pas toujours prévisible, il apparaît parfois spontanément, de façon imprévisible, par suite de défis et d'opportunités inattendues.

Quel extrême musical trouvez-vous le plus fascinant ? Pourquoi ?

Je pense que tout extrême est attirant pour la provocation et les possibilités illimitées qu'il offre – si on se dépasse, cela peut déboucher sur de l'endurance, de la découverte, de la recherche ou même du scandale.

FR 24 Cryptographic Preludes

Albena Petrovic

Les *24 Cryptographic Preludes* sont divisés en deux volumes, *12 Secret Instruments* et *12 Encodes Names*.

Le premier est un genre de « catalogue » de sonorités inconnues dans la musique pour piano et, dans le volume 2, je développe chaque pièce grâce à la musique oculaire, uniquement sur les noms des pianistes, la plupart faisant partie du projet, et en particulier le nom de Catherine Kontz à laquelle je dédie tout l'ouvrage en signe de reconnaissance pour son travail d'avocate et de promotrice de la musique contemporaine.

Intitulée *24 Cryptographic Preludes*, ma pièce s'inscrit dans la thématique des extrêmes de plusieurs points de vue :

Tout d'abord, l'effectif est très inhabituel et « extrêmement » grand – on parle ici de 24 Hands [24 mains] – c'est un orchestre de mains, de pieds et d'instruments insolites. Pleins d'objets sont traités comme des instruments de musique et de petites percussions.

Puis, la démarche est purement rationnelle : j'ai créé artificiellement des règles et limites à ne pas dépasser – en limitant le matériel, je gère mieux ; les pièces ont ainsi un aspect unique et reconnaissable.

Enfin, mais ce n'est pas la moindre des choses, cela concerne le matériel sonore. L'énigme guide le développement de la pièce : si l'auditeur écoute sans regarder, il va entendre des timbres et couleurs inconnus, sans pouvoir déterminer la manière dont le son est produit ; si l'auditeur regarde les interprètes, il va découvrir des pratiques et techniques d'interprétation jamais vues auparavant dans le contexte de la musique pour piano. Il peut être en apparence choquant de « jouer » avec des bouteilles en plastique ou des canards de bain, mais dans les 24 préludes, il y a certaines techniques innovantes de jeu que j'ai développées et intégrées dans la partition. En fait, la musique n'est pas expérimentale, elle est même parfois agréable à écouter, mais la démarche compositionnelle sort de l'ordinaire. Un nouveau langage a donc été créé pour servir les besoins de cette œuvre.

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme notation / sound / listening

Wandelweiser vs New Complexity

Extreme approaches to music and notation

United Instruments of Lucilin

Sophie Deshayes, Antoine Beuger flûtes

Max Mausen clarinette

Olivier Sliepen saxophone

Daniel Serafini trombone

André Pons-Valdès, Winnie Cheng violon

Danielle Hennicot alto

Elio Herrera violoncelle

Pascal Meyer keyboard

Frin Wolter accordéon

Guy Frisch, Galdric Subirana percussion

Brian Ferneyhough

Cassandra's Dream Song for solo flute (1970)

Antoine Beuger

ashbery tunings for 10 (2005)

James Dillon

The Acrobat pour percussion, synthétiseur et accordéon (2022)

18:00 60'

Salle de Musique de Chambre





FR Cassandra's Dream Song

Brian Ferneyhough

Cette œuvre doit sa conception à certaines considérations qui surgissent des problèmes et des possibilités inhérents au rapport notation-réalisation. Le choix de la notation est particulièrement dicté par le désir de définir la qualité du son final en le rapprochant sciemment du degré de complexité de la partition. Telle qu'elle se présente, l'œuvre n'est donc pas conçue pour être le plan d'une exécution « idéale ».

La notation ne représente pas le résultat escompté : elle est une tentative de réaliser les spécifications écrites dans une pratique destinée à produire la qualité sonore désirée (bien qu'impossible à noter). Le but n'est pas une belle exécution raffinée : certaines des combinaisons d'actions indiquées sont littéralement irréalisables (certains groupements de dynamiques) ou conduisent à des résultats complexes partiellement imprévisibles. Néanmoins, une réalisation valable ne pourra résulter que d'une tentative rigoureuse de reproduire autant de détails de texture que possible : les divergences et « impuretés » qui découlent des limites naturelles de l'instrument lui-même peuvent être imputées à la volonté du compositeur. On ne doit en aucun cas essayer de dissimuler la difficulté de la musique en ayant recours à des compromis et des inexactitudes (de rythmes par exemple) dans le but d'obtenir un résultat superficiellement plus « poli ». Au contraire, le degré de difficulté audible (et visuel) doit être accepté comme un élément structural intégral dans l'édifice de la composition elle-même.

DE ashbery tunings for 10

antoine beuger

john ashbery (1927–2017): amerikanischer dichter, dessen werk das treiben unseres geistes reflektiert: dabei, zu erleben, wahrzunehmen, zuzuhören, sich vorzustellen, zu und in sich selbst zu sprechen, ohne andere identität als jenen immer flüchtigen, im erscheinen verschwindenden bewusstseinsstrom, eingebettet in der genauso ungreifbaren, unendlich differenzierten mannigfaltigkeit, die wir manchmal «wirklichkeit» nennen, könnte dies eine möglichkeit sein, die welt dieses stücks zu beschreiben?

EN The Acrobat

James Dillon

*The Future and the Past are idle shadows
Of thought's eternal flight – they have no being:
Nought is but that which feels itself to be.*
Percy Bysshe Shelley, *Hellas*

Acrobat, 1845, from French *acrobate* «tightrope-walker» (14c.) and directly from a Latinized form of Greek *akrobates* «rope dancer, gymnastic performer», which is related to *akrobatos* «going on tip-toe, climbing up high», from *akros* «topmost, at the point end» (from PIE root, be sharp, rise (out) to a point, «pierce») + Greek agential element *-bates* «one that goes, one that treads (in some manner), one that is based», from *-batos*, verbal adjective from stem of *bainein* «to go, walk, step».

The harmonic pedals, swells and figuration of the two keyboards (electric keyboard & accordion) entwine with a percussionist who conjures the persona of «the acrobat»; with a sleight of hand, s/he moves between shadows of sound, stretching space, ruptured by «subito» pauses and jump cuts.

The Acrobat, whilst a stand-alone work, is destined to form part of a larger staged project throwing into relief the act of performance... zones of both «intensity» and «artifice».

23. & 24.11.

extreme folk music

The House Dance

...quite unlike any concert setting

Owen Spafford conception, fiddle

Alex Lyon clarinette basse

Rawinan Asawakanjanakit, Jerome Anthony Barnes danse

Jess Collins chorégraphie, voix

Owen Spafford

The House Dance (création, commande Philharmonie) (2024)

Samedi / Samstag / Saturday 19:00–01:00

Dimanche / Sonntag / Sunday 16:00–19:30

Sessions de musique traditionnelle par intermittence / traditionelle Musik
in regelmäßigen Abständen / traditional sessions intermittently

Samedi / Samstag / Saturday 19:00 & 21:00

Dimanche / Sonntag / Sunday 16:00 & 19:00

Performance dansée / Tanz-Performance / dance performance

Salon PhilaPhil





EN The House Dance

Performance Installation by Owen Spafford
and Jess Collins

House dances, popular in the years before the move to dance-halls in Ireland, were held in the central room of a cottage – the kitchen. Table, chairs, benches and other pieces of furniture were moved to the walls, leaving room for dancing in the middle. The tight confines of «the house dance» somehow fuels the music, song and dance, the kitchen becoming at once a home and also a stage. The intimacy of such a small space creates an intensity of music and dance quite unlike any concert setting.

«The dimensions of the room change subtly as the talk includes some news of the outside world. Music starts up, and the dimensions alter once again as dancers take the floor and those not dancing make space and squeeze up against each other, backs to the wall. «Around the House and Mind the Dresser», The room seems to expand or contract in Tardis-like defiance of the laws of time and space.» (Ciaran Carson)

Commissioned by rainy days Festival 2024, this performance installation will unfold over two days involving dance performances and informal music sessions.

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

pioneers

Scenes from Urban Life

Spotlight on Victor Fenigstein and Dziga Vertov

Kammerata Luxembourg

Luiza Braz Batista, Maher Abdul Moaty danse

Leo Geyer direction

Hannah Ma chorégraphie

Victor Fenigstein

The Workers' Daily Ballet (création) (2009–2012, 2024)

Film: *Man with a Movie Camera* (création de la partie musicale restaurée) (1929)

Dziga Vertov réalisation

Leo Geyer recherches musicales, musique

Avec le soutien de la famille Fenigstein

19:30 80'

Espace Découverte



FR (Ré)imaginer ou (re)construire ?

Philippe Gonin

L'Homme à la caméra : le ciné-œil

Un film sans scénario, sans acteurs, sans recours au théâtre, voilà ce à quoi le spectateur était convié en découvrant, en avril 1929, *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov. Ce film expérimental s'inscrit dans une esthétique que Vertov théorise dans un texte publié en 1923 dans la revue d'avant-garde soviétique *LEF*. Le film expérimente la technique du *ciné-œil* : capturer ce qui est « inaccessible à l'œil humain » en usant du montage et des techniques cinématographiques disponibles. En 1995, Youri Tsvian publie dans la revue *Griffithiana* deux documents découverts dans les archives russes. Ils révèlent une structure musicale voulue par Vertov. Ce sont ces documents dont s'emparent à leur tour Richard Bossons et Léo Geyer avec l'idée de recréer une musique aussi proche que possible du « montage » musical original.

Diversement accueilli à sa sortie, le film a été placé en 2022 au neuvième rang des plus grands films de tous les temps par la revue britannique *Sight and Sound*.

Le ballet quotidien des travailleurs

Composée entre 2009 et 2012, *The Worker's Daily Ballet*, petite pièce pour formation de chambre d'une dizaine de minutes, est la dernière œuvre composée par Victor Fenigstein.

Issu d'une famille juive expulsée de Wrocław, le compositeur aurait eu cent ans cette année. Né à Zurich, il n'a que 24 ans lorsqu'il s'installe au Luxembourg après avoir obtenu le poste de professeur de piano au Conservatoire. Atteint d'une sclérose en plaques, il est contraint, en 1952, de mettre un terme à sa carrière de pianiste. Il décide alors de se consacrer à la composition et livre une œuvre riche, abordant tous les genres, de l'opéra à la musique de chambre en passant par l'orchestre. La création posthume de ce *Worker's Daily Ballet* est le résultat d'une étroite collaboration entre Catherine Kontz, Hannah Ma et Leo Geyer.

Très impliqué dans ces deux projets, Leo Geyer donne ici quelques clés.

(Ré)imaginer : sept questions à Leo Geyer

Leo Geyer, votre catalogue d'œuvres montre un grand nombre de réécritures, réarrangements d'œuvres du répertoire. Pourquoi vous êtes-vous engagé dans cette voie ?

La raison pour laquelle les musiques du répertoire continuent d'être jouées aujourd'hui est qu'elles continuent d'intéresser le public. Pour maintenir cet intérêt, nous devrions nous engager de manière créative plutôt que de faire la même chose encore et encore. Voir où il est possible d'étendre l'intérêt du public et, dans certains cas, cela implique une réimagination radicale. Dans d'autres cas, il s'agit de restaurer la musique, qui a peut-être été perdue.

En 1995, l'orchestre Alloy avait déjà proposé une reconstruction à l'aide des mêmes documents exhumés par Tsivian. Quelle a été votre approche ?

Nous avons tenté d'aller un peu plus loin que l'orchestre Alloy. Par exemple, il y a un passage où il est d'abord question de *Casse-Noisette*, puis de l'ambiance de *Casse-Noisette*, ce qui nous a permis d'identifier les morceaux de musique qui correspondraient à ces descriptions. Nous avons essayé de restaurer la musique exactement comme elle aurait été jouée par l'orchestre lors de la première. Cela représente environ 70 minutes de musique, une tâche considérable. En fait, cela m'a pris environ un an et demi car il fallait non seulement essayer de trouver les morceaux de musique eux-mêmes mais aussi réimaginer en partie l'orchestration de cette musique. Il fallait également s'assurer qu'elle s'harmonise parfaitement avec les images. C'est un processus assez laborieux, mais je suis très fier du produit fini.

L'interprétation par un ensemble instrumental de chambre a-t-elle été une contrainte ou un choix ?

Nous avons essayé d'être absolument fidèles à la musique d'origine. Nous avons donc un ensemble qui est, pour autant que nous le sachions, une petite formation. Il y a un musicien par pupitre et c'est exactement ce qu'il devait y avoir dans l'orchestre du cinéma en direct.

Vous avez travaillé avec Richard Bossons, connu pour ces travaux sur la caméra Debrrie-Parvo, utilisée par Vertov. Mais il n'est pas musicien. Comment votre collaboration s'est-elle construite ?

Richard, qui est architecte, est ces dernières années devenu un spécialiste mondial de ce film. Il n'est pas musicien lui-même, mais c'est un expert dans tous les domaines.

Nous avons donc collaboré très étroitement. Il a mené un travail de détective pour trouver les partitions et m'a aidé à choisir les morceaux de musique qui correspondraient le mieux à la composition

Parlons de la deuxième œuvre au programme : The Worker's Daily Ballet de Victor Fenigstein. À ma connaissance, la partition n'était pas achevée à la mort du compositeur.

Oui, c'est exact. Catherine Kontz a travaillé de la même manière à la restauration de la composition et au déchiffrement de certaines esquisses et des informations dont nous disposons pour tenter de retrouver l'œuvre originale. Pour autant que je sache, c'est la première fois que l'œuvre achevée est présentée de cette manière.

Il y a, sur la partition que j'ai pu consulter, un certain nombre de points d'interrogation. Catherine Kontz m'a expliqué qu'il y avait encore quelques manques mais que vous verriez ensemble si ces ajustements seront faits en amont ou pendant les répétitions.

Oui, c'est vrai. Nous avons échangé à ce sujet et ce que nous avons décidé que Catherine nous donne quelques idées qui, selon elle, fonctionneront, pour que nous ayons une base de travail pendant les répétitions. Une fois que nous aurons pris connaissance de la pièce et que nous l'aurons jouée, nous pourrions commencer à entrer dans les détails. En fait, c'est une façon assez agréable de travailler parce que souvent, en tant que musiciens classiques, nous nous en remettons à la partition, qui est dans la plupart des cas le produit « fini ». Il est donc très agréable de savoir que ce n'est pas le cas ici et que c'est à nous de le trouver.

Avez-vous déjà travaillé avec Hannah Ma sur cette création ?

Nous n'avons pas encore travaillé ensemble et je n'ai pas encore vu la chorégraphie, mais j'ai passé une assez longue période de ma carrière à travailler avec des danseurs de ballet. J'ai donc vraiment hâte d'y être !

Propos recueillis par visioconférence le 21 juin 2024

Guitariste, compositeur, arrangeur et enseignant-chercheur à l'Université de Bourgogne, Philippe Gonin travaille sur les musiques de jazz, le rock et la musique de cinéma. Il a publié de nombreux articles et divers ouvrages consacrés, entre autres, à Magma, Pink Floyd, Robert Wyatt ou The Cure ainsi qu'à la musique à l'écran.

DE sos SOS SOS

Marco Kraus

Als Victor Fenigstein 1948 als Gewinner eines international ausgeschriebenen Wettbewerbs zum Klavierlehrer am Konservatorium der Stadt Luxemburg ernannt wurde, war das Musikleben um einen bedeutenden Musiker und Komponisten reicher.

Fenigstein, dessen geistige Entwicklung zum Teil durch Begegnungen wie jene mit dem 1947 ebenfalls in Zürich lebenden Bertolt Brecht geprägt wurde, verortete sein kompositorisches Schaffen durchweg im Spannungsfeld gesellschaftlicher Auseinandersetzungen. Doch fern jeglicher Agitprop und programmatischer Äußerlichkeit lässt der Komponist, der die zunehmende Aufgabe des sprachlichen Duktus in der Musik des 20. Jahrhunderts als Verlust bedauert, sein grundlegendes Engagement sich in den musikalischen Strukturen selbst ausdrücken. Fenigsteins Musik wirkt wie eine Sprache, deren einzelne Wörter wir nicht verstehen, deren Satzmelodie uns jedoch begreiflich erscheint, so wie wir auch und insbesondere die innere Haltung nachvollziehen können, der sie Ausdruck verleiht. Vermutlich liegt darin sowohl die Originalität als auch das ästhetische Novum, das sie 1948 für Luxemburg bedeutete.

Vor etwa 30 Jahren sagte Victor Fenigstein während eines Gesprächs über Engagement und Passivität, die Anwendung von Folter könnte durchaus zur Folge haben, dass Menschen widerstandslos so handelten, wie von ihnen erwartet würde. Auf meine Frage hin, wo denn in unserer Gesellschaft Folter auszumachen wäre, antwortete Fenigstein: im Fernsehen. Heute würde es wohl heißen: in den Medien. Hatte der Komponist die aktuelle, unerhört beängstigende Vervollkommnung des *«manufacturing consent»* (Edward S. Herman / Noam Chomsky) vorausgesehen? Seine Musik, deren Chiffren uns gleichsam als Flaschenpost erreichen, der konzise, unpathetische Gestus seiner brennenden Tonberichte, sollten uns in der gegenwärtigen Zeit daran erinnern, dass Hoffnung einmal berechtigt schien.

Vielleicht würden schon sehr bald Fenigsteins Klänge wie ebensoviele Widerklänge jenes Gedankens wirken, den Simone Weil in ihrem 1933 veröffentlichten Aufsatz *«Allons-nous vers la révolution prolétarienne?»* mit so viel Widerstandskraft wie Ernüchterung zum Ausdruck brachte: *«Notre faiblesse peut à la vérité nous empêcher de vaincre mais non pas de comprendre la force qui nous écrase. Rien au monde ne peut nous interdire d'être lucides.»*

Ein Mindestmaß an Würde – im Spiegel musikalischer Syntax.

EN In search of evidence

Victor Fenigstein's *The Workers' Daily Ballet* – a compositional process interrupted

Catherine Kontz

As a composer, if you are lucky enough to work until the end of your life, it is likely that you will leave at least one work unfinished. *The Workers' Daily Ballet* for large ensemble is such a piece, left on Victor Fenigstein's desk in wait for an ending.

When the Fenigstein family entrusted me with the task of editing the manuscript, little did they know that I am sleuth at heart. Indeed, creating a playable score from the five different sketches needs forensic precision. So, over the course of a few months, together with composer Samuel D Loveless, we have enjoyed turning over every note and rest, questioning and comparing every variation of rhythm and phrasing, and cross-examining each of the five possible endings. And still, a Herculean wealth of unanswered questions ensued as the only clues are in the music. A composer takes decision after decision to build a musical fabric that eventually becomes the finished piece, and in the same way, we carefully carved out the layers of material from each sketch, without ever adding a note. That the piece was left unfinished is evident – the material coming to a halt as if interrupted in mid-air, details of dynamics and phrasing missing all along – and yet, there is so much there, on these staves and between the lines.

«*Any coincidence is always worth noticing. You can throw it away later if it is only a coincidence.*» (A. Christie)

As I have learnt through my obsession with Agatha Christie, the key lies in the detail – with each closer look at the score comes a better understanding of the material, of the artistic intentions, and ultimately of the composer himself. It is fascinating to attempt to retrace someone else's trail of thought, and at the same time to be only too aware that one can only fail at the task, that Fenigstein would probably shake his head over some of our interpretations. If we could have just quickly asked: why is there a sharp here? Are these instruments meant to play a semi-tone apart? What exactly is a rattle-clapper?

«*It's not a man's working hours that are important, it's his leisure hours.*»
(A. Christie)

When the text stops giving answers, it is to the character of the person that we must turn. I vividly remember meeting Victor Fenigstein on a Sunday in 1994. I performed his cadenza of a Mozart concerto for him at his home, his sharp eyes following my every

move, egg cartons all around absorbing any surplus sound. A moment to remember for a young pianist, but this brief encounter hardly yields concrete answers to the task at hand. The people closer to him know more of course: that he wanted this to be a piece with dance, that the accordion, which only has a few bars to play, should absolutely remain in the score as the sound of that instrument was a reminder of holidays for him, and thus perhaps more important in this ballet for workers than it might seem at first glance.

«The dénouement has to be worked out frightfully carefully.» (A. Christie)

We now have a playable ten-minute version of what this piece could have been, a glimpse of what it might have become – a version that, I hope, will honour and bring to life the spirit of this uncompromising composer on the eve of what would have been his 100th birthday. On one manuscript he dedicates the piece to his second home, the Grand-Duchy of Luxembourg. The piece was in fact commissioned by the Luxembourg Ministry of Culture and to have the premiere at the rainy days with Kammerata Luxembourg performing alongside two fabulous dancers seems like a fitting occasion for this work to finally take flight on home soil.

DE Bewegte Bilder – extrem komponiert

Dziga Vertov: *Der Mann mit der Kamera* an den Grenzen von
Dokumentar- und Stummfilm

Tatjana Mehner

Wohl jeder Mensch, der sich eingehender mit Filmgeschichte beschäftigt hat, ist diesem Streifen begegnet, kann zumindest seinen Titel nennen: *Der Mann mit der Kamera*. Und sein Autor Dziga Vertov ist bis heute eben dieses Titels wegen bekannt. Man weiß, um seinen Ausnahmestatus innerhalb der Genres Stumm- und Dokumentarfilm, definiert diesen aber, wie so oft, primär aus einer technischen Perspektive heraus. Dass gerade diese technische Perspektive aufs Engste verknüpft ist mit einem absolut eigenen ästhetischen Anspruch, ist es aber, was das Werk besonders interessant erscheinen lässt im Rahmen eines Festivals, das «Extreme» ins Visier nimmt.

Ästhetische Selbstreflexion – Filmemachen als Gegenstand?

Ein Film im Film – Dziga Vertovs filmische Erzählung über die Entstehung eines Dokumentarfilms in einer fiktiven sowjetischen Stadt ist vor allen Dingen epische Selbstreflexion: Er schafft die Figur eines Kameramannes, der sich auf die Reise durch diese Stadt macht und entwickelt somit per se eine Grundlinie von Bewegung. Unter Einsatz zahlreicher zeitmöglicher Effekte kreiert er ein Narrativ ästhetischer Selbstreflexion. Die Kunstfigur des Kameramannes lässt sich natürlich als Alter ego des Autoren lesen. Dennoch muss klar sein, dass diese Rahmung wohl eine größtmögliche Distanzierung von der Idee der Abbildung einer absoluten Wirklichkeit im Dokumentarfilm darstellt, gerade damit bleibt der Film maßstabsetzend bis in die Gegenwart und hat wohl, wie kein anderes Werk des Sowjetkinos Filmemacher dies- und jenseits des Atlantiks geprägt.

Tradition auf den Punkt gebracht: Von urbanen Filmwelten

Dass die frühen Jahre des Films an sich und damit nahezu die gesamte Blütezeit des Stummfilms geistesgeschichtlich verknüpft sind mit den Urbanisierungserfahrungen des frühen 20. Jahrhunderts und deren intensiver Reflexion, liegt in der Natur der Sache. Dass diese junge Kunst sich aber wie keine andere unmittelbar mit dem Zeitgeist auseinandersetzen konnte und dies auch tat, liegt in ihrer ästhetischen Spezifik. Technische und soziale Vorzüge und Gefahren der Urbanisierung sind Thema zahlloser Spiel- wie Dokumentarfilme bis in den frühen Tonfilm hinein: Charlie Chaplins *City Lights* (1931) und Walther Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) zählen fraglos zu den prominentesten Beispielen. Ohne Zweifel reiht sich auch der ukrainische Regisseur Vertov in diese Tradition ein. Wie Ruttmann zwei Jahre zuvor scheint es auch ihm, um eine im weiteren Sinne experimentelle Auseinandersetzung mit urbanem Leben und Erleben zu gehen. Doch während Ruttmann durchaus eine konkrete Stadt und deren zugeschriebene Besonderheit im Blick behält, fokussiert Vertov – allein schon durch das Konzept des Kameramannes als Akteur – die Wahrnehmung des Städtischen, die Begegnung in der Stadt. Dass er in verschiedenen Städten – nicht zuletzt den beiden Metropolen Kiew und Moskau – dreht, ist ein weiterer entscheidender Aspekt dieses anderen Konzepts, das sich somit aus der Dualität von Konkretheit und Konstruiertheit speist. Auf diese Weise gerät das Konzept einer Beobachtung des Beobachtenden nicht aus dem Blick. Die Zuschauenden wissen ja und sollen das auch permanent wissen, dass sie einer durch den Mann mit der Kamera vermittelten Realität begegnen, dass der Selektivität der eigenen Wahrnehmung bereits die eines anderen vorausgegangen ist.

Komponiertheit als Prinzip

Während in der sowjetischen Kunstdoktrin gerade der sozialistische Realismus erblühte und Kreativität bald einschränken sollte, entwickelt Dziga Vertov einen absolut eigenen und eigenwilligen Umgang mit Realitäten, schafft einen absolut individuellen abstrakten Realismus, der die Möglichkeiten seiner Kunst, der Filmkunst, zum Gegenstand hat. Sein Thema ist nicht zuletzt der permanente Dialog von Zeitlichkeit und Bildlichkeit. All das entspringt einer absoluten Komponiertheit, einer Schnitttechnik, die Tempo und Rhythmus virtuos beherrscht und nichts dem Zufall überlässt. Wie in einem Sog zieht die Temposteigerung die Zuschauenden mit sich und thematisiert somit besonders auch Wahrnehmung selbst.

Der Mann mit der Kamera ist ein Dokumentarfilm, der es nicht beim Dokumentieren belässt, und ein Stummfilm, voller verbildlichten Klangs. Hierbei spielt nicht zuletzt Bewegung eine entscheidende Rolle. Es ist nicht allein die äußere technische Entwicklung, die für aus historischer Perspektive Betrachtende den Film als eine Art Götterdämmerung des dokumentarischen Stummfilms erscheinen lässt, es sind seine ureigenen ästhetischen Qualitäten: äußerste Ästhetisierung der gezeigten Realitäten, die Komponiertheit bis ins Mikrodetail. Dass wir gerade dieses dem Sowjetkino entsprungene Stück Filmgeschichte heute Dank der akribischen Forschungsarbeit des Komponisten Leo Geyer und des Filmhistorikers Richard Bossons in neuer Form quasi als Gesamtkunstwerk betrachten können, macht es noch weiter zu einem Ausnahmewerk; und die Tatsache, dass es sich bei dem rekonstruierten Konspekt der von Dziga Vertov für die ersten Uraufführungen zusammengestellten Musiken handelt, ermöglicht es gar, den Regisseur als ganz frühen Autorenfilmer zu verstehen, dessen Konzept auf einer intensiven Ästhetisierung von Alltagswahrnehmung beruht.

EN *Man with a Movie Camera: a Musical Conspectus*

Richard Bossons

Dziga Vertov's 1929 silent film masterpiece *Man with a Movie Camera* is widely regarded as one of the most influential films ever made. Produced by the Ukrainian VUFKU film studio and filmed mostly in Kyiv, Odessa, and Moscow, it is superficially about a camera-man's journey around an unnamed Soviet city recording its life during one day. However, it is not a conventional documentary film on city life, a popular theme at that time. The pioneering special effects and rapid montage sequences (where short pieces of film on different subjects are joined together to create a narrative), the extensive use of different locations edited together to portray a single place, the idea of showing the process of film-making, the beautiful cinematography, and its portrayal of humanity, raise the film beyond observational documentary to the level of great art. *Man with a Movie Camera* presents us with a kind of philosophy of the city rather than a simple record of its daily life.

Though a silent film the visual rhythm is often akin to a musical composition, Vertov using the frames of the film and the intervals between them in a similar way to notes on a score. The film is structured so that its tempo gradually increases to reach an extraordinary climax at the end, a thrilling montage of chaotic images created by the film's editor, Elizaveta Svilova. The Soviet film scholar Professor Yuri Tsivian wrote that «*Man with a Movie Camera invades the territory of sound cinema as far as a silent film can reach.*» Silent films, though, were seldom watched in silence. From the earliest days there was a musical accompaniment, either by a live orchestra in the large glamorous cinemas, or a pianist or gramophone in the less prosperous ones. Only three weeks before the Moscow premiere VUFKU had failed to provide an accompaniment for his film and Dziga Vertov had to organise one himself with the help of three musicians, two of whom were well-known cinema orchestra conductors.

In 1995 Professor Tsivian published, in *Griffithiana N° 54* (October), his translation of two documents that he discovered the previous year in the Vertov archive in the Russian State Archive of Literature and Art, Moscow. Document 1 consists of handwritten notes by Dziga Vertov of a «*music scenario*» describing the type of music and sounds he thought appropriate for each film sequence. The second document comprises typewritten cue notes for cinema orchestras loosely based on Vertov's notes. The state film organisation Sovkino approved this «*Musical Conspectus*» a week before the first screening of the film in Moscow so it was clearly intended for the orchestras in the two

cinemas used for the premiere on April 9th 1929, and during the week the film was shown in the city. One of the compilers of the cue notes was a conductor on the opening night.

The «*Musical Conspectus*» consists of recommendations for excerpts from mostly late 19th and early 20th century compositions with exact timings and mood suggestions for the film sequences. These cue notes, common during the silent film period, would have been used by the cinema orchestra conductors to arrange each excerpt to suit the sequence. Despite the traditional choice of music, and the haste with which the cue notes were compiled, the suggested excerpts generally work well with this experimental film. Most of the composers of mainly ballet music and overtures are still familiar, but several are little known today and extensive research was needed to find their suggested pieces. This may be the first time in decades that music by Isaac Snoek, Giulio de Micheli, and Édouard Trémisot will be heard.

In many cases the suggested music was longer than the related film sequence so some judgement was necessary to select an appropriate excerpt. Some of the compositions were too short and additional music had to be composed in the style of the original. All the music needed arranging to suit the exact timing of the film sequences and the orchestration (based on the small orchestra seen at the beginning of the film). This interpretation of the *Conspectus* is therefore as close as possible to what might have been heard by the audiences at the Moscow screenings given that there is no record of the particular excerpts from the suggested music that were played or how they were orchestrated.

There have been many attempts to provide a score for *Man with a Movie Camera* but this is the only documented contemporary accompaniment to the film. The composer Leo Geyer and film historian Richard Bossons have collaborated on an 18-month project to turn the cue notes into a score to accompany a new print of the film by Eye Filmmuseum, Amsterdam, based on Vertov's own copy acquired by the Filmliga film club in the city during his 1931 tour of Europe.

For detailed notes on the *Musical Conspectus* and a list of the compositions:
richardbossons.academia.edu/research

Composer information: leogeyer.co.uk



23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme piano

Piano concerto

With and without a pianist

Orchestre de Chambre du Luxembourg

Naomi Woo direction

Cathy Krier piano

Liam Dougherty électronique

Catherine Kontz

Bookends (part 1) a choreography for pianist and orchestra (création) (2024)

György Ligeti

Concerto pour piano et orchestre (1985–1988)

I. Vivace molto ritmico e preciso

II. Lento e deserto

III. Vivace cantabile

IV. Allegro risoluto

V. Presto luminoso

Liam Dougherty

Blackness, Structures, Exteriors (création, commande Philharmonie) (2024)

Catherine Kontz

Bookends (part 2) a choreography for pianist and orchestra (création) (2024)

Projet soutenu par le Royal College of Music Accelerate Award
Coproductio Philharmonie et Orchestre de Chambre du Luxembourg

21:30 60'

Grand Auditorium





FR « La beauté dans la stimulation intellectuelle »

Conversation avec Cathy Krier

Charlotte Brouard-Tartarin

C'est votre première participation à rainy days. En tant qu'artiste luxembourgeoise, quelle est votre relation avec le festival ?

Étant friande de musique contemporaine et de programmes originaux, j'ai toujours aimé ce festival qui propose un condensé d'évènements que l'on entend moins ailleurs. Ses caractéristiques ont évolué selon les directrices et directeurs artistiques successifs, ce qui le rend d'autant plus intéressant. Certains concerts m'ont beaucoup marquée et me restent en mémoire encore aujourd'hui.

L'idée d'emmener le public, parfois frileux au début, vers des propositions moins standardisées est une approche que je recherche aussi dans mes récitals. Même s'il faut parfois batailler pour la programmer, la musique nouvelle est souvent celle qui laisse une empreinte durable sur les auditeurs, qu'elle soit positive ou négative.

György Ligeti franchit un cap en 1986 dans la longue gestation de son concerto, après la composition l'année précédente du premier cahier de ses Études. Vous qui connaissez bien ces œuvres, quelle influence y voyez-vous ? Karol Beffa parle du concerto comme d'une sorte de « super-étude », êtes-vous d'accord avec cette dénomination ?

Je connais très bien Karol et je suis tout à fait d'accord avec ce qualificatif ! (*rires*) Le style de Ligeti est très clair dès le début mais s'enrichit énormément. Le premier cahier des *Études* représente de façon manifeste un point de bascule dans l'écriture pour le piano mais aussi l'idée de complexité. Pour grandement simplifier, la manière d'écrire du compositeur est de partir d'une idée et de la complexifier au maximum, jusqu'à complète saturation. C'est véritablement la quintessence de ses *Études*.

Lorsque j'ai commencé à travailler le concerto, j'ai pris peur. La superposition de couches et de trames, l'avancée en parallèle du piano et de l'orchestre, la polyphonie extrême, tout cela avec de subtils décalages amènent à une certaine illusion. On pourrait presque parler ici d'études orchestrées, jouées enchaînées.

La composition de la pièce est influencée par son élève portoricain Roberto Sierra, qui fait découvrir à Ligeti la musique des Caraïbes et de l'Amérique du Sud, mais aussi par des éléments visuels et auditifs de cultures africaines. Le compositeur reconnaît également un retour à l'approche polymodale de Béla Bartók. Comment ces influences multiples sont-elles traitées dans le concerto ?

Je n'arriverais pas à parler du concerto spécifiquement tant il fait partie de cette période de création, intense pour le piano, lors de laquelle toutes ces influences sont condensées. Ce qui me fascine chez Ligeti est cette « hyper curiosité » de tout et cette capacité à utiliser dans sa composition les procédés intellectuels qui l'intéressent. Il était par exemple un lecteur assidu de Karl Hopper et des thèses de l'épistémologie et parvient à transposer cela dans sa manière d'écrire, tout comme son intérêt pour les mathématiques et plus spécifiquement les fractales. Mais attention, contrairement à d'autres, il ne composait surtout pas selon un modèle mathématique ! Lui recherchait la beauté dans la stimulation intellectuelle.

Richard Steinitz comparait le premier mouvement du concerto aux machines-sculptures de Jean Tinguely. Si vous deviez vous aussi établir un parallèle entre l'œuvre et un artiste visuel, lequel serait-il ?

Je comparerais plutôt l'œuvre à de la haute horlogerie, à une mécanique de précision car tous les rouages s'y emboîtent parfaitement malgré leur complexité. Je peux comprendre la référence à Tinguely mais je trouve ses sculptures trop « clinquantes » en comparaison. Ligeti n'écrivait pas pour montrer quoi que ce soit.

Quelle est plus généralement la place du piano dans l'œuvre de Ligeti ?

Ligeti voulait devenir pianiste mais disait n'avoir pu accomplir ce souhait car il avait commencé la pratique trop tard et n'était pas assez doué. Ses *Études* constituaient un cap qu'il n'avait jamais pu franchir techniquement, son incapacité à jouer rendant son imagination encore plus fertile. Il veut que l'interprète ressente une joie physique en jouant, ce que je n'ai pas encore trouvé ! (*rires*) Chaque doigt est traité de façon égale, son écriture est physiologique mais pas vraiment pianistique, elle ne permet pas de faire appel aux automatismes acquis en apprenant Mozart ou Chopin. En revanche, il faut en acquérir de nouveaux, ce qui ouvre le champs des possibles de sa propre technique. De plus, il n'y a pas de base harmonique sur laquelle se tenir, bien qu'on finisse par maîtriser la structure de la partition à force de la jouer. Mais cela prend du temps pour entendre les fausses notes et le travail est surtout intellectuel.

Pensez-vous qu'il soit nécessaire de se documenter sur Ligeti avant de le jouer ?

Non car bien que se revendiquant très élitiste, il est parvenu à faire partie d'une culture presque pop, aidé en cela par Stanley Kubrick notamment. Pour le public qui ne connaît

pas bien sa musique, son attractivité réside principalement dans sa rythmique intrinsèque, irrésistiblement entraînante.

Lorsque j'ai participé au projet avec des danseurs [NDLR : *Hear Eyes Move – Dances with Ligeti*, chorégraphié par Elisabeth Schilling], je me suis aperçue qu'ils comptaient selon leur propre « illusion sonore » et non comme moi je comptais, c'est-à-dire selon la partition. Cela m'a aidée et donné un point d'ancrage supplémentaire. D'ailleurs, si on parvient à jouer l'étude *Désordre* ou le premier mouvement du concerto au tempo demandé, un certain swing s'installe. On a alors un mélange entre le côté intellectuel évoqué plus haut et la nécessité que la musique « vibre ».

Vous avez collaboré à de nombreuses reprises avec Catherine Kontz, compositrice et directrice artistique du festival rainy days. Que nous réservent ces retrouvailles ?

J'adore travailler avec Catherine, ce que je fais depuis plus de dix ans. Son style d'écriture a beaucoup évolué, avec le temps les actions se sont concentrées sur l'instrument. Bien que presque tout ait déjà été écrit pour le piano, elle parvient à trouver encore des approches différentes. Son univers poétique et espiègle intègre aussi des techniques étendues. Le public ne peut qu'être entraîné par sa générosité et sa curiosité, autant dans sa façon d'être que de composer. Mais une fois que la partition, souvent ludique mais toujours très précise, est transmise, elle laisse l'interprète libre. Je lui fais confiance, elle parvient à m'emmener là où je ne pensais pas pouvoir aller et je crois qu'elle se nourrit du fait de savoir que je suis prête à essayer.

Interpréter de la musique contemporaine implique d'accepter d'être surpris et de plonger dans l'inconnu. Quand on reçoit une œuvre écrite à notre intention qui « fonctionne », qu'on est la première à jouer, c'est un immense cadeau.

Liam Dougherty créé un concerto pour piano sans pianiste. Avez-vous déjà vécu une expérience musicale aussi radicale ?

Non ! On se pose alors la question : est-ce de l'art performatif musical ou de l'art conceptuel avec de la musique ? Je trouve cela fascinant même si apparaissent des défis en matière de programmation. Quand le choix est assumé, il a toute sa place. Quand on pense à un concerto pour piano sans pianiste, la référence est toujours 4'33" de John Cage. La pièce a déjà un certain âge mais je crois que depuis, personne n'a réussi à égaler la force de son message. Comment parvenir à trouver sa place après cette radicalité ? Avoir un résultat « sonore » peut alors être une approche intéressante. Il y a une réflexion conceptuelle, presque philosophique, sur ce qu'est un concerto, quels sont les éléments (interprètes ou matière sonore) qui priment. La forme du concerto est de moins en moins choisie par les compositeurs, aussi parce qu'il est difficile de se renouveler quand presque tout a été écrit pour l'orchestre.

FR **Concerto**

György Ligeti

J'ai composé ce concerto en deux phases : les trois premiers mouvements en 1985/86, les deux derniers en 1987 (la copie définitive du cinquième mouvement a été achevée en janvier 1988). Le *Concerto* est dédié au chef d'orchestre américain Mario di Bonaventura.

L'œuvre, dans sa version en trois mouvements, fut créée le 23 octobre 1986 à Graz. Mario di Bonaventura dirigeait, et la partie de soliste était tenue par son frère, Antonio di Bonaventura. Deux jours plus tard, une seconde exécution eut lieu au Konzerthaus de Vienne. À la deuxième écoute, il m'apparut que le troisième mouvement ne constituait pas une conclusion satisfaisante ; mon sens formel exigeait une extension et un parachèvement. Je composai donc les deux derniers mouvements. L'œuvre, dans sa forme définitive, fut donnée pour la première fois le 29 février 1988 au Konzerthaus de Vienne, avec le même chef et le même pianiste, flûte, hautbois, et clarinette, basson, cor, trompette, trombone ténor, percussions et cordes. Le flûtiste doit aussi jouer de la flûte piccolo, et le clarinettiste de l'ocarina alto. La partie de percussion, pour laquelle de nombreux instruments sont mis à contribution, peut être interprétée par un seul instrumentiste s'il est virtuose. Il est cependant plus rationnel que deux musiciens (ou même trois) se partagent la tâche. La partie de percussion fait appel, en plus des instruments couramment joués, à deux instruments à vent, utilisés de manière simple : le sifflet à coulisse et l'harmonica chromatique. Les parties des cordes – violons 1 et 2, alto, violoncelle et contrebasse – peuvent être jouées chacune par un seul musicien, puisque les instruments ne sont jamais divisés. Pour obtenir un bon équilibre, il est préférable que les parties soient jouées par plusieurs instrumentistes, par exemple 6-8 premiers violons, 6-8 seconds, 4-6 altos, 4-6 violoncelles et 3-4 contrebasses.

J'ai, dans ce concerto, mis en œuvre des conceptions nouvelles tant pour l'harmonie que pour le rythme. Lorsque l'œuvre est bien jouée, c'est-à-dire... à la vitesse requise et avec l'accentuation correcte dans chaque « strate de tempo », elle finit au bout d'un certain temps par « décoller » comme un avion : la complexité rythmique empêche de distinguer chaque structure élémentaire et crée un univers sonore qui paraît planer. Cette dissolution de plusieurs structures élémentaires dans une structure globale, de nature complètement différente, est un des postulats fondamentaux de mes compositions. Depuis la fin des années cinquante, c'est-à-dire depuis les pièces pour orchestre *Apparitions* et *Atmosphères* j'explore cette idée de base en tentant de l'exploiter chaque fois de manière renouvelée.

Le deuxième mouvement (le seul des cinq qui soit lent) possède une construction rythmique rigoureuse, toutefois plus simple que celle du premier mouvement. Du point de vue mélodique, il est basé sur le déploiement d'un mode d'intervalles strictement contrôlé, alternant deux secondes mineures et une seconde majeure de neuf notes par octave (cf. le Mode 3 de Messiaen). Ce mode est transposé aux diverses hauteurs et

détermine les harmonies du mouvement à l'exception de la section finale. L'orchestre continue alors dans le mode à neuf tons, tandis qu'au piano apparaît une combinaison diatonique (les touches blanches) et pentatonique (les touches noires), créant un miroitement scintillant de « quasi-mélanges ».

J'ai également utilisé, dans ce mouvement, des timbres inusités et des registres extrêmes : piccolo très grave, basson très aigu ; canons de sifflet à coulisse, l'ocarina alto et cuivres avec sourdines ; combinaisons sonores tranchantes du piccolo, de la clarinette et du hautbois au registre le plus aigu ; alternance entre le sifflet-sirène et le xylophone.

Le troisième mouvement possède un rythme complexe particulier. Des configurations mélodiques et rythmiques illusoirement apparaissent, superposées à la pulsation fondamentale rapide et constante. J'ai conçu le quatrième mouvement comme le mouvement central du *Concerto*. Ses éléments mélodiques-rythmiques (cellules germinales ou fragments de motifs) sont en eux-mêmes rudimentaires. Le mouvement commence simplement avec des successions puis des superpositions de ces éléments, formant des mélanges harmoniques. Il en résulte une structure kaléidoscopique, car il n'y a qu'un nombre limité d'éléments qui, tels les éclats du kaléidoscope, réapparaissent toujours sous diverses formes d'augmentation et de diminution. Mystérieusement émerge alors un ordre rythmique complexe de *talea secret*, d'abord sous forme abstraite, puis, très progressivement comme dans le premier mouvement, composé en deux vitesses, décalées l'une de l'autre (encore une fois avec triolets et duolets, mais avec d'autres structures asymétriques que dans le premier mouvement). Graduellement, les longues pauses initiales s'emplissent de fragments de motifs, et l'on se trouve dans un maelström rythmique-mélodique. Sans changement de tempo, uniquement par la densité croissante des événements musicaux, une rotation d'éléments successifs et superposés, augmentés et diminués, engendre l'accroissement de la densité qui suggère, en soi, l'accélération.

Le cinquième mouvement, un *Presto* très bref, est le plus complexe quant à la structure rythmique. Il repose sur un développement de l'idée des configurations illusoirement du troisième mouvement. Ce mouvement final est caractérisé par une alternance de champs harmoniques comprenant d'une part la combinaison des gammes diatonique et pentatonique, et d'autre part une équidistance diagonale résultant des combinaisons des deux gammes par tons décalées d'un demi-ton. Cette étrange combinaison domine aussi la structure harmonique du troisième mouvement.

Mon évolution, dans les années 1980, a été influencée par la conception rythmique des musiques africaines sub-sahariennes, la conception métrique et rythmique de la musique proportionnelle du 14^e siècle, et la nouvelle science des systèmes dynamiques et des configurations géométriques fractales. Les illusions acoustiques et musicales, si importantes pour moi, ne sont pourtant pas recherchées comme des fins en soi, elles forment plutôt la base de mes considérations esthétiques. J'aime les formes musicales qui sont moins des processus que des objets ; la musique comme temps suspendu,

comme un objet dans un espace imaginaire, la musique comme une construction qui, malgré son développement dans le déroulement réel du temps et sa simultanéité dans notre imagination est présente dans tous ses moments. Abolir le temps, le suspendre, le confiner au moment présent, tel est mon dessein suprême de compositeur.

FR **Blackness, Structures, Exteriors**

Liam Dougherty

Blackness, Structures, Exteriors represents the latest iteration in a series of works utilizing deconstructed pianos. The series emerged from a desire to explore the piano's treatment as a sounding object – that is, a resonating wooden box with strings – as opposed to an inherently musical instrument. When stripped of its keys, hammers and action, and superficial panels, the piano becomes a highly resonant and absorbent surface acting as a sort of amplifier for its surroundings. My working with these objects has involved modifying the soundboard and strings with tactile transducers and microphones. This essentially allows for any live and/or pre-recorded sound to be filtered and mediated through the resonant qualities of the piano's base materials. *Blackness, Structures, Exteriors* is the first incorporation of these studies within an ensemble as the modified piano acts as a sort of soloist within a concert performance. The work is an amalgamation of three concentrated studies centered around different basic types of audio stimuli played into the piano. These stimuli primarily consist of various brown and white noise sources, sinusoidal feedback tones, and field recordings. Responding to the sound-worlds that emerge from the object, the ensemble's material shifts over the duration of the work between mimicry and confrontation. I am very glad to present this work within this festival's theme of «Extremes» as I often aim to explore the extremes and limits of working with these objects and their resulting sounds. The work is at times very quiet and very loud; the material is at times very focused and at others orderless and chaotic; the piano, at the center of the work's sonic potential, consists of everything and nothing.

EN Bookends

Catherine Kontz

Bookends is a piece that sets the scene. It is a piano concerto of sorts in which the pianist leads the way and is supported by the orchestra in sound and movement as the material gradually builds (in part one) and ebbs away (in part 2).

Bookends is a choreography which focuses on the action rather than on playing the sound which naturally ensues from them. The flexible instrumentation is adaptable to different performing situations.

Bookends is a process piece, a way to magnify and slow down movements that are fast and natural for the musicians, i. e. picking up the instrument to get ready to play.

Bookends is a beginning and an end. It is very much written keeping in mind that there will be something happening in the middle of it – perhaps a whole concert wedged in between parts 1 and 2, or just a breath. For this premiere performance, we will experience György Ligeti's piano concerto and a new work by Liam Dougherty between its resounding extremities.

Bookends is an impetus to create seamless concert formats, where music segues and evolves from one piece to the next, without the interruption of applause and without breaking the spell.

I strongly feel that we need more «bookends» like this in the performing world, to provide a scaffold, a structure, an opportunity for new experiences to emerge.

What would you put between these *Bookends*? What «bookends» would you want to create?

EN «Extremes in art are often a question of exposure»

Liam Dougherty

How do you define «extreme»?

I think of extremes always as relative to some initial reference point or idea or definition. For me an extreme represents pushing the boundary of this reference to the point that an intuitive definition or expectation is challenged, subverted or shifted.

Why does art need extremes?

I think this reference process is important to evaluate our own tastes, assumptions and expectations. I find that extremes in art are often a question of exposure, and, as a result, two people can have vastly different understandings of what constitutes an extreme. I find that I enjoy the process of navigating the line or limitations in my own viewership or listening and contextualizing this with how my tastes change over time.

Which musical extreme do you find most fascinating? Why?

I have been thinking a lot recently about basic diametric opposites in music and how each factor could complicate the other. For example, loud vs. quiet. I had an experience in which I was present at an extremely loud performance for an extended period of time and noticed how my perception of the volume could shift dramatically as I was continuously exposed to the same levels. I followed that experience by listening to some musical works that consist of very sparse and very quiet material. I found these to feel much louder over the course of my listening. This starting point has branched into more abstract considerations that I am presently exploring such as, for example, something that is chaotic yet minimal opposed to something that feels glacial yet maximalist.

Which aspect of your work fits in with this year's festival motto, «extremes»?

Much of my thinking about extremes in this work emerged from its presentation format. Thinking about the work as a sort of piano concerto, I wanted to focus on defining what constitutes a concerto and then to simplify and simplify until it hardly bore any resemblance to the starting point (e.g. a deconstructed piano that emits sound with no visible player or source). I treated the material in much the same way – sometimes the work is very sparse with little to no activity from the players for several minutes and other times the work is incredibly loud (I hope) and furiously dense. What has been most interesting for me throughout the process of making the work has been to evaluate how comfortable it began to feel over time. After sitting and being exposed to the materials for some time, perhaps it does not feel as extreme as it may have at the outset, and I look forward to how sharing it with others will affect my perception of the work in that way...

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme strings / sound

Okkyung Lee and Explore Ensemble

Explore Ensemble

Taylor MacLennan flûte

Alex Roberts clarinette

David López Ibañez violon

Christine Anderson alto

Deni Teo violoncelle

Siwan Rhys piano

Nicholas Moroz direction artistique, électronique

Okkyung Lee violoncelle

Okkyung Lee

Signals (commande Philharmonie, Huddersfield Contemporary Music Festival et
Transit Festival) (2024)

22:45 60'

Salle de Musique de Chambre



EN «I'm just trying to get those sounds out»

Conversation with Okkyung Lee

Catherine Kontz

What are you exploring in your music at the moment?

Well, at the moment, I'm actually freaking out! I have been asking myself: What is the use of making this kind of music? Because it always seems to remain within a certain bubble. It started about seven years ago when the entire world seemed to be splitting into two extreme opposites. I wanted to see if I could reach out – not to a wider audience – but even to the people in the same room. How does my music relate to the real world, how is it relevant?

I didn't really have a choice. I guess I could have stopped making music. At the same time, I felt like, what else can I do? So, I continued and tried to find ways to push boundaries in that sense and to communicate with people differently. Then during the pandemic, this stopped feeling important because we were all in isolation. I also found solace by creating music just using my imagination and limited tools. Post-pandemic, when I started touring again, I was mostly playing solo gigs on large stages with the structures planned out. People seemed to be into it but soon I was thinking about these questions: What are people responding to? What are they listening to? I couldn't figure it out to be honest, but went on because I was happy to perform again anyway.

Then, about two years ago, I toured with two younger Korean musicians in order to provide them with chances to perform to different audiences. There were smaller gigs in an intimate setting where I was playing the acoustic unamplified cello for the first time in a long while. It was intimidating because audiences could hear and see everything closer, sitting right in front of me and my cello. I had no choice but to really put myself right in there, which felt vulnerable and a little naked. The last gig from this tour was in Glasgow and I wasn't too sure about how well I had played my solo set. I just felt completely physically exhausted. Then, one person came to me in tears after the performance because they felt the connection between me and the cello was undeniably visceral, and that was more than enough to be touching. I realised then that this was still a good enough reason to play my cello. It didn't have to have some profound meaning to it to be real enough to make people genuinely feel something. It was a great reminder that this is what got me into improvisation in the first place.

It is the first time you work with Explore Ensemble. How is the collaboration going?

Since I started questioning things about 7 years ago, I have been pondering the idea of sharing something – sharing the same space, sharing the same resources, sharing the same thing; because I vaguely thought that was one of the ways to try to bridge the gap stemming from the extreme bubble we are in. This also includes acknowledging the other person in the same space as you – how to be equal. I always found it very important to have some understanding of each player in the ensemble. I like to add their personal voices, their own personalities to the piece because I feel like this can bring a really interesting element to it.

So, I first asked each player for their favourite sounds. I wasn't necessarily looking for something «crazy» – because of the way I play the cello, people often ask me for crazy sounds I don't even know what that really means. What is crazy for you, might be something really beautiful for me. Anyway, this was the starting point with each member of Explore Ensemble and we were able to narrow it down to something really elemental which contains a wealth of possibilities – a sound/technique they can stay with.

During those London sessions, there were moments when I was getting goosebumps because I was loving what they were generating when given time to go deeper into what they liked to do. It is my plan to gather up all those sounds to form the back-track of the new piece. I want this work to be different each time we perform it, not necessarily site-specific, but construct the material in a way that can be shaped organically and have a flexible structure. I want to bring improvisation into it too, alongside parts that are written out completely. I also have this idea of shifting perspectives which also links with us 7 people sharing the stage, but that will have to be determined by what the space is like. I want to find a way to treat each space with respect and flexibility.

So this is a piece that is personal to this particular ensemble.

Yes, that's what I like to do when somebody asks me to write for them. I create it specifically for them.

How closely related are improvisation and composition for you?

My eventual goal is to bring them together. I have gone through many failures and some successes for more than two decades. I also discovered that, perhaps, I was not as open minded as I thought I was. I guess when I am wearing the composer hat, this can be a problem. So I have to remind myself to be flexible. It's a fine line to walk.

As a composer, one always chooses how much to put on the page and how much freedom to leave to the performers. And the more freedom you leave, the more you have to then take a step back and let these performers «live». It can be a challenge to find the right balance, especially if you have a specific idea of what should happen and an unspecified way of communicating, a graphic score for instance. It has happened to me for instance that I thought I had given clear but open guidance. And then someone plays it and I think: ah, but not like that... That's when you need more instructions on the page! But when it works to leave some freedom to the performers, it can be like magic because you give them space to unfurl.

Since we are talking about extremes at this festival, do you see your playing or the way you approach the cello as extreme?

I think everything I do is basically what anybody with some training on the cello can do – but they just wouldn't go as far as I do. In that sense I'm just pushing a little more than what most people would do.

I started playing the cello when I was six years old and I hated it until I was about 24. I mean, I only went on because I was not bad enough to stop and my mom always got me to do «just a little more». Then, I finally managed to get out of Korea at the age of 18 and went to Boston. It took me a while to get into improvising because at Berklee College of Music, improvising meant playing over changes as in traditional jazz. However, when I started at New England Conservatory, that changed completely. It was a weird situation for me as I was suddenly encouraged to figure it out my own way – no teacher telling me it was wrong – which had never happened before in my schooling. That's when I started to feel like I wanted this cello to be really connected to what I am or who I am – both physically and musically. So I think I was saying, okay, well, let me go as far as I can and really find something only I can do, even though it might be physically demanding and strenuous. Once I had felt that connection to the instrument, I strived for my own unique, authentic sound. 20 years fast forward and I am again reminded how it felt when people were just responding to the way I played on a physical level. What it looks like is often very different from what I actually aim to do to the cello. It can appear quite shocking.

Yes, it can look quite visceral.

I'm just trying to get those sounds out. It looks like I'm being aggressive with the cello but I'm not treating the cello in any dangerous ways. I mean there are some scratches here and there but I'm not breaking it by making those sounds. The point is the sound, and within this defining what I really want to do, and then turn that into a musical idea, and then turn it into music during the improvisation or composition. Whatever I do, I'm trying to create music.

It sounds like you were lucky that, at some point in your early twenties, your teacher «set you free» and put you in charge. Classical music, and jazz too, can be such restrictive environments. Many musicians never get to that point where they feel they have the permission to do their own thing, to not play what's on the page.

These days, younger musicians often get in touch with me because they are so excited about playing all that noise on their string instruments, and because they also feel the permission to play after hearing me – which is flattering! Hopefully, they will also move onto discovering their own voices and dig deeper.

Sometimes people suggest that I listen to someone because they play like me, but most of the time, I don't understand the point. I don't understand why people always want to compare you to someone who plays the same instrument. But I don't want to be the person waving my arms saying: no, you are listening to my music the wrong way.

I guess you have to also let the audience and other performers take from your music what they want to get out of it.

Exactly. That is what music is. I have however started to give more workshops on improvisation in Korea so I can tell people how I approach it. There are lots of people who are curious about improvisation but just never had an access even to the starting point.

That's lovely. Now you can be that person who sets them free.

I think it's only right to share.

When I first started improvising in New York, audiences were responding to my music as if I was only trying to express myself, my personality, my personal history. So I have spent many years telling people that I didn't care about any of that, and that it is all about the sound. I'm trying to deal with sound within a moment. Funny enough, when I started to compose more, it was more connected to my personal history and feelings than my improvising. And yet audiences don't ask me any of those same questions. I however sometimes worry that I'm oversharing – but actually that only happens when I'm talking! (*a lot of laughter*) I have a hard time holding back – I just like to share everything with people!

23.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extreme piano

The Magnetic Resonator Piano

Electro-magnetically Augmented Acoustic Piano

Xenia Pestova Bennett magnetic resonator piano (développé par Andrew McPherson)
Lewis Wolstanholme son

Simon Hall

Xenia's Mag(net)ic Piano

Xenia Pestova Bennett

Glowing Radioactive Elements (extraits)

Ollie Hawker

It's not something I ever thought would be the case

Rebecca Galian Castello

Wait in the Car

00:00 45'

Grand Auditorium



EN «The tiniest beings can
have the biggest impact»

Xenia Pestova Bennett

How do you define «extreme»?

Extremes are all around us in life and in nature. From tiny to vast, everything is connected. I recently had the opportunity to visit an observatory and look at a distant globular star cluster – something I wouldn't be able to see with the naked eye. Looking at this densely packed cloud of giant balls of fire made me feel extremely small. And yet, the tiniest beings can have the biggest impact – such as the little plankton migrating from the depths of the ocean to the surface and sequestering tons of CO₂. So who are we to judge extremes, if we depend on them for our very survival?

EN **The magnetic resonator piano**

The magnetic resonator piano brings continuous note shaping to the acoustic piano. The magnetic resonator piano (MRP) is an electronically-augmented acoustic piano capable of eliciting new sounds acoustically from the piano strings, without speakers. Electromagnets induce vibrations in the strings independently of the hammers, creating infinite sustain, crescendos, harmonics, pitch bends and new timbres, all controlled from the piano keyboard. The MRP installs in any grand piano and has been used in compositions, performances and recordings internationally.

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

Coffee with Composers

A chance to meet, mingle and discuss

En association avec la Fédération Luxembourgeoise des Auteurs et Compositeurs
(FLAC) et Kultur|lx

floc Kultur|lx Arts Council
Luxembourg

10:00 50'

Foyer



24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme sound

Radigue's Occam XXV

Wake up slowly with the Philharmonie's mighty organ

Frédéric Blondy orgue

Éliane Radigue

Occam XXV pour orgue (2018)

11:00 50'

Grand Auditorium





DE Ein Ozean entgrenzter Klänge – Éliane Radigues Occam XXV für Orgel

Viviane Waschbüsch

Die Komponistin Éliane Radigue (*1932), die seit den späten 1970er Jahren eine bedeutende Vertreterin der elektroakustischen Musik in Frankreich ist, hat seit der Jahrtausendwende einen fortlaufenden Zyklus von über siebzig Stücken mit Instrumentalmusik unter dem Titel *Occam Océan* geschrieben, die von namhaften Musikern und Musikerinnen aus der zeitgenössischen Musikszene interpretiert werden. Mit diesen Werken vollzog Radigue eine radikale stilistische Weiterentwicklung und Veränderung, die ihre Ursprünge in der elektroakustischen Musik hat. Von 1957 bis 1958 hatte sie im Studio d'essai de la Radio Télédiffusion Française unter der Leitung von Pierre Schaeffer und Pierre Henry begonnen, neue Klänge und Klangmöglichkeiten zu erforschen, die auf der Grundlage von sich zeitlich desynchronisierenden Rückkopplungen basiert. Dann begann sie Ihre Arbeit mit dem Synthesizer ARP 2500, mit dem sie den Großteil der Werke ihrer zweiten Periode (1971–2001) komponierte und interpretierte.

1974 entdeckte sie den Buddhismus für sich, der von da an eine zentrale Rolle in ihrem Schaffen spielte, was sich auch in den Titeln ihrer Stücke widerspiegelt, darunter *Jetsun Mila* (1987), *Songs of Milarepa* (1981–1983) und *Trilogie de la mort* (1985–1993). Ab dem Jahr 2000 wurde die direkte Verbindung zum Buddhismus, sei es im Titel oder in den Texten von Radigues Werk aufgegeben. Ihre Werke kreisen auch um die Mutter-schaft (*Biogenesis*, 1973) und Themen, die die Natur betreffen, wie der *Occam Océan*-Zyklus, wobei sich dieser im Allgemeinen auf das Wasser bezieht: «*Der Ozean hat viele Wellenlängen mit denen wir einen körperlichen, geistigen und spirituellen Kontakt haben. Er ist eine sehr reiche Darstellung. Daher kommt der allgemeine Titel für diesen gesamten Werkzyklus, der Occam Océan heißt.*»¹ Im Rahmen der *Occam Océan*-Reihe ist der Prozess der Entstehung und der Weitergabe des Stücks auf einer mündlichen Basis zwischen den Interpreten von Bedeutung. Dieser Prozess hat wiederum

1 Alle Zitate stammen aus einem kurzen Film mit Éliane Radigue über *Occam XXV*, veröffentlicht auf dem YouTube-Kanal der Union Chapel London (youtube.com/watch?v=Aioj8Om2cVU, konsultiert am 13.04.2023). Übersetzung aus dem Französischen von der Autorin des Textes.

Gemeinsamkeiten mit der mündlichen Überlieferungspraxis im Buddhismus. In *Occam Océan* bezieht sich Radigue auf das Occam-Rasiermesser des englischen Theologen und Philosophen Wilhelm von Ockham (ca. 1285–1347). Dabei handelt es sich um eine rationalistische Denkweise, die auch als Prinzip der Einfachheit bezeichnet wird und wie folgt interpretiert werden kann: Die einfachsten Annahmen sind diejenigen, die mit der größten Wahrscheinlichkeit eintreten. Das Prinzip des Philosophen bewirkte eine Verschiebung des Herangehens im Werk der Komponistin und materialisiert sich in den Stücken ab dem Jahr 2000: *«Man lebt in einem Universum von Wellen. Die Erde und die Sonne auf der einen Seite bis hin zu den kleinsten Mini-Mikrowellen mit einem winzigen Bereich zwischen 60 Hz und 12.000–15.000 Hz, den die Ohren in Klang umwandeln. Auch der Ozean hat viele verschiedene Wellenlängen und wir haben physischen, mentalen und spirituellen Kontakt. Er ist eine sehr reiche Darstellung für uns – der Ozean. Daher auch der generische Titel für diese Werkgruppe, die Occam Océan heißt. [...]»*

Der Werkzyklus umfasst Stücke mit sehr unterschiedlichen Instrumentalbesetzungen, die von Soloinstrumenten über verschiedene Kammermusikbesetzungen bis hin zu Orchesterwerken reichen. Das erste Stück der Serie, *Occam I* ist ein Werk für Harfe solo, das im Sommer 2011 in London uraufgeführt wurde und in Zusammenarbeit mit dem Harfenisten Rhodri Davies entstanden ist, der innerhalb des Festivalprogramms am Freitag mit «Extreme Harp» zu erleben ist. Mehr als siebenzig Werke sind in der Zwischenzeit entstanden: Solos (*Occam I–XXVII*), Duette (*Occam River I–XXII*), Trios (*Occam Delta I–XVIII*), Kammermusik (*Occam Hexa I–IV*, *Occam Hepta I*) und ein Werk für Kammerorchester (*Occam Ocean I*). Die Auswahl der Instrumente des Zyklus ergibt sich aus persönlichen Begegnungen mit Instrumentalist*innen, die mit Radigue ein neues Werk mitgestalten. Alle Stücke entstehen auf die gleiche Weise: Das Werk wird den Interpret*innen während einer etwa einjährigen Arbeit mündlich mitgeteilt und gemeinsam erarbeitet. Es gibt keine Partitur, jedoch individuelle Aufzeichnungen der Interpret*innen, die sehr unterschiedliche Formen annehmen können (Skizzen mit Tonhöhen, einzelne Wörter, Abläufe mit Zeitverläufen etc.). Auch die sehr gut dokumentierte Zusammenarbeit mit Frédéric Blondy an der Orgel funktioniert nach diesem Prinzip. Radigue hat mit Blondy gemeinsam *Occam XXV* erarbeitet. Auch hier wurde von der Komponistin darauf geachtet, dass möglichst wenige musikalische Elemente für das Werk benötigt werden. Einen besonderen Wert legt Radigue auf die technischen Elemente wie die Grundtöne (im Sinne eines Tonika-Klangs in der tonalen Musik) aus denen sich alles aufbaut: *«Dann kommen die technischen Elemente, die Grundtöne, die man natürlich braucht, sonst gibt es keine Musik. Die Grundtöne sind ein unverzichtbares Material, aber die ganze Arbeit um sie herum ist entscheidend.»*

Den Musiker bzw. die Musikerin sieht Radigue als Einheit bestehend aus der Instrumentalistin bzw. dem Instrumentalisten und dem Instrument. Diese Betrachtung ist sehr besonders, da das Instrument in den Kompositionsprozess als eigene Entität eingearbeitet wird. Radigue spricht sogar in Bezug auf *Occam XXV* mit Blondy von einer doppelten Persönlichkeit, die aus dem Instrumentalisten und dem Instrument besteht:

«Ich habe den Instrumentalisten und sein Instrument immer als eine Einheit betrachtet. Es ist eine doppelte Persönlichkeit. Es gibt keine zwei Instrumentalisten, die das gleiche Instrument spielen, die eine identische Beziehung zu ihrem Instrument haben – diese gleiche tiefe Beziehung. Hier beginnt die individuelle Gestaltung der Arbeit, die darin besteht, zu entscheiden, mit welchem Thema oder Bild wir arbeiten werden.»

Das genaue Bild in Bezug auf das Wasser von *Occam XXV* wurde nicht vom Interpreten oder von der Komponistin mitgeteilt. Blondy ist als Interpret wie auch die anderen *Occam*-Interpreten für die Sichtbarkeit des Zyklus sehr wichtig und steht auch für dessen Kontinuität und Weiterentwicklung. Eine Vielzahl an Musiker*innen gestalten den Zyklus mit und bringen neue Elemente in die Musik Radigues ein. *Occam XXV* ist ein herausragendes Werk, da es sich um das erste Werk für Orgel der Komponistin handelt. Die Tatsache, dass Radigue das Werk direkt mit dem Interpreten und ohne Assistenz erarbeitet hat, macht aus dem Stück einen Solitär innerhalb des Zyklus im späten Schaffen der mittlerweile 92-jährigen Komponistin.

Dieser Text basiert in Teilen auf: «Éliane Radigue et son réseau d'interprètes : étude de la transmission d'*Occam II*», in: *Parcours de compositrices*, Delphine Vincent, Viviane Waschbüsch, Laurent Pottier, Louisa Martin-Chevalier (dir.), Slatkine Édition, Genf, 2024. S.77–99 (Druck in Vorbereitung).

Viviane Waschbüsch ist Maitresse de conférences an der Universität Jean Monnet Saint-Étienne, wo sie den Masterstudiengang Musikmanagement leitet. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Analyse der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Komponistinnen und Gender Studies anhand der Untersuchung der Darstellung zeitgenössischer Komponistinnen in der Presse.

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme piano / multiples

Antipodes

Kollektiv Unruhe X Ensemble Orbis

Kollektiv Unruhe

Camillo Hirschnhorn clarinette

Olivia Palmer-Baler basson

Arjun Ganguly violoncelle

Adam Goodwin contrebasse

Ilona Perger piano

Ensemble Orbis

Fanny Martin flûte

Yui Sakagoshi saxophone

Lisa Heute accordéon

Louis Quiles percussion

Rocío Cano Valiño électronique

Beltrán Gonzalez, Demian Rudel Rey direction artistique

Daphné Hejebri

Katara (2024)

Yann Windeshausen

Handstand (2024)

Ádám Bajnok

Пукник (ii) (2024)

Eneko Lacalle Berasategi

nouvelle miniature (2024)

Ilona Perger

Cows and Bells (2024)

Victor Gallardo

nouvelle miniature (2024)

Demian Rudel Rey

Sōjutsu (2024)

Avec le soutien de Impuls Neue Musik, Initiative Neue Musik Berlin, la Fondation Loutsch-Weydert, la Maison de la Musique Contemporaine, l'Institut Français de Lyon et la Ville de Lyon, du Goethe-Institut, de la SACEM France et la Caisse des Dépôts



FONDATION
LOUTSCH-WEYDERT
LUXEMBOURG



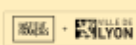
Mécénat



Maison de la Musique
Contemporaine



Funded by
the European Union



12:30 60'

Espace Découverte



FR « Le flirt avec les limites »

Demian Rudel Rey

Quelle est votre définition de l'extrême ?

La première chose qui me vient à l'esprit lorsque j'entends le mot « extrême », c'est la tension produite par le flirt avec les limites, parfois une sensation de vertige et d'adrénaline. Divers extrêmes peuvent s'opposer ou même se ressembler, et bien qu'ils soient délimités, les dépasser peut être un véritable mystère.

Pourquoi l'art a-t-il besoin des extrêmes ?

L'art a besoin des extrêmes justement pour explorer ces délimitations afin de révéler certaines énigmes dans les relations intrinsèques des composants d'une œuvre qui peuvent être utilisés pour métamorphoser n'importe quel élément en autre chose.

Quel extrême musical trouvez-vous le plus fascinant ? Pourquoi ?

Il y a un extrême musical qui me séduit particulièrement : la démesure ou l'excès. Plongés dans une énergie colossale, nous pouvons mettre en lumière des microéléments parfois inattendus et incarner cette puissance dans le corps de l'interprète. Ces microéléments peuvent changer de nature, c'est-à-dire passer d'un contrepoint complexe à un objet hétérogène, perçu comme une seule chose.

Dans quelle mesure votre pièce s'inscrit-elle selon vous dans la thématique, « extrêmes », du festival de cette année ?

Ma composition intitulée *Sōjutsu* représente les mouvements vifs et énergiques d'une lance japonaise ainsi que les états spirituels liés à la philosophie des guerriers. L'œuvre musicale explore les excès portés sur le rythme et la superposition de nappes timbriques. Au-delà des extrêmes de ces paramètres, les matières sonores peuvent changer de nature, c'est-à-dire qu'un objet perçu principalement comme rythmé (parfois groovy) peut se transformer en texture et, alors, une texture très complexe peut devenir un contrepoint timbrique et enfin, revenir à l'élément rythmique, comme cela la boucle est bouclée. J'utilise ensuite la surinformation et les extrêmes pour transformer les éléments musicaux et incarner le son dans la chair de l'interprète.

DE Antipodes

Kollektiv Unruhe x Ensemble Orbis

Nik Bohnenberger

Wie kommt eine Zusammenarbeit zwischen einem Berliner und einem Lyoner Ensemblekollektiv zustande? Als Organisator dieser Konzerttournee denke ich seit fast zwei Jahren über diese Frage nach. Und habe ein paar Antworten gefunden.

Zunächst einmal muss man sagen, dass sowohl das Kollektiv Unruhe aus Berlin als auch das Ensemble Orbis aus Lyon aus ähnlichen Überzeugungen heraus entstanden sind: Beide Gruppen bestehen aus Komponist*innen und Interpret*innen, die erkannt haben, dass sie ihre musikalischen Ideale mit mehr Freude und mehr Erfolg erreichen können, wenn sie zusammenarbeiten. In beiden Gruppen bietet die Struktur der Gruppe eine Spielwiese für experimentelle Klangforschung, Konzertformate und letztlich auch soziale Konstellationen, alles Bedingungen, die den Musiker*innen kurz vor Ende ihres Studiums in der freien Klassikszene fehlten.

Hinzu kommt die Tendenz, dass Menschen, die in kollektiven Prozessen arbeiten, häufig auch diese internen Strukturen nach außen tragen wollen: Beide Kollektive haben stets mit Künstler*innen aus den unterschiedlichsten Disziplinen zusammengearbeitet.

Eine weitere Voraussetzung, die es diesen beiden Kollektiven überhaupt erst ermöglicht, sich zusammenzufinden, ist die große Internationalität ihrer Mitglieder. Die Mitglieder, die aus mehr als zehn Ländern stammen, bringen ein starkes Netzwerk an bestehenden Verbindungen mit und sind als Musiker*innen am Anfang ihrer Karriere auch auf Festivals in ganz Europa unterwegs, wo weitere solche Verbindungen entstehen. Auch das Ensemble Orbis und das Kollektiv Unruhe sind sich durch mehrere dieser Verbindungen näher gekommen. Hinzu kommt viel Arbeit auf der Antragsebene von Veranstalter*innen beider Kollektive, eine Kulturförderlandschaft, die einen solchen Austausch begünstigt, und eine geheime Zutat, die diesem Projekt das Sahnehäubchen aufgesetzt hat: Als luxemburgischer Komponist war es mir eine Freude, die kulturellen und geografischen Extreme Berlin und Lyon über ein luxemburgisches Zentrum zu verbinden.

Nachdem der Rahmen für unsere Konzerttournee rund um das Herzstück rainy days abgesteckt war, ging es natürlich darum, herauszufinden, welche Art der Zusammenarbeit wir als Ensembles eingehen wollten. Im Gespräch kam man schnell darauf, dass die Neue-Musik-Szenen in Deutschland und Frankreich oft verglichen werden, wobei institutionelle Gegengewichte wie die Darmstädter Ferienkurse und das Ircam als richtungsweisend für ganze Komponist*innen-generationen in diesen beiden Ländern gelten. Diese Vorstellung, dass sich beide Szenen gewissermaßen antipodisch zueinander entwickelt haben, geht jedoch eher auf die 1960er Jahre zurück, und unsere beiden

Ensembles oder Kollektive sind glücklich, dass die internationale Zugehörigkeit unserer Mitglieder tendenziell zu einer viel engeren Vernetzung der Szenen führt. Unsere Recherche nach *antipodalen Wirkmächten* führte uns eher zur regionalen Zugehörigkeit: Was bedeutet es für ein Ensemble oder Kollektiv, sich zwischen Selbstverwirklichung und strukturellem Pragmatismus in einer Stadt zu bewegen? Wie haben sich unsere beiden Gruppen in den letzten Jahren strukturell entwickelt und welche Rolle spielten dabei staatliche und regionale Institutionen? Das Publikum ist auch eines, das für uns als Ensembles in der jeweils anderen Stadt eine komplette Blackbox darstellt.

Um diese Fragezeichen und Widerstände zu erweitern haben wir vier Kompositionsaufträge vergeben, die vor allem unsere Mitglieder innerhalb der Neuen-Musik-Szenen stärken sollten und die die aktuellen Themen aufzeigen, welche diese beschäftigen:

Ilona Perger, Komponistin und Pianistin bei Kollektiv Unruhe setzt sich mit ihrem Stück *Cows and Bells* klanglich mit der Spannung zwischen der regional-funktionalen, und «kultivierten» Klanglichkeit der Kuhglocke, auseinander. Im Mittelpunkt stehen gebrauchte, alte Kuhglocken, welche jahrelang von zwei Bauernhöfen aus dem Heimatdorf der Komponistin für deren Kühe verwendet wurden. Das Nachdenken über Kontext und Geschichte dieser Klangobjekte, als auch über deren Einsatz im Hinblick auf österreichische Tradition schwingt im Stück durchgängig mit. Sie hat das Stück für das Ensemble Orbis komponiert.

Sōjutsu, das Stück des künstlerischen Leiters von Ensemble Orbis, Demian Rudel Rey, ist nach einer japanischen Kampfkunst benannt, die sich auf den Einsatz des Speers (Yari) spezialisiert hat. Diese Disziplin verkörpert die Philosophie und die zugrunde liegenden Prinzipien des Bushido: den Weg des Kriegers. Die Komposition, die das Kollektiv Unruhe interpretieren wird, stellt die lebhaften und energischen Bewegungen dieses japanischen Speers sowie die geistigen Zustände dar, die mit der Philosophie dieser Art von Kämpfern verbunden sind.

Пукхук (ii) von Ādám Bajnok, Komponist bei Kollektiv Unruhe ist eine musikalische Darstellung der Zone aus Tarkowskis Film *Stalker*. Die Zone ist ein mysteriöser Ort voller Artefakte und Anomalien, die sich auf eine Weise verhalten, die unseren Erwartungen widerspricht. Die Klänge in seinem Stück verhalten sich auf ähnlich unerwartete Weise und behindern verschiedene Klanglandschaften, die der Hörer durchläuft. Das Stück wird so zu einer Reise durch verschiedene Klangräume.

Katara (griechisch für *Fluch*) von Daphné Hejebri basiert auf der Idee des Determinismus, der Unmöglichkeit, einer Reihe von Ereignissen in einer bestimmten Reihenfolge von Konsequenzen zu entgehen. Das Stück ist jedoch so aufgebaut, dass es diese unerbittliche und unaufhebbare Kraft umkehrt, um den umgekehrten Prozess zu erleben und das Feld der Möglichkeiten wieder zu öffnen. *Пукхук (ii)* und *Katara* werden von dem Zusammenschluss beider Ensembles gespielt.

FR « Un extrême est observer,
sous un autre angle,
un même concept »

Victor Gallardo

Quelle est votre définition de l'extrême ?

L'extrême, pour moi, est un élément supplémentaire au sein d'un concept.

Pourquoi l'art a-t-il besoin des extrêmes ?

Pour que l'art puisse se justifier lui-même et favoriser sa propre évolution, il doit faire l'expérience des extrêmes, c'est-à-dire de se positionner dans des espaces diamétralement opposés, afin d'y trouver ses repères et ses contradictions, ses terrains d'entente et ses métamorphoses. L'art a constamment besoin de cette dynamique car il ne peut pas rester immobile, sur ses seules convictions.

Quel extrême musical trouvez-vous le plus fascinant ? Pourquoi ?

L'improvisation libre car elle se veut libérée de toutes règles, contraintes et hiérarchies. Je considère cette démarche très extrême, d'où sa pertinence dans l'art musical.

Dans quelle mesure votre pièce s'inscrit-elle selon vous dans la thématique, « extrêmes », du festival de cette année ?

D'une part car, avec ma pièce que j'ai intitulée *Ricercar* (pour basson, accordéon et électronique), je travaille avec les deux entités opposées par excellence que sont la machine et l'homme, afin de les réunir sous le signe de l'équilibre et du dualisme ; et d'autre part, le mot italien *ricercar(e)* signifiant « recherche », je cherche avec cette pièce mon langage personnel en puisant pour ce faire du matériau dans mon inconscient et en le passant ensuite par le filtre du conscient, deux endroits que l'on pourrait qualifier d'extrêmes mais qui communiquent en permanence. C'est au compositeur de mener le dialogue et c'est ce « dialogue des extrêmes » qui me fait dire qu'un extrême n'est autre chose qu'observer, sous un autre angle, un même concept.

DE Alles steht Kopf

Yann Windeshausen

Wie definieren Sie «Extrem»?

Extrem bedeutet für mich, bis an die äußersten Grenzen zu gehen, sogar diese auszutesten und zu überschreiten. Sich im Extremen zu bewegen ist immer ein Versuch, das unmöglich Geglaupte möglich zu machen.

Wozu braucht Kunst Extreme?

Das oben angesprochene Austesten und Überschreiten der Grenzen hat immer das Ziel neue Maßstäbe zu setzen. Dieses immer wieder Neudefinieren des Arbeitsfeldes ist unabdingbar für ein Lebendigbleiben jeder Kunst.

Welches musikalische Extrem fasziniert Sie am meisten? Wieso?

Ich finde es schwierig hier hierarchisch vorzugehen. Trotzdem möchte ich das Phänomen Lautstärke hervorheben. Das Spiel mit der Dynamik ist zum einen ein sehr interessantes Mittel, um zu überraschen und somit zu begeistern. Zum anderen ist es nicht nur eine Möglichkeit, die Limitationen des jeweiligen Instruments herauszufinden, sondern auch die des Interpreten. Also ein Weg, jede Aufführung noch einmaliger zu gestalten.

In welcher Hinsicht reiht sich Ihr Werk ins diesjährige Festivalthema «extremes» ein?

In meinem Stück *Handstand* beschäftige ich mich weniger mit Lautstärke, sondern konzentriere mich vor allem auf Ambitus und Tonlage. Kontrabass und Klarinette, beides Instrumente die sich unter anderem durch einen großen Ambitus auszeichnen, tauschen in gewisser Weise ihre Rollen. In der Position des Handstands steht alles Kopf, während der Kontrabass sich vorwiegend in extremer Höhe bewegt, spielt die Klarinette Töne in ihrer tiefsten Lage. Dies bis sich die Handstandposition löst und man wieder auf den Füßen steht.

^{EN} «Every work of art should be understood through its own context of approaches»

Eneko Lacalle Berasategi

Why does art need extremes?

Before giving it much thought, I was going to answer that I do not think that art necessarily needs extremes, but then the gears in my brain started turning faster and faster, until the question somehow evolved into a paradox of sorts, as I realised extremes do not need to be exclusive to ends of a spectrum. If a piece is neither extremely soft nor extremely loud, then it can be dynamically extremely «mezzo»; if it is neither extremely fast nor extremely slow, it can be extremely «moderato»; if it is neither extremely engaging nor extremely boring, it can be extremely mediocre; basically, the lack of binary extremes as we know them becomes an extreme in itself. In turn, if many extremes are explored at the same time (pianissimos and fortissimos, fast and slow tempos, long and short sections, extreme repetitions and extreme variations), the overall extremeness is neutralised by the pattern recognition systems in our brains. The quality of being extreme (like any other quality or adjective) can be measured and applied in so many different ways and to so many different aspects of our musical understanding that it can even, through subjectivity, become contradictory in and of itself and lose its entire meaning, so in order to stand my ground and defend my original statement, I would conclude that art does not need extremes more than it needs averages, nor should it be complex more than it should be simple, nor is anything beautiful while other «anythings» are ugly. Every work of art should be understood through its own context of approaches and features, and while some works might include ideas that can be measured and talked about in extremes, it could simultaneously happen to be nonsensical to conceive those same ideas in other pieces.

Which aspect of your work fits in with this year's festival motto, «extremes»?

The work I will be presenting at rainy days can actually be thought of as working with extremes in many different ways. On the one hand, it is mostly a very quiet and distant piece, in that sense working with extreme dynamics that may or may not be counteracted throughout. On the other hand, it also works within extremely tight tone registers and spaces, making use of microtones in order to try to expand a small interval such as a third, and try to fit as many inner lines and voices as possible, creating static harmonic sensations that float like dense storm clouds.

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme listening / repetition

Musiques d'ameublement

Above all, do not listen!

United Instruments of Lucilin

Sophie Deshayes flûte

Max Mausen clarinette

André Feydy trompette

André Pons-Valdès, Isaac Pérez Riera violon

Renata van der Vyver alto

Elio Herrera violoncelle

Ezgi Göktürk piano

John Lely

Furniture Music (2024)

Johny Fritz

Chez Barbazanges (2024)

Arthur Honegger

Musique d'ameublement H 22 (1919)

Vif

Lent

Modéré

Erik Satie

*Musique d'ameublement: Carrelage
phonique* pour flûte, clarinette en
si bémol, violon I, violon II, alto et
violoncelle (1917–1923)

*Musique d'ameublement: Tapisserie en fer
forgé* pour flûte, clarinette en si bémol,
trompette en ut, violon I, violon II, alto
et violoncelle (1917–1923)

13:30 60'

Foyer



24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

Musiic of Extremes

Abschlusspräsentation des Kompositionsworkshops

Adam Rixer Trompete

Choul-Won Pyun Kontrabass

Gerhard Müller-Hornbach Komposition, Workshopleitung

Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Kompositionsworkshops

Neue Werke der Teilnehmerinnen und Teilnehmer

14:30 45'

Espace Découverte

DE «Aufgabe der Kunst,
Neuland zu erkunden»

Gerhard Müller-Hornbach

Wie definieren Sie «Extrem»?

Ein Extrem ist für mich die Annäherung an einen Grenzbereich.

Wozu braucht Kunst Extreme?

Es ist immer die Aufgabe der Kunst, Neuland zu erkunden und auf der Suche zu sein. Häufig findet sich das Unbekannte und das «Neu-zu-Entdeckende» gerade in Grenzbereichen, dort wo, wenn man das Extreme riskiert, neue Einsichten und Erfahrungen warten.

Welches musikalische Extrem fasziniert Sie am meisten? Wieso?

Mich faszinieren in der Musik ganz besonders extreme Zeiterfahrungen: Wie sich in unserer Wahrnehmung die Zeit unter dem Einfluss von Musik scheinbar dehnt oder gestaucht wird und damit zu einer relativen Größe wird.

In welcher Hinsicht reiht sich Ihr Werk ins diesjährige Festivalthema «extremes» ein?

Der Workshop mit Jugendlichen bezieht sich inhaltlich auf das Thema des Festivals. Es wird spannend sein, den Umgang der Jugendlichen mit dem Thema zu erleben!

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme strings

Densities

An unusual combination of string instruments

Sandrine Cantoreggi violon

Luigi Gaggero cymbalum

Michele Abondano

Flying Poison: Avoiding Extinction (création, commande Philharmonie) (2024)

Gabriel Irunyi

Contours, Présences III pour violon et cymbalum (2020)

Maxim Kolomiets

Icy Echo Of Your Silence (2020)

György Kurtág

Huit duos pour violon et cymbalum op. 4 (1960)

Poco sostenuto

Agitato

Risoluto

Lento

Allegretto

Vivo

Adagio

Vivo

Banque Internationale à Luxembourg est fière de soutenir Sandrine Cantoreggi en mettant à sa disposition un violon de Giovanni Battista Guaragnini de 1754.



15:30 35'

Salle de Musique de Chambre



EN Flying Poison: Avoiding Extinction

Michele Abondano

The idea of «extremes» is approached in this piece as an exploration of the fundamental ability to avoid extinction. Survivability has been studied in science on the basis of two strategies: mutation and migration. This composition is technically developed from the possibility of the sonic material to mutate and migrate in order to postpone its inevitable end. The title alludes to the monarch butterfly, which has deployed both strategies to survive. It developed a resistance to cardiac glycosides contained in the milkweed it consumes to defend itself against predators. Each autumn it travels 4.500 km to avoid the extremes of winter.

EN «Believing in something that doesn't exist»

Michele Abondano

How do you define «extreme»?

Starting from a basic meaning of extreme as the highest degree, or a severe measure of something, here I approach it as a condition that pushes our limits in pursuit of «something», most often to satisfy an urgent need.

Why does art need extremes?

If art is understood as a sensible intellectual exercise of expression, the extreme is something that art can implicitly contain. In a world where it is so difficult to be consistent with our principles and beliefs, art becomes the channel to construct other realities, to raise our voices and, above all, to question and encourage critical thinking.

Which musical extreme do you find most fascinating? Why?

Imagination itself. Believing in something that doesn't yet exist and working to make it a reality could be considered extreme. For me, the hardest part of composing is trying to decipher the timbral experience I hear in my mind, commit to it and develop my own compositional approach to turn it into a sonic reality. That is why I find musical practices fascinating in which particular intellectual obsessions with sound are evident, leading to the development of new perspectives on musical concepts, techniques and aesthetics that can be radically different from tradition.

Which aspect of your work fits in with this year's festival motto, «extremes»?

The idea of «extremes» is approached in my piece as an exploration of the fundamental ability to avoid extinction. Survivability has been studied in science on the basis of two strategies: mutation and migration. This composition is technically developed from the possibility of the sonic material to mutate and migrate in order to postpone its inevitable end. For example, mutation of material has been developed from violin preparation or unconventional cimbalom playing techniques, while migration has been approached as a compositional strategy to modulate timbral content and structure. The title refers to the monarch butterfly, which has deployed both strategies to survive. It mutated by developing a resistance to cardiac glycosides contained in the milkweed it consumes to fend off predators. This butterfly also travels 4.500 km each autumn to avoid the extreme conditions of winter. Moreover, there is a gradual increase in tempo throughout the piece that is intended to generate a perception of urgency related to the desire for survival.

DE Contours, Présences III

Gabriel Irunyi

Ich habe *Contours, Présences III* für Violine und Cymbalom als Kompositionsauftrag der Cymbalom-Spielerin Eniko Ginzery und der Violinistin Cecilia Gelland 2020 komponiert. Der Titel vereint zwei gegensätzliche Begriffe: er bezieht sich einerseits auf Zerbrechlichkeit und Fadenförmlichkeit der *Konturen*, als eine «noch-nicht» wahrnehmbare Präsenz, die auch eine räumliche Distanz vermuten, und andererseits auf die Präsenz selbst, als Klänge oder dynamische Bewegungen, welche auch eine Prägnanz der Klangdichte besitzen.

Das viersätziges Stück entzieht sich jeder narrativen, geradlinearen Absicht: Es wird nichts erzählen. Die klaren diasthematischen Verhältnisse werden durch Mikrointervallik, Erweiterung der Artikulation und Bogentechnik mancherorts getrübt. Die angestrebte Reduktion der Mittel auf das Wesentliche wirkt gezielt auf die Steigerung der musikalischen Aussage.

EN Icy Echo of Your Silence

Maxim Kolomiets

Icy Echo of Your Silence is a very intimate piece for me. It was inspired by events in my private life and appeared during a period of mutual estrangement with a person close to me. However, I tried to use this life situation itself as a set of structural elements that largely determined the principles by which I built the musical elements. Continuous slowdowns and pauses create the effect of introspection. The instruments seem to be trying to catch up with each other all the time, suddenly starting to play in unison, or vice versa, diverging completely. The canons, echoes and delays are meant to create the effect of a large empty space, of being lost in it.

Just as two people lose each other in life, so the restrained timbre and harmonically cold musical lines dissolve in endless pauses and silence.

The piece exists in several different versions: violin/cimbalom, violin/vibraphone, oboe/vibraphone and oboe/piano.

FR *Huit duos pour violon et cymbalum* op. 4 de Kurtág

András Wilhelm

La conception formelle de l'œuvre est apparentée aux autres pièces instrumentales de Kurtág de la même époque : une suite de mouvements brefs (leur enchaînement est parfois marqué *attacca*) qui, selon leurs correspondances internes, s'organisent en paires ou en groupes ; si bien que la grande forme se profile sans solution de continuité, malgré le fait que ses composantes individuelles sont des entités closes (les différents mouvements ne peuvent pas être exécutés séparément, car chacun d'eux présuppose les autres).

La période créatrice qui s'ouvre avec le *Quatuor à cordes op. 1* est un nouveau départ ; après un voyage d'étude à Paris (Kurtág fut l'élève de Marianne Stein, il suivit les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud), le compositeur a construit à neuf son univers musical – en profitant de sa connaissance récemment acquise de la musique contemporaine, mais surtout, en développant les conséquences de son étude minutieuse de l'art d'Anton Webern.

Il serait toutefois abusif de voir dans l'utilisation de formes brèves une simple influence webernienne : si l'œuvre de Webern, dans sa période médiane, se caractérise par une simplification extrême, Kurtág prend quant à lui pour *point de départ* des mouvements élémentaires, des gestes, des cellules motiviques. Ses formes sont donc difficiles à approcher en termes de logique compositionnelle : chez lui, l'élément le plus important est toujours la continuité formelle.

Avec le *Quintette à vents op. 2*, les *Huit pièces pour piano op. 3* et *Jelek op. 5*, les *Huit duos* sont caractéristiques d'une seconde strate de cette période créatrice. L'instrumentation – inhabituelle – est également présente dans d'autres œuvres de Kurtág (*Egy téli alkony emlékére op. 8*), et le cymbalum commence à jouer un rôle de premier plan à partir de l'*op. 4*.

Programme du Festival d'Automne à Paris, cycle Kurtág



24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme piano / nature

All Aglow

Multimedia concert exploring bioluminescence
in coastal sea waters

Xenia Pestova Bennett piano préparé, électronique
Steven Lee vidéo

Xenia Pestova Bennett

All Aglow for prepared piano, objects, amplified female voice and electronics (2023)

1. *A Sea of Milky White*
2. *Iridescence*
3. *By Torchlight*
4. *And it was late at night*
5. *Tapetum lucidum*
6. *Reflection Echoes*
7. *Plastic Dulcimer*
8. *Everything else around you*
9. *Breath of the Ocean*
10. *A Marginal Sea*

Commande soutenue par l'Arts Council Northern Ireland et Moving on Music

16:30 60'

Espace Découverte





EN All Aglow

Xenia Pestova Bennett

For the last few years I've been living in a house overlooking the Belfast Lough. According to some, it used to belong to a sea captain. On clear days, Scotland is just across the water with hills and wind turbines. The sound and smell of the sea is constant. Storms throw down tree branches and fling salt onto the windows. There are the birds: plump eiders, redshanks, oyster catchers, shags, guillemots, corvids and gulls dropping mollusk shells onto the rocks to get at the tender flesh inside. There are rock pools, crabs, limpets, snails; sea vegetables: dulce, sea radish, scurvy grass. Seals sunbathe and curve their tails into the air, sometimes, you see little sea otters. Container ships huddle in the bay to wait out storms, their lights gleaming in the night. There's our little cove and the submerged cave, waves churning, cold-water swimmers in all seasons and weathers, starfish gleaming from the depths below, a whole unknown forest beneath the surface. Then, the beach: full of plastic, glass, golf balls, lighters, toys, bottles, and depending on rainfall, toilet paper.

The sea permeates this piece – it is there and not there at the same time. In «*Breath of the Ocean*», rhythmic undulation in the piano reflects Diel Vertical *Migration*, the cyclical movement of tiny creatures rising towards the surface of the ocean at sundown and coming back down into the depths at sunrise. These zooplankton feed on phytoplankton plants, which do the migration in the opposite direction and consume CO₂. This way, the CO₂ is transported and sequestered into the deep sediments on the ocean floor for hundreds or even thousands of years. Loosely based on human experiences with the sea and marine bioluminescence, *All Aglow* is also a reflection on our impact on the environment. Plastic salvaged from the seashore is used to prepare the piano and muffle its sound, ultimately silencing its voice.

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme fun

Wait for it...

Join a grounding and playful performance,
from meditative breathing to exuberant laughter

Samuel D Loveless performance

Samuel D Loveless

Wait for it...hahaha (création, commande Philharmonie) (2024)

17:40 15'

Foyer



 EN «Because it is there»

Samuel D Loveless

How do you define «extreme»?

I think «extreme» is something that doesn't cross off the expected number boxes within its (subjective) context. A JCB digger landscaping the grounds outside the Philharmonie within normal working hours feels like it crosses off the correct number boxes (not too many, not too few) and not only doesn't feel extreme, but feels the total opposite. However, if this same JCB digger was placed inside the Grand Auditorium during Beethoven's *Fifth Symphony*, digging at people's feet, I feel it might not quite cross off the appropriate number boxes to consider itself as not extreme. But as I say, it's all subjective, contextual and dependent on one's understanding of the world – you might be mega disappointed not to find a JCB digger remodelling the Philharmonie over the weekend (...or maybe it is, no spoilers here!).

Why does art need extremes?

I had a huge essay-like answer for this question as I'm aware of how important it is, but I then realised it comes right back to a quote from Edmund Hillary (who along with Tenzing Norgay became the first people to climb Mount Everest): «Because it is there». And how less rich would life be if this wasn't the case.

Which musical extreme do you find most fascinating? Why?

I find the reach that music has to be astonishing. Music is perhaps the single most thing (aside from sleeping, eating, drinking, breathing etc., of course) that people the world over partake and share in. It takes a myriad of roles for different people, whether that be religious, social, economical, or emotional, to name a few. Simply put, music is ingrained in everyone, and is everywhere, at every extreme. Additionally, I think most people, if asked, could pick out two extreme points in their life and be able to pinpoint the exact sound-track(s) that accompanied them during those times. This is stunning.

Which aspect of your work fits in with this year's festival motto, «extremes»?

In the happening *Wait for it...* I, we all, will be performing together. Initially centred around breathing, *Wait for it...* might act as a grounding experience and possibly even a sensory break from the hustle and bustle of the festival, before gradually evolving into something resembling shared unbridled joy. I like this. The happening will be very simple, but for me anyway, mood changing. I have a tendency to sit and ruminate on things for far longer than I care to admit. So, if I can change my mood/head space in just 15 minutes, that's nothing short of extreme – for me anyway!

EN hahaha

Samuel D Loveless

She walks into the space, speakers standing sentry-like in a semicircle, drawing her into the centre out of curiosity. There is a muffled, general sound, a multiplicity of different laughs emanating from each speaker. Locating the sonic centre, she pauses, bemused, wondering: why, what next, when?

In an instant, the sound of a single, specific laugh rises above the pink noise. It's hilarious, outrageous, infectious – she laughs: spontaneous, responsive, uncontained. It stops. She stops, self-aware. In the background, beyond the speaker-semicircle, a figure moves away from a console and is replaced by another.

Again, the muffled sound of laughter gives way to a single, dominant version, this time high-pitched, stilted, strained. In surprise, she lets out her own nervous laughter, catching on to an anxious moment, which then recedes once again.

In turn, the audience, as curious as the participant, line up to try out the console. What does it do? How many different forms of laughter are there? How many can there be? The participant walks through the speaker-semicircle and takes a seat, awaiting her turn at trying out the console, and is replaced by another. The participant has become the audience and the audience becomes the participant in a revolving interchanging of roles, each having an effect on the other.

hahaha – but it's no laughing matter.

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme spotlight

Portrait Johnny Fritz

Celebration of a life in music

Malou Garfalo clarinette

Sébastien Duguet clarinette basse

Vania Lecuit, Anastassia Milka violon

Nikita Gerkusov alto

Judith Lecuit violoncelle

Netty Glesener, Sven Hoscheit, Michel Mootz, Louis Muller percussionion

Kae Shiraki piano

Johnny Fritz

Trois Essais pour clarinette et piano
(création, commande Philharmonie)

(2024)

Jeux

Réverie

Danse

12'

Quatuor à cordes (2008/09)

11'

Rhapsodie pour clarinette basse et piano
(1991)

11'

Toccata pour piano (1987)

3'

Divertissement pour clarinette et
deux percussionnistes (1990)

11'

Sinfonia in percussione N° 2
pour quatre percussionnistes (1986/87)

13'

Bis:

Erik Satie

Le Bœuf Angora (arr. Johnny Fritz) (1995)

8'

18:00

Salle de Musique de Chambre





DE Musikalische Wunderkammer und ästhetisches Laboratorium

Johny Fritz, Erik Satie und die Sammelleidenschaft

Daniela Zora Marxen, Tatjana Mehner

Gefühlt ist es der Eintritt in eine Wunderkammer. Der Ausflug nach Senningen im Sommer 2024 wird zur Zeit- und Welt-, ja Studienreise. Man muss Johny Fritz kennen, um zu erahnen, was sich hinter der Fassade des hellen Bauernhauses verbirgt. Komponist, Klarinetist, Forscher und passionierter Sammler, scheint er hier ein wirkliches Zuhause für seine Schätze entworfen zu haben. Und die Begegnung mit dem Menschen in dieser, seiner Oase vermittelt Aufschlüsse über Kunst und Lebensphilosophie des Luxemburgers.

Erstaunliche Erkenntnisse offenbaren sich wie selbstverständlich. In warme Farben getaucht, präsentiert sich – wohlgeordnet – an allen Wänden über Jahrzehnte Zusammengetragenes. Was mit Blasinstrumenten begann, ist längst eine individuelle Musikinstrumentensammlung, in der sich asiatische Lauteninstrumente neben afrikanischen Trommeln finden – aus Geschichte und Gegenwart. Die Leidenschaft für Malerei und Grafik ist nur zu deutlich und Bücher füllen die übrigen Wände – eine Bibliothek, in der Leben herrscht – oft genug greift der Bewohner zielsicher zum Regal, um zu zitieren und zu belegen.

Kein «Museum», auch wenn Johny Fritz sein Refugium scherzhaft selbst so nennt – gelebte Leidenschaft, in der Geschichte und Gegenwart ineinandergreifen und so ein Eigenleben beginnen, in der unterschiedliche Kulturen und Traditionen eine Symbiose eingehen und in der bildende Kunst wie selbstverständlich mit Musikalischem in Dialog tritt. Es ist ein ganz eigener gleichzeitig bodenständiger Universalismus, der die Neugier des knapp 80-Jährigen immer wieder zu befeuern scheint. Kein Universalismus, der auf didaktische Vollständigkeit abzielt, sondern einer, der Aneignung über Begegnung lebt – in Reflexion wie Kreation. Immer wieder greift Fritz beim Rundgang zu Sammlungstücken, demonstriert, erklärt und reflektiert. Und wie selbstverständlich führt der Weg durch das verschlungene architektonische Kleinod vorbei an Jean Cocteau und Pablo

Picasso, an selten gesehenen Musikinstrumenten aus unterschiedlichen Winkeln des Erdballs hinauf zu Montmartre – ins historische Paris. Ganz oben hat der Forscher seiner ganz großen Passion ein eigenes heimeliges Zimmer gewidmet: Erik Satie.

Perspektiven auf ein Komponistenleben

Ein Buntglasfenster mit Büchern unterschiedlicher Couleur, Pflanzen und einer Katze ziert die Schatzkammer, die Teile seiner umfangreichen Satie-Bibliothek beherbergt. Doch wie im Rest des Hauses trifft man hier nicht nur auf beschriebene Seiten, sondern auch auf Plakate, Zeichnungen und andere Memorabilia. Auskünfte zu seiner ersten Begegnung mit der Musik Saties hat Johny Fritz schon zur Genüge gegeben. Dennoch berichtet er von seiner Studienzeit. In der Absicht, das Klavierspiel zu erlernen, entdeckte er in Leonard Bernsteins *Freude an der Musik* das achttaktige Notenbeispiel einer *Gymnopédie* für sich. Der Funke war übergesprungen und die frische Begeisterung für das Fragment animierte ihn dazu, weitere Partituren und Bücher zu erwerben. Fasziniert von den mannigfaltigen Erscheinungsformen der Werke, begann er, aus den Ressourcen, die ihm zur Verfügung standen, ein Werkverzeichnis zu erstellen. Und das in einer Zeit, in der kaum Monografien zu Erik Satie vorlagen.

So facettenreich, wie die musikalischen Einfälle des französischen Komponisten, sind auch Johny Fritz' Zugänge zu seiner Person. Über das Werkverzeichnis hinaus begann er, Saties Lebenslauf zu rekonstruieren, Biographisches und Anschauliches in einem persönlichen Projekt zusammenzutragen. Er betrieb Netzwerkforschung und erschloss sich das illustre Umfeld Erik Saties, bestehend aus Francis Poulenc, Jean Cocteau, Arthur Honegger und Pablo Picasso, um nur einige zu nennen. Im Juli 1985 legte Johny Fritz schließlich eine Analyse von *Vexations* vor, einem kurzen Klavierwerk, das 840 Mal wiederholt werden soll. In seinen handschriftlichen Ausführungen entschließt er akribisch das zugrundeliegende Kompositionsprinzip Saties.

In stetem Austausch stand er, bis kurz vor ihrem Tod, mit Ornella Volta, einer Satie-Spezialistin aus Paris. Davon zeugen neben seiner lebhaften Schilderung ihrer Begegnungen an die 450 Briefe und Postkarten ihrer gemeinsamen Korrespondenz, die der luxemburgische Komponist sorgfältig in sechs Bänden angeordnet und aufbewahrt hat. Über sie lernte er weitere Schriften und Schallplatten, Bücher und Personen mit Satie-Bezug kennen. Kontakt pflegte er unter anderem zu Pascale Honegger, der Tochter des Komponisten Arthur Honegger, und Madeleine Milhaud, der Witwe von Darius Milhaud.

Spielerische Auseinandersetzung

Als Komponist und Klarinettenist belässt Johny Fritz es nicht bei der theoretischen Beschäftigung. Besonders in Erinnerung geblieben ist ihm ein Konzert, das am 1. Juli

1995 am Luxemburger Konservatorium stattfand und sich gänzlich Erik Satie widmete. Zu sehen war unter anderem der Stummfilm *Entr'acte* von René Clair, der seinen Platz ursprünglich zwischen den beiden Akten des Balletts *Relâche* von Francis Picabia hat. Nicht nur zu dem Ballett, sondern auch zu seinem kinematographischen Zwischenstück verfasste Satie die Musik. An diesem Abend war es an Johnny Fritz, die bewegten Bilder zu begleiten. Zwar übersandte ihm der Verlag zu Übungszwecken ein Partiturrexemplar, doch Ornella Volta verschaffte ihm die wertvolle Kopie einer Handschrift, die während früher Aufführungen verwendet wurde. Als authentisches Arbeitsdokument enthielt dieselbe Bleistifteintragungen, Wiederholungen sowie Durchgestrichenes, die Fritz zu seiner eigenen Interpretation verhalfen. Dabei trieb ihn einmal mehr die Frage nach dem richtigen Tempo um, denn Satie wurde seinem Eindruck zufolge oft zu langsam gespielt.

Am gleichen Abend kam es zur Uraufführung der Orchesterfassung von *Le Bœuf Angora*, die Johnny Fritz eigens vervollständigte. Während eines Paris-Aufenthaltes stieß er in der Bibliothèque nationale auf die Fragment gebliebene Partitur. Das erst nach Saties Tod entdeckte Werk gilt als seine erste Komposition für Orchester, doch das Manuskript bricht ab. Mit detektivischem Eifer erstellte Johnny Fritz eine Abschrift, ließ die Partitur reproduzieren und machte sich an die Arbeit. Aus dem vollständig notierten Streichersatz ermittelte er die zugrundeliegenden Akkorde und ergänzte die Orchestrierung. Später goss er das Ergebnis in eine für Klavier adaptierte Form, die 1995 in der Reihe «Collection Archives Erik Satie» bei Salabert erschien und am 10. April 2005 von der japanischen Pianistin Kai Ueno in Mensdorf uraufgeführt wurde.

Experimentator und Visionär

Auch in seinem eigenen Werkverzeichnis taucht der Name Saties wiederholt auf, etwa in den Widmungen der Komposition für Streichorchester und Perkussion *Mouvement* (1979/80) und dem *Cantique de Sainte Geneviève de Brabant* (1991/92) oder aber im Werktitel eines Stückes *à la manière d'Erik Satie* (1977). Was ihn an Saties Musik begeistert? Ihre Andersartigkeit, in gewissem Sinne auch ihre Einfachheit. Beide Charakteristika stachen bereits zu Lebzeiten des Komponisten hervor. Die stilistische Simplizität und Radikalität des Franzosen hob Johnny Fritz in seiner *Vexations*-Analyse hervor. Saties *Musique d'ameublement* sei ebenso prophetisch. Die kurzen, repetitiven Stücke unterschiedlicher Besetzung, die unter diese Kategorie fallen, erschuf der Komponist mit dem Ziel, das Publikum solle nicht hin-, sondern lieber weghören. Selbst in einer Zeit, in der Konsumentinnen und Konsumenten vom Warten im Aufzug bis zum Supermarktbesuch dauerbeschallt werden, vermag dieser Umstand noch zu verwundern. Spuren jener Leichtigkeit scheinen nicht nur in der Erzählkunst, sondern auch im musikalischen Œuvre des Luxemburgers selbst auf.

Professioneller Grenzgänger aus Passion

Spricht man vom Komponisten Johny Fritz, so ist und bleibt es unmöglich, Ästhetik und Werdegang jenseits des gewaltigen Kosmos von Einflüssen zu sehen und zu begreifen, der überall in seinem Refugium präsent ist. Klarinetttist, Lehrer am Konservatorium und vor allem einer der Vorreiter der alten Musik in Luxemburg, sind seine Kreationen solche eines Muskmachenden im allerbesten Sinne. Geistvoll liefert er den Ausführenden immer reizvolle gestalterische Freiräume. Auf keinen Fall lässt sich das, was er schreibt, in irgendeine ästhetische Schublade pressen. Vielleicht war es auch die Position in Luxemburg mit seinen vielen und vielfältigen kulturellen Einflüssen und keiner wirklich bindenden ästhetischen Schule im Lande, die Johny Fritz unvergleichliche Unabhängigkeit ermöglichte.

Zugleich selbstsicher und bescheiden erzählt Fritz, wie er zum Komponieren kam. Eigentlich hatte er zunächst gemalt – davon zeugen noch immer zahlreiche Werke im Stile verschiedener Meister vornehmlich des frühen 20. Jahrhunderts – Bilder, die im Sinne eines intensiven Studiums entstanden, als Aneignung über das Verstehen des Schöpfungsaktes. Offenbar unterschieden sich die frühen kompositorischen Arbeiten gar nicht so sehr von diesem Ansatz. Werke, die der Konservatoriumslehrer schrieb, um einer Nachfrage, einem gewissen Bedarf nachzukommen. Und nach und nach beschritt der Komponist Johny Fritz auch Pfade, die weit ab liegen von alltäglichen Notwendigkeiten.

Zwischen Ideenreichtum und natürlicher Einfachheit

Ohne das gezielt zu tun, ein Grenzgänger, beschreitet der Komponist Wege, die ihm gerade logisch erscheinen, lässt sich handwerklich nicht festlegen – notiert mal traditionell, mal nach eigenen – im weitesten Sinne grafischen Systemen. Mit seiner *Mondrianophonie* zum Beispiel schafft er ein Werk, das gleichermaßen Auge wie Ohr der Rezipierenden erreicht und – wie der Titel deutlich macht – eine eindeutige Auseinandersetzung mit bildkünstlerischen Impulsen ist. Dann wieder macht er ein Pentagramm zur Partitur und versetzt die Interpretierenden in eine ebenso feinsinnige wie fordernde Kommunikation.

Dass sich das Schreiben für das «eigene» Instrument wie ein roter Faden durch sein kompositorisches Œuvre zieht, ist nur folgerichtig. Klarinette und Bassklarinette suchen das Gespräch mit unterschiedlichen kammermusikalischen Partnern. Das heißt aber nicht, dass Johny Fritz' Werkkatalog kein Streichquartett und nicht auch ein Konzert für Orchester enthielte. Dennoch sind es nicht selten die freieren Gattungs- und Formtraditionen, zu denen er sich unmittelbar in Beziehung setzt – er schreibt Rhapsodie und Divertissement, und sucht dann doch wieder toccatenhafte Strenge. Es scheint mehr als Zeitgeist zu sein, wenn sich Johny Fritz immer wieder auch ganz besonders

den Perkussionsinstrumenten zuwendet. Um das zu begreifen genügt ein Blick in seine Sammlung. Die Biographie des Komponisten Johny Fritz ließe sich wohl am besten als eine Geschichte unstillbarer Neugier schreiben. Dass es auch eine solche Neugier ist, die seinem Publikum am besten zu Gesicht steht, ist außer Frage. Und: gäbe es hierfür einen besseren Beweis, als die Tatsache, dass sich dieser Komponist so ganz kurz vor seinem 80. Geburtstag mit seiner für die rainy days geschaffenen Neukomposition ausgerechnet in die Tradition musikalischer Essais stellt?

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme sound

ONCEIM

An orchestra like no other

Orchestre National de Création, Expérimentation et d'Improvisation Musicale
Frédéric Blondy direction

Christian Marclay

Constellation (commande ONCEIM, en coproduction avec la Philharmonie, Musica, Gaudeamus, La Muse en Circuit – CNCM, avec le soutien de la Fondation Nicati-de Luze, Impuls Neue Musik et l'ADAMI) (2024)

Genevieve Murphy

Together We Feel And Alone We Experience (commande ONCEIM, Gaudeamus, en coproduction avec la Philharmonie, Musica, Gaudeamus, La Muse en Circuit – CNCM, avec le soutien de Impuls Neue Musik et l'ADAMI)

Production ONCEIM

L'ONCEIM est soutenu par le Ministère de la Culture de la République française / DRAC Île-de-France et la Sacem.

19:30 75'

Grand Auditorium



DE Offene Kollaborationen

Genevieve Murphy und Christian Marclay machen das Orchester zum Partner des musikalischen Entstehungsprozesses

Dirk Wieschollek

Die Entschlüsselung seiner Abkürzung spricht Bände. ONCEIM lautet in epischer Zeilenbreite: Orchestre National de Création, Expérimentation et d'Improvisation Musicale. Der französische Klangkörper ist ein Sammelbecken experimentierfreudiger Musiker*innen aus den unterschiedlichsten Sphären klassischer und zeitgenössischer Musik. Das grenzüberschreitende Ideal des weit über den künstlerischen Tellerrand namens Partitur hinausblickenden Orchesters könnte sich kaum aussagekräftiger manifestieren als in den aktuellen Kooperationen mit Genevieve Murphy und Christian Marclay. Beides Künstler*innen, die geläufige ästhetische Kategorisierungen bewusst unterlaufen und die Sphären von Klang und Bild in vielfältiger Weise miteinander in Beziehung setzen.

«*The process of editing is what I enjoy most – putting the pieces together and making sense out of them.*» Techniken der Collage und des Sampling sind für **Christian Marclay** seit den frühen 1980er Jahren bevorzugte Mittel, um Versatzstücke aus Pop-Kultur und urbaner Lebenswirklichkeit in neue Bedeutungszusammenhänge zu bringen. Die Musik und ihre sozio-kulturellen Manifestationen stellten dabei stets ein besonders anregendes Produktionsfeld dar, das Marclay in Konzerten und Klanginstallationen ebenso bespielte wie mit Arbeiten der Konzept- und Objektkunst. Marclay war einer der ersten, die experimentell mit dem Medium Schallplatte arbeiteten und ein Pionier des Scratching und Turntablism. Er hat mit Schallplatten alles angestellt, was man sich nur vorstellen kann: In *Recycled Records* (1980–1986) hat er farbige Vinyl-Fragmente zu poppigen Unikaten neu montiert und damit den Aspekt der Massenproduktion ad absurdum geführt, in *Five Cubes* (1989) LPs zu Quadern geschmolzen, in *Body Mix* (1991/92) Album-Cover zu skurrilen Pop-Chimären zusammengesetzt. Die (heute praktisch ausgestorbene) Materialität akustischer Speichermedien hat er auch in seiner Serie *Cassette Tape Duplication* (2012) zu neuem Leben erweckt, wo die Bänder von Musikkassetten zur Grundlage abstrakter Lithografien wurden. Marclay hat aber auch Material für Live-Aufführungen unterschiedlichster Ensembleformationen geschaffen, grafische «Partituren», die ein Set von Bildern bereitstellen, das flexible klangliche Abläufe triggern soll. *Ephemera* (2009) ist eine Collage aus Werbeanzeigen, Magazin-fotos, Speisekarten, Süßigkeitenpapier etc., die allesamt (spielbare) musikalische Notation enthalten; *To be continued* (2016) verwandelt Fragmente aus Comics zu offenen Spielanweisungen für ein Ensemble aus Flöte, Saxophon, Gitarre, Bass und Schlagzeug.

Christian Marclays aktuelles, für das ONCEIM konzipierte Orchesterwerk *Constellation* vermittelt sich allerdings nicht über visuelle Anregungen, sondern geht zurück auf das eigene Improvisations-Projekt *Found in* (ab 2018). Prinzip: Marclay sammelt auf urbanen Streifzügen am jeweiligen Aufführungsort Klangobjekte und verwendet sie in Live-Interaktionen mit unterschiedlichen Instrumentalisten. Die Abläufe und Sounds der geräuschintensiven Improvisationen entstehen also bei jeder Performance neu. Mitschnitte aus diversen Aufführungen von *Found in* bildeten nun die Grundlage für *Constellation*. Sie waren der Startpunkt eines komplexen Transformations- und Filterungsprozesses (vermittels unterschiedlichster Transkriptions-Software) in eine Orchesterpartitur. Darin ist die akustische Ausgangslage kaum noch wiederzuerkennen und hat sich im Prozess des permanenten Be- und Umarbeitens im mehrstufigen Zusammenspiel von Komponist, Software und Ensemble in etwas völlig Anderes verwandelt. Das Endergebnis entspringt dabei weniger einem Verhältnis von Original und Bearbeitung als einer Metamorphose (vergleichbar der Beziehung von Samen und Blume, so Marclay), wo Anfangs- und Endpunkt keine morphologische Ähnlichkeit mehr besitzen, aber dennoch untrennbar zusammenhängen. Der Entstehungsprozess selbst war dabei mindestens genauso wichtig, wie das finale Resultat: *«Dieser Prozess war eine faszinierende Reise voller Kämpfe und Entdeckungen und wäre ohne die Zusammenarbeit anderer, insbesondere des Orchesters, das so viel Talent in die Interpretation der Partitur gesteckt hat, nicht möglich gewesen. Bei unserem allerersten Treffen sagte ich ihnen, dass ich gescheitert wäre, wenn sie beim Spielen meines Stückes keinen Spaß gehabt hätten. Musik ist immer eine Gemeinschaftsleistung und braucht die Konstellation vieler, um zum Leben zu erwachen.»*

Kollektive Produktionszusammenhänge sind ebenfalls ein wesentliches Fundament der künstlerischen Arbeit **Genevieve Murphys**. Regelmäßig arbeitet sie mit anderen Komponist*innen, Medienkünstler*innen, Improvisationsmusiker*innen und Choreograph*innen zusammen, um interdisziplinäre Projekte zwischen Stück, Performance und Installation zu realisieren, wo verschiedene Wirklichkeitsebenen mal konfrontativ, mal synthetisierend aufeinandertreffen. Sie kreisen mit beharrlicher Energie um Fragen der Identität und das ambivalente Verhältnis von Individuum und Kollektiv. Insofern ist der Titel ihres neuen Orchesterstücks *Together We Feel And Alone We Experience* eine durchaus vielsagende Ankündigung: *«In all meinen Arbeiten bin ich zu der Auffassung gelangt, dass unsere Gefühle universal sind, unsere Symptome und die Art wie wir sie bewältigen jedoch individuell. Ich möchte dies realisieren, indem ich die Hörer die Einzigartigkeit eines jeden Instrumentes und seiner Musiker*innen hören lasse, während sie versuchen, so zu klingen wie der Dudelsack.»*

Vergegenwärtigt man sich den Orchesterapparat als Kollektiv individueller Musikerpersönlichkeiten, der seine Gesamtwirkung gerade aus der Vernetzung subjektiver Ausdrucksprofile bezieht, könnte er kaum ein besseres Labor zur Erkundung der Spannungen von kollektiver und persönlicher Identität abgeben. Murphy versucht in ihrem Orchesterstück das Individuelle der einzelnen Ausdrucksprofile gerade dadurch herauszustreichen, indem sie angenähert werden an die Identität von etwas, das der traditionellen Orchestersprache völlig fern steht: der Klangphysiognomie eines

Dudelsacks, den die schottische Composer-Performerin selbst spielt: *«Diese Komposition taucht hinein in die Anatomie des Instrumentes: in die Luft, die Drones, das schroffe Einsetzen und die krasse Klangpräsenz, aber auch in den Kontrast, den es zum Orchester erzeugt.»* Dabei fasziniert Murphy gerade der ambivalente Charakter des Instruments: *«Ich fühle mich oft wie eine Außenseiterin, wenn ich mit viel praktischer zu bedienenden Instrumenten zusammenspiele. Während sie ein breites Spektrum an Dynamik und Tonhöhen zur Verfügung haben, stehe ich da, atme laut ein bis der Luftsack voll ist, um den lautesten Ton abzufeuern, zu dem ein akustisches Instrument fähig ist. Das fühlt sich unangenehm, gewalttätig, unhöflich, ermüdend und manchmal etwas peinlich an. Auf der anderen Seite kenne ich kein anderes Instrument, das derart den gesamten Körper beansprucht und so viel Kraft und Ausdauer verlangt. Mit seiner Lautstärke kommt ein Fest, die Welt wird greifbar, eine kraftvolle und offene Präsenz, die mich und die Hörer*innen in eine faszinierende mikrotonale Sprache eintauchen lässt.»*

Mit gängigen Konzertformaten und ihren demonstrativen Entfaltungen solistischer Virtuosität hat diese Begegnung von Dudelsack und Orchester aber wenig am Hut. Vielmehr wird die Entwicklung des Klangeschehens lange Zeit vom Orchester allein vorangetrieben, das mit vereinten Kräften auf einen expressiven Höhepunkt zusteuert. Erst dann, mitten in der Klimax, setzt der Dudelsack ein und in der Begegnung mit dieser sehr anderen (ausgesprochen lauten) Klangrealität versuchen die Orchesterinstrumente in den speziellen Bagpipes-Sound einzustimmen. *«Jedes Instrument wird noch klingen wie es selbst, aber indem sie die Eigenschaften des Dudelsacks übernehmen, können sie dem kraftvollen Instrument begegnen. Der Dudelsack kann nicht mit ONCEIM verschmelzen, ONCEIM muss mit ihm verschmelzen.»*

Ähnlich wie bei Marclay war auch in der Genese dieses Stücks ein enger Austausch mit den Orchestermusiker*innen essentiell, nicht allein hinsichtlich der Entwicklung spezifischer Klangtechniken und Farbvaleurs, sondern auch, was den endgültigen Formverlauf betrifft. Verfahren der Improvisation erhielten hier besonderes Gewicht: *«Der ganze Prozess wird sich durch Improvisation entwickeln und in den finalen Stadien wird das Stück in der Hauptsache eine fixierte Komposition mit Freiräumen für Ausbrüche sein, abhängig von den individuellen Erfahrungen der Musiker*innen.»* Die Spannung von subjektiver Freiheit und kollektiver Energie oder, um bei Murphys Titel zu bleiben, von «gemeinsamer Empfindung» und «individueller Erfahrung» wird hier zum Katalysator der klanglichen Energie.

^{EN} «A word used by the
ones who judge»

Christian Marclay

How do you define «extreme»?

When I make visual art or music, I do what feels natural to me. I do not try to be shocking or transgressive, that's never my motivation. I create as a reaction to the society and the time we live in. Others judge it and may find it radical or shocking, depending on their perspective, or because they have not been exposed to what preceded it and what would qualify it as extreme. Extreme is a word used by the ones who judge.

Why does art need extremes?

When you are jostled out of your comfort zone, it makes you think. Sometimes you need to be confronted with the unknown to make progress and see things in a different way. The fear of the unknown forces us to be inventive and creative.

Which musical extreme do you find most fascinating? Why?

When I discovered John Cage's 4'33", I had a shock. Of course I no longer find it shocking, and it continues to reverberate in a very positive way. It has opened many doors and is still an important piece for me. It made me realize that the simplest definition of music is time.

EN Constellation

Christian Marclay

Because I do not read or write music, the creation of this piece was a long process of «translation», as I did not speak the same musical language as the orchestra. My approach to creating music has never been through notation, but through improvisation, based on form and textures rather than notes. I started with past recordings of my noise improvisations using found objects, which I cut and pasted into a new composition. These audio files were then sent to my friend Quentin Chiappetta in New York, who ran them through an audio transcription programme called Anthem Score, which interprets audio and outputs notation based on pitch and duration information derived from the audio recording. Because the original performance was noise-based and had almost no pure notes or consistent tempo, the resulting output was very complex and would have been nearly impossible for live musicians to play. This resulting notation was then imported into another piece of software called Finale (a musical notation programme) to simplify the score and transcribe the parts for various instruments in the orchestra. Finally, these parts were played back and recorded using synthesized orchestral instruments. This allowed me to hear what the transcription sounded like. I then reorganized these synthetic recordings and sent them along with the notated parts to ONCEIM conductor Frédéric Blondy, who transcribed them using Sibelius, another notation programme. A few months later, I met with different sections of the orchestra in Paris and had them perform the fragments of notation while recording them. Back in London, I edited and mixed these live recordings, and a new composition took shape. This was then run through Sibelius again, and with the help of the arranger/saxophonist Benjamin Dousteysier, we began to assign parts to different instruments. After more recording of the full orchestra playing the parts, I put together the final form of the composition. The final part of the process will now be rehearsals with the orchestra at the end of August. This process has been a fascinating journey full of struggles and discoveries; it would not have been possible without the collaboration of others, especially the orchestra members, who put so much of their talent into the interpretation of the score. At our very first meeting, I told them that if they did not enjoy themselves while playing my piece, I would have failed. Music is always a collaborative effort and needs a constellation of many to come to life.

EN Together We Feel And Alone We Experience

Geneviève Murphy

My initial plan for this composition was to ask all musicians to «be the bagpipes» through their instruments. I am not exactly sure why, but the inspiration came from playing with free improvisers. While playing with instruments outside of the usual bagpipe marching band constellation, I found that if the musicians imitated or tried to join the bagpipes in tone, timbre, harmony and register. The synaesthesia I experience becomes a vivid and immersive explosion, causing me to leave reality for a few minutes. When everything clicks together in such a way, the sound is like nothing I've ever experienced. I can only describe the feeling as *euphoric*. However, when I started to compose the work – apart from being inspired by the musicians of ONCEIM, each one a unique artist in their own right – I learned that this work has started to become about my *relationship* with the bagpipes. If I don't manage to make everything «click together», the sound is an absolute disaster – in my opinion. People ask me to play with them, and I often know it will not work due to their instrument or musical desires. The bagpipes are limited; they need other musicians to work with them, and not the other way around. I often feel like an outsider, joining much more practical instruments, and while they play with dynamics, silences and a wide range of notes, I need to stand there, inhale loudly until the bag is full before literally punching the bag and firing in the loudest sound an acoustic instrument would not usually be capable of making. It feels uncomfortable, violent, rude, tiring and a little embarrassing at times. On the other hand, I do not know another instrument that asks for my whole body to be present and involved, requiring so much strength and stamina. With its loudness comes a celebration, the world becomes tangible, a powerful and open presence that immerses me and the listeners in a fascinating microtonal language. This composition dives into the anatomy of the instrument, the air, the drones, the harsh entrance and presence, as well as the contrast it has with the rest of the orchestra. The title, *Together We Feel And Alone We Experience*, is truly something I believe we all go through. The orchestra players try to feel as though they are the bagpipes, zooming in on the instrument and making each aspect their own, emphasising what the bagpipes are and what they are not. Though the whole group tries to create the sound of air, their way of doing so will be unique to their instrument. I cannot ask the musicians to «be the bagpipes», just like I cannot experience the same experience as you. It can feel frightening to be aware of how isolating an experience really is, even when we have shared the event with others. Thankfully, however, feeling alone together is possible.

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme notation

Mondrianophonie

Graphic scores take centre stage

United Instruments of Lucilin

Sophie Deshayes flûte

Max Mausen clarinette

André Pons-Valdès violon

Galdric Subirana percussion

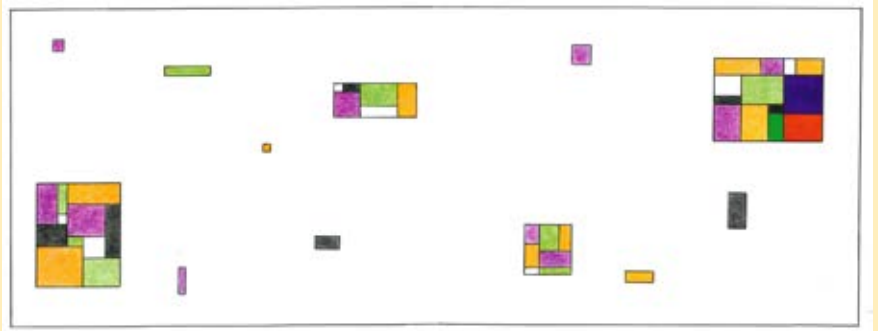
Johny Fritz

Mondrianophonie (création) (1973)

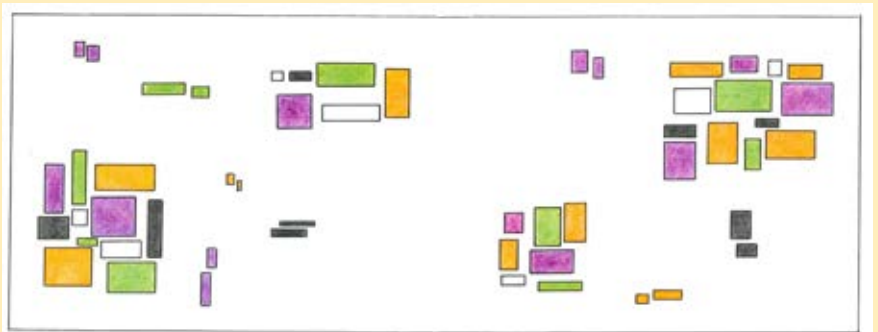
Pentagramme (1972)

21:00 15'

Foyer



Mondrianophonie N° 3



Mondrianophonie N° 4

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme sound / graphics

Ryoji Ikeda – ultratronics [live set]

Japan's leading electronic composer and visual artist with
an audiovisual performance

Ryoji Ikeda conception, musique

Ryoji Ikeda
ultratronics [live set] (2022)

21:30 60'

Grand Auditorium





FR La cosmologie de Ryoji Ikeda

Marc Battier

C'est en 1953 que débute l'histoire de la musique électroacoustique au Japon. De retour d'un séjour à Paris, où il assista à un concert de musique concrète organisé par Pierre Schaeffer, Toshirō Mayuzumi se mit à réaliser ce qu'on considère comme la première œuvre significative de ce domaine au Japon. C'est, en trois parties, une musique qui ne ressemble aux préceptes de Schaeffer que par son titre : *Œuvre X, Y, Z de musique concrète*. En fait, on y entend plutôt des collages de séquences sonores enregistrées, superposées à d'autres et légèrement transformées. Peu à voir, donc, avec ce que produisaient Pierre Schaeffer et Pierre Henry au même moment à Paris.

En réalité, sans doute parce que Mayuzumi n'avait pas suivi les stages prodigués à Paris, il défricha son propre chemin. C'est d'ailleurs là que l'on retrouve une constante de la musique électroacoustique au Japon. Les compositeurs ne suivent que de loin les tendances esthétiques et les pratiques inaugurées à Paris, Cologne, Milan ou New York, qui sont, au milieu des années 1950, les centres de création les plus avancés et les mieux organisés.

Pourtant, il est décidé de fonder un studio de musique électronique au cœur de la radio nationale NHK, à Tokyo. En effet, c'est en 1955 que fut pris comme modèle le studio allemand de Cologne, là où, en 1953, entra le jeune Karlheinz Stockhausen. Ce studio allemand avait choisi dès sa création un chemin opposé à celui de la musique concrète de Paris, puisque, au lieu de transformer des bruits enregistrés en matière musicale, il comptait fabriquer de la musique à partir de sons électroniques. C'est avec le soutien de Cologne que Tokyo assembla un studio de musique électronique ; en sont témoins des œuvres munies de titres érotiques, tel que *Musique pour ondes sinusoïdales par séquence de rapports de nombres premiers* (Mayuzumi) ou *Variations sur le nombre sept* (Makoto Moroi et Mayuzumi).

Mais après ce moment d'influence germanique, les compositeurs qui vinrent fréquenter le studio de la NHK se détachèrent rapidement de ces pratiques arides. Ils ont pour noms Tōru Takemitsu, Jōji Yuasa ou Toshi Ichianagi, pour ne citer que les plus renommés. Avec eux, des directions nouvelles se font jour. Elles marqueront profondément le développement de la musique électronique au Japon.

Une tendance est illustrée par des œuvres de Takemitsu. Elle repose sur la transformation de thèmes de la culture japonaise, comme des pièces du théâtre Nō, par l'emploi de techniques de la musique électroacoustique. Inaugurée par Mayuzumi, cette direction sera ensuite reprise, entre autres, par la compositrice Michiko Toyama.

Une autre voie est ouverte par Yuasa. Avec lui, la musique électronique se répand dans l'espace du concert en juxtaposant les pistes sonores et en projetant les sons par de multiples haut-parleurs : c'est la spatialisation des sons, reprises par beaucoup d'autres au Japon, comme Satoshi Sumitani, et, aujourd'hui, s'appuyant sur l'acousmonium ou orchestre de haut-parleurs, une technique inventée par François Bayle au GRM de Paris.

Enfin, c'est Ichiyanagi qui trace la troisième voie. C'est celle de la musique expérimentale, au sens que lui avait donné John Cage. Dès lors, des compositeurs japonais ne cessent d'explorer l'impensé. Ils créent de nouvelles pratiques, souvent en lien avec la danse, la vidéo, le sound art ou les installations sonores.

C'est précisément ce que l'on retrouve chez Ryoji Ikeda, l'un des musiciens et artistes célèbres lors du festival rainy days. Né en 1966, il se définit lui-même comme un artiste visuel et compositeur de musique électronique. S'il suit le chemin des musiciens expérimentalistes, c'est à sa manière personnelle. Avec l'emploi de sons électroniques purs, soutenus, sa musique prend un aspect captivant, voire hallucinant. Pour soutenir les sons, ou, mieux, pour leur donner une substance visuelle, il crée des images qui, elles, sont souvent rapides, oscillantes, voire psychédélicques. Elles sont généralement des alternances de formes abstraites comme des lignes jouant sur le contraste du blanc et du noir. Elles renvoient au jeu mathématique du zéro et du un, c'est-à-dire du système binaire au cœur du fonctionnement des ordinateurs. Mais il n'hésite pas non plus à utiliser toutes les gammes de couleurs à sa disposition. Le résultat est une fusion parfaite des formes visuelles et des sons produits électroniquement. Il ne cache pas qu'il fut au départ influencé par son goût des mathématiques, ce qui explique peut-être l'attrait des figures abstraites. Il est ainsi attiré par la musicalisation des données (data), tirées du monde réel, de l'infiniment petit comme de l'infiniment grand : cela relève du principe de sonification, qui consiste à restituer en son non une partition, mais des données recueillies par l'observation scientifique. Il serait vain, toutefois, de tenter d'enfermer l'imagination créatrice de l'artiste. En effet, il ne s'arrête pas là. Ses créations sonores et visuelles, il les projette dans l'espace, celui du lieu de l'exposition. Les murs, le plafond, le sol et même le corps du visiteur deviennent autant d'écrans qui restituent les rayonnements lumineux : l'œuvre devient un environnement sonore et visuel, comme sa création sobrement intitulé *Test Pattern* : des projections synchronisées de lignes noires et blanches ou en couleur alternaient sur les immeubles ou les constructions industrielles (Ruhr, Times Square à New York...).

Le sol lui-même alterne rapidement entre zones obscures et lumineuses, déroutant le visiteur, créant un microcosme, voire une cosmologie. Ikeda, d'ailleurs, réfléchit à l'univers, son improbable dimension, elle-même en expansion. C'est en cela que le spectateur/auditeur se trouve dans une situation qui relève de l'extrême : elle se situe au-delà de ce qu'on connaît dans le monde de l'art électronique, elle situe le public dans un milieu sidéral, elle transporte au-delà de l'horizon des attentes artistiques.

Ikeda, cependant, ne se borne pas aux créations électroniques : il compose aussi de la musique instrumentale. Il composa ainsi pour l'Ensemble Modern une *Music for Strings*, où l'on retrouve la même esthétique minimale que dans ses créations avec l'électronique. Dans des œuvres pour percussion, il fait même chanter des groupes de cymbales qui sont délicatement frappées, pour produire des résonances continues, à la manière de *singing bowls*, et constituer des tapis sonores en mouvement.

Les œuvres d'Ikeda ne sont pas que des jeux habiles de lumières palpitantes et de sons inouïs, mais une projection dans l'espace de la salle d'exposition ou d'un lieu urbain et de la perplexité que procure l'idée même du cosmos.

Compositeur, Marc Battier est également professeur émérite à Sorbonne Université et chercheur à l'Institut de recherches en musicologie (Paris). Son dernier livre, *Esthétique des sons artificiels. Genèse des musiques électroniques*, a paru chez Vrin en 2024.

24.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extreme chill / dance

Closing Party with DJ Sensu

rainy days disco

Sensu DJ

22:30 60'

Foyer



Biographies

Michele Abondano composition (1981)

Michele Abondano is a composer, experimental performer and researcher. Her creative work has been developed in the fields of acoustic and electroacoustic music as well as live electronics and collaborative works with dance. Her main interest is exploring timbre. She is a winner of the Grant for the Creation of Contemporary Music awarded by the Ministry of Culture (Colombia, 2015). She also holds a PhD in composition from the University of Leeds. Her works are currently published by Babel Scores. She has worked as a lecturer at the Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia) and the Universidad de Pamplona (Colombia). Her research has been published in the *Proceedings of the 2nd International Conference on Timbre*, in the journal *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, and in *Revista ASAB*.

Arditti Quartet

The Arditti Quartet enjoys a worldwide reputation for their spirited and technically refined interpretations of contemporary and earlier 20th-century music. Many hundreds of string quartets and other chamber works have been written for the ensemble since its foundation by first violinist Irvine Arditti in 1974. The players' commitment to educational work is demonstrated by their master classes and workshops for young performers and composers all over the world. The Arditti Quartet's extensive discography now features more than 200 CDs. In 2004, they were awarded the «Coup de Cœur» prize by the Académie Charles Cros for their exceptional contribution to the dissemination of contemporary music. They won the prestigious Ernst von Siemens Music Prize in 1999.

Rawinan Asawakanjanakit dance

Rawinan Asawakanjanakit studied at the Joffrey Ballet School and the Ailey School in New York City. She previously worked as a freelance contemporary dancer in New York City and has also participated in many commercial campaigns for fashion, magazines, and music videos. Currently working with the Company Wayne McGregor, Asawakanjanakit rehearses and performs in the UK and overseas. The issues she is most passionate about are mental health and ending violence against women.

Deniz Aslan composition (1997)

Deniz Aslan is a composer and bassoonist specialising in new music. He was born in Ankara, Turkey. Classically trained in bassoon for ten years, he

received his Bachelor's and Master's degrees in composition from Bilkent University under the supervision of Tolga Yayalar. In 2024, he is a DMA student and assistant instructor at the University of Texas at Austin, continuing his studies under the supervision of Januibe Tejera. Deniz Aslan studied with composers such as Ania Vu, Ann Cleare, Nicholas Vines and Chaya Czernowin. He has worked with ensembles such as the Arditti Quartet, the Yurodny Ensemble and Reverberation Percussion. His music has been performed in Turkey, the United States, Italy, and Brazil.

Sofia Bagge movement, dramaturgie

Sofia Bagge is a Swedish dramaturge, movement consultant and theatre director based in the UK. She works cross-disciplinarily across new music, performance art and new writing for theatre. She is currently funded by the Arts Council England to research climate dramaturgy in theatre and other live art practices.

Ádám Bajnok composition

The Hungarian composer Ádám Bajnok studied composition with Zsolt Serei at the Liszt Academy of Music in Budapest and with Tom Rojo Poller at the Berlin University of the Arts. He received scholarships from the DAAD and the Ad Infinitum Foundation. He also attended master courses with Agustí Charles, Martin Matalon, Carola Bauckhoff, Heinz Holliger, Dieter Ammann, Dmitri Kourliandski, Christian Wolff and Marc Sabat. His musical interests include music with electronics, interdisciplinary and collaborative projects. Ádám Bajnok is a founding member of Kollektiv Unruhe, a Berlin-based composers' collective and new music ensemble, and a member of the initiative neue musik Berlin.

Jerome Anthony Barnes dance

Jerome Anthony Barnes is a principal dancer with the Scottish Ballet. He started training as a junior associate of the Royal Ballet School before joining White Lodge. He graduated from the Royal Ballet School in 2017 and joined the Scottish Ballet. In 2020, he was promoted to soloist and was made principal in 2021.

Alexis Baskind Klangregie

Alexis Baskind ist Musiker, Musikproduzent und Klangregisseur. Er studierte Aufnahmetechnik und musikalische Akustik. An der Universität Paris 6 / Ircam promovierte er zum Thema «Analysemodelle und -methoden der räumlichen Eigenschaften von

Tonaufnahmen». Seitdem arbeitet er für und mit Komponist*innen (z. B. Philippe Leroux, Beat Furrer, Rebecca Saunders), Musiker*innen, Labels und Institutionen (Ircam, American Composers Orchestra), sowie mit dem Regisseur Jean-François Peyret im Rahmen von Studioproduktionen, Musik-, Tanz- und Theaterprojekten. Er ist ehemaliger Professor für Theorie und Praxis der Musikübertragung an der Hochschule der populären Künste FH (Berlin) und Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik Detmold.

Luiza Braz Batista dance (1989)

Luiza Braz Batista is a nonbinary interdisciplinary artist working as a choreographer, performer, singer, curator, producer and director. Born in Vitória, Brazil, they worked from 2009 to 2015 at the Folkwang Tanzstudio dance company. Since 2008 they have been a guest dancer of the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch and, since 2024, also a rehearsal director, responsible for staging Pina Bausch's pieces. Currently they work freelance, creating a cultural bridge between continents, developing own works, curating festivals and performing with diverse dance, theatre and performance companies and collectives worldwide. Since 2008 they have been cooperating with the painter/dancer/performer Milton Camilo. Luiza Braz Batista is also a writer.

Eneko Lacalle Berasategi composition (2000)

Eneko Lacalle Berasategi was born in the heart of the Basque Country. He studied piano at the Francisco Escudero Conservatory in Donostia/San Sebastian, and after graduating from high school in 2018 moved to Barcelona in order to start a Bachelor's degree in Composition at the Escola Superior de Música de Catalunya. Since 2022, he has been studying at the Berlin University of the Arts. Apart from composing, he is still somewhat active as a piano player. In 2020, he took part in various contemporary ensembles and is very interested in languages and everything linguistics-related.

Antoine Beuger composition (1955)

Né à Oosterhout aux Pays-Bas, Antoine Beuger a étudié la composition avec Ton de Leeuw à Amsterdam de 1973 à 1978. En 1990, il commence à composer après une interruption d'environ dix ans. Deux ans plus tard, il fonde Wandelweiser avec le compositeur et interprète Burkhard Schlothauer. Depuis 1994, il participe à la conception et à l'organisation de Klangraum, une série de concerts au Kunstraum Düsseldorf. Entre 1995 et 2001, il a

travaillé avec l'artiste visuel Mauer comme directeur artistique de Werkraum. Il devient en 1996 directeur artistique de Wandelweiser records et, en 2004, directeur général de Wandelweiser.

Frédéric Blondy orgue (1973)

Après des études en mathématiques et physique, Frédéric Blondy se consacre entièrement à l'étude de la musique et du piano. Très tôt passionné par la création sonore contemporaine, il explore et absorbe la musique contemporaine classique, expérimentale, improvisée, le jazz d'avant-garde, le freejazz, les musiques électroniques et la musique électro-acoustique. En 2011, il fonde l'Orchestre de Nouvelles Créations, Expérimentations et Improvisations Musicales (ONCEIM) dont il est l'actuel directeur artistique. Il est également compositeur et participe à de nombreux projets interdisciplinaires. Il est intervenant régulier du studio son à la Cité de la Musique de Paris.

Jorj Botuha lutherie

L'atelier de Jorj Botuha était l'un des plus reconnus dans le monde de la musique bretonne et écossaise. D'abord fabricant de bombardes, il étend très rapidement ses compétences au binou et à la cornemuse. Au fil des années, l'atelier s'étoffe et réalise des instruments pour tous les grands bagadoù de première catégorie, les sonneurs de couple, mais aussi les grands solistes d'Écosse. De son apprentissage de sonneur auprès d'Yvon Palamour et d'Alain Le Buhé, Jorj Botuha a conservé cette envie de «recréer une ambiance». Grâce à des recherches documentaires, auprès de témoins, il a cherché toute sa vie à redonner la sensation des instruments de musique ancienne.

John Cage Komposition (1912-1992)

Der US-amerikanische Komponist John Cage zählt zu den einflussreichsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Cage studierte zunächst Literatur und Architektur sowie schließlich Klavier. 1932 begann seine Beschäftigung mit Komposition, die Privatunterricht bei Arnold Schönberg einschloss. Später hatte er selbst verschiedene Lehraufträge inne und beeinflusste Künstler*innen weit über die Grenzen der Musik hinaus. Mit *Untitled Event* inszenierte er 1952 das erste Happening in der Geschichte. 1940 komponierte John Cage mit *Bacchanale* erstmals für das durch ihn entwickelte präparierte Klavier. In den 1950er Jahren wendete er sich obendrein dem Zufall als Kompositionsprinzip zu. Zu den bekanntesten Werken von Cage gehören die zwischen 1946 und 1948 geschaffenen *Sonatas and Interludes* for prepared piano, die *Imaginary Landscapes* aus den Jahren 1939 bis

1952, das Stück 4'33" (1952) sowie die zwischen 1986 und 1992 entstandene Serie von *number pieces*.

Sandrine Cantoreggi violon (1969)

Issue de l'école franco-belge, Sandrine Cantoreggi intègre également l'école russe du violon. Premier Prix du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, elle a obtenu le diplôme de Konzertexamen à la Musikhochschule de Mannheim-Heidelberg et le Graduat de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth de Belgique avec les plus grandes distinctions. En tant que soliste, elle a joué sous la direction de Yehudi Menuhin, Vladimir Spivakov ou Yuri Bashmet. Son Altesse Royale le Grand-Duc Henri de Luxembourg lui décerne en 2009 l'ordre de mérite civil et militaire d'Adolphe de Nassau et l'élève au grade de chevalier dans le domaine des sciences et des arts. Banque Internationale à Luxembourg est fière de la soutenir en mettant à sa disposition un violon de Giovanni Battista Guadagnini de 1754. Sandrine Cantoreggi est professeur de violon au Conservatoire de la Ville de Luxembourg.

Cornelius Cardew composition (1936–1981)

The English composer Cornelius Cardew was among the most adventurous, controversial and innovative musicians of his generation. After a brief affiliation with Karlheinz Stockhausen and the European avant-garde, he became engaged with the aesthetic ideas of John Cage and the New York school. A leading figure in the experimental music of the 1960s and 1970s, Cardew is widely acknowledged as a pioneer of graphic notation, free improvisation, and performer involvement. As well as extending the boundaries of music in unprecedented directions, he inquired deeply into its social relevance and meaning, which led him to become a political activist.

Kate Carr workshop leader

Kate Carr is an associate lecturer for MA music production at London College of Communication. She is a sound artist whose work explores the textures and technologies of field recording using movement, objects and experimental recording techniques. She works across composition, performance and installation. Her PhD was undertaken at Creative Research into Sound Arts Practice at London College of Communication. Her live and compositional work includes instruments ranging from massage guns, bird horns and watering cans to bubble wrap and builds shifting and hybrid

soundscapes. She has performed throughout the UK and Europe, with notable performances at the Barbican, Tate Modern and Whitechapel Gallery in London, and Instants Chavirés. As part of her practice, she runs the experimental label Flaming Pines. She is also, along with Iain Chambers, part of the duo Rubbish Music.

Iain Chambers workshop leader

Iain Chambers is an award-winning sound artist, composer and producer working across sound art, podcasts, radio and commercial music. His work often uses field recordings and specific locations as compositional material. He is a founding member of multiple music groups, including the pioneering British electronic music composers/performers Langham Research Centre; Rubbish Music, a duo with Kate Carr creating new sound-worlds from discarded objects; and the Anglo-Dutch pop trio Render Ghosts. Between 2015 and 2019, he staged the first-ever concerts inside Tower Bridge's cavernous Bascule Chambers, transforming London's iconic structure into a giant musical instrument and music venue.

Jessica Chan piano

Jessica Chan is a performer, music teacher, choral conductor, vocal and piano instructor. She is passionate about music education. She has extensive performing experience in a wide range of music productions. While at university, she was one of the members of the leading music ensemble in Hong Kong, Cantoria. She played the lead role of Joanna in the Off-Broadway musical *Children's Letters to God*, acted the role of Jing in the play *The Walker Revelation*, and has written and performed her original song piece *New Year's Eve*. She was the anthem leader at the 59th Commencement of the Hong Kong Baptist University. She has also been involved in operatic productions.

Anna Cierpial costumes

Anna Cierpial is a 2020 Royal Academy of Dramatic Art graduate (specialised in Scenic Art and Design), with a previous Master of Arts degree in scenography from the Academy of Fine Arts in Gdansk, Poland. She has worked on various projects – classical theatre, opera, dance – and devised pieces as a designer and scenic artist.

Jess Collins choreography

Jess Collins is a London-born folk musician, dancer and choreographer. She is well-established in the London folk scene, known as a percussive dancer,

vocalist, and fiddle player with her rhythmic footwork, soulful voice, and dynamic fiddle playing. She performs in the vibrant folk music community of London and further afield and plays in the bands Club Debris, Mná and Sally in the Woods.

Jessica Cottis direction (1979)

Award-winning conductor Jessica Cottis works regularly with leading orchestras as well as new music ensembles. 2022 marks her second season as chief conductor and artistic director of the Canberra Symphony Orchestra. She is especially interested in the relation between music, nature and science, and the act of listening. Her early musical career was as an organist, pianist, and trumpeter. More recently she was honoured with the title of Associate of the Royal Academy. She has undertaken executive leadership studies at Cornell University and the Saïd Business School, University of Oxford. She resides in Stockholm and London, and outside of music pursues her passion for butterflies all over the world.

Pascale Criton composition (1954)

Née à Paris, Pascale Criton a étudié la composition avec Ivan Wyschnegradsky, Gérard Grisey et Jean-Étienne Marie, tout en s'intéressant à l'ethnomusicologie. Dans le domaine de la recherche musicale, elle explore les micro-intervalles et leur organisation. Ses recherches font l'objet de commandes d'État et de conférences concernant l'esthétique musicale et les nouvelles lutheries. Compositrice consultant à l'Ircam, elle collabore avec le Laboratoire Ondes et Acoustique à l'École Supérieure de Physique et Chimie Industrielle à Paris. En 1999, l'Ensemble 2e2m lui a dédié un concert portrait et une publication. Ses œuvres sont éditées chez Jobert et jouées tant en France qu'à l'étranger.

George Crumb composition (1929–2022)

George Crumb was an American composer known for his innovative techniques in the use of vivid sonorities obtained from an enormous range of instrumental and vocal effects. He received many awards and grants and won the Pulitzer Prize in 1968 for his orchestral *Echoes of Time and the River*. Most of his vocal music consisted of settings of poetry by Federico García Lorca. His other works included *Black Angels* (1970) for electric string quartet; *Star-Child* (1977), a huge choral and orchestral composition that required the use of four conductors; *Celestial Mechanics*, *Makrokosmos IV* (1978); and *Apparition* (1980). He taught at the University of Colorado before joining the faculty

of the University of Pennsylvania, where he became the Walter H. Annenberg Professor in 1983. After retiring from teaching in 1997, Crumb became more prolific as a composer.

Zoran Cvetkovic spatial sound design programme

Zoran Cvetkovic is a professor of digital signal processing at the King's College London. His research interests are signal processing theory, wavelets, time-frequency analysis, sampling, and quantisation, audio and speech technologies as well as biomedical signal processing.

Olivier Dartevelle composition (1957)

Olivier Dartevelle a été pendant 28 ans clarinettiste au sein de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Il a étudié la musique à Remiremont, Nancy et au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il a participé à de nombreux concerts comme soliste ou chambriste tout en poursuivant une activité de pédagogue. Sa discographie comporte des œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart, Bohuslav Martinů, Carl Reinecke et Gabriel Pierné. Il a également composé près de cent pièces dont des partitions pour le cinéma muet.

Rhodri Davies composition, electric harp, gothic harp (1971)

Rhodri Davies plays harp, electric harp and live electronics and builds wind, water, ice, dry ice and fire harp installations. He has released four solo albums and collaborates with various artists. New pieces for solo harp have been composed for him by Éliane Radigue, Philip Corner, Phill Niblock, Ben Patterson, Christian Wolff, Alison Knowles, Mieko Shiomi and Yasunao Tone. He was one of the members of the London reductionist school of improvised music. He is a board member of the Huddersfield Contemporary Music Festival and a trustee of the AV Festival.

Yaron Deutsch electric guitar (1978)

Guitarist Yaron Deutsch is the founder and artistic director of the chamber quartet Nikel and a frequent guest in Europe's leading ensembles and orchestras dedicated to the performance of contemporary music. His search of inhabiting the guitar in additional contemporary settings led him to the experimental/improv scenes and in a grander setting he performed in productions of contemporary repertoire. He is a professor at the Hochschule für Musik Basel and the guitar class tutor at the Darmstadt International Summer Courses for New Music. He is also the curator of Tzili Meudcan, the International Festival for Contemporary Music, Tel Aviv.

James Dillon composition (1950)

Compositeur autodidacte ayant grandi dans l'environnement musical des ensembles de cornemuses de son Écosse natale, James Dillon revendique également l'influence du rock, d'Edgar Varèse et Iannis Xenakis. Son implication au début des années 1970 en tant que technicien de laboratoire à l'Imperial College a alimenté sa réflexion sur les rapports entre nature et culture. D'œuvres pour instrument solo, son écriture a évolué vers de grandes formes souvent cycliques. Sa musique est marquée par une forte charge référentielle tout en laissant de la place dans le processus de composition à ce qui n'est pas délibéré.

Marine Donadoni accessoires

Venue à la fabrication de masques en 2006 par le Japon, en rencontrant l'acteur de Nô Masato Matsuura, Marine Donadoni s'est formée auprès de Stefano Perocco qui lui enseigne le travail du cuir et du bois et du sculpteur Zoltán Zsákó. Elle est également comédienne, élève de Jean Brassat. Elle a monté des spectacles et des ateliers de marionnettes d'ombres et d'ombres corporelles auprès du jeune public jusqu'en 2012.

Liam Dougherty composition (1996)

A composer and media artist, Liam Dougherty works between electroacoustic concert music, multimedia installation, and experimental film. His music is concerned with elements such as drone, noise, and psychoacoustic phenomena, and often incorporates instrumental design and found-sounds/objects/footage into his composition practice. Recent projects include a short chamber opera ensemble about the life of the painter Richard Gerstl and his relationship to the Schoenberg family, a series of installations for a deconstructed upright piano and feedback, and audiovisual works and short films utilising archival footage of American nuclear weapons tests. Recent recognition includes the Elgar Memorial Prize in Composition following the completion of his Master's degree at the Royal College of Music, London where he studied with Jonathan Cole and Catherine Kontz, and the RCM's Accelerate Award. He previously obtained a Bachelor's degree in Art History at the University of Michigan.

Sébastien Duguet clarinette basse

Né au Luxembourg, Sébastien Duguet a étudié la clarinette avec notamment Guy Deplus à Paris, Alfred Prinz à Vienne, James Campbell à l'Indiana University de Bloomington et Eduard Brunner à

Sarrebruck. De retour dans son pays natal, il se consacre essentiellement à la musique de chambre. Il a activement participé à la création d'œuvres de compositeurs luxembourgeois tels que Claude Lenner, Marcel Reuter ou encore Camille Kerger. Depuis 2003, il est professeur de clarinette et de musique de chambre au Conservatoire du Nord, dont il est également le directeur depuis 2023. De 2003 à 2018, il a été clarinette solo à l'Orchestre de Chambre du Luxembourg.

Rémi Durupt direction

Rémi Durupt a reçu le Premier Prix au Concours International de direction d'orchestre Antal Dorati à Budapest en 2021 ainsi qu'au Concours International Giancarlo Facchinetti à Brescia en 2018. Chef principal invité de l'Orchestre de Chambre de la Drôme depuis 2023, il est également amené à diriger en France et à l'étranger des ensembles contemporains tels que Linéa, Multilatérale ainsi que Links dont il est cofondateur. Il a travaillé avec des orchestres dont l'Orchestre National d'Île-de-France et l'Orchestre de Chambre du Luxembourg, ainsi qu'auprès de Peter Eötvös lors de sessions avec le BBC Symphony Orchestra, le Royal Concertgebouw Orchestra et les Berliner Philharmoniker. Il s'est formé à la direction aux conservatoires de Genève, Strasbourg et Évry. Percussionniste reconnu, il est à l'origine de commandes d'œuvres solo, de musique de chambre et pour ensemble.

Khadija El Mahdi chœur

Après une licence en études théâtrales à Paris X et une formation au conservatoire du VII^e arrondissement, elle est reçue à l'École Supérieure d'Art Dramatique de la Ville de Paris puis à la Classe Libre de l'école Florent. Elle se spécialise dans le jeu masqué en assistant pendant cinq ans Christophe Patty, maître de masque au Conservatoire National d'Art Dramatique. Elle apprend le jeu masqué et le clown avec Mariana Araoz, Lucia Bensasson, Marcella Obregon, Cristina Wistarrí Formaggia, Luis Jaime Cortez, Guy Freixe et Fred Robbe. En tant que comédienne, elle joue dans des productions dirigées par Jean-Pierre Garnier, Agnès Renaud, Morad Ammar, Laurence Bourdill, Bruno Bernardin, Mariana Araoz, Fida Mohissen, André Pignat et Géraldine Lonfat. Elle a mis en scène plusieurs productions et pour *Sang Négrier* au Théâtre de la Croisée des Chemins, elle obtient le P'tit Molière 2018 de la meilleure mise en scène. Elle est l'auteur de *La rose de la Boca*, soutenue par le Ministère de la Culture.

Richard Emmert composition, choir conducting, choir (1949)

Richard Emmert is a professor of Asian performance at Musashino University in Tokyo. He has studied, taught and performed classical Noh drama in Japan since 1973 and is a certified Kita school Noh instructor. The founder and artistic director of Theatre Nohgaku, a company dedicated to performing Noh in English, he has led performance tours of the company and specific Noh performance projects all over the world. He has also undertaken 30 training projects since 1984. He has co-authored, with Monica Bethe, a series of project performance guides and completed a 6-volume series of Noh summaries consisting of the entire repertory of Japanese classical projects.

Ensemble Orbis

Au départ d'un instrumentarium innovant (flûte, saxophone, accordéon, percussion, électronique avec chef), l'Ensemble Orbis développe une logique de géométrie variable qui lui permet de multiplier les possibilités sonores. Sous la direction artistique du compositeur Demian Rudel Rey et parrainé par Franck Bedrossian, il travaille avec un comité composé de personnalités issues d'horizons différents: Rocio Cano Valiño (compositrice et architecte d'intérieur), Lisa Heute (compositrice et accordéoniste) et Louis Quiles (percussionniste). Implanté dans la région de Lyon, la formation soutient également des projets de médiation culturelle et artistique sur le territoire régional comme national. L'Ensemble Orbis est soutenu en 2024 par la Caisse des Dépôts, mécène principal.

Explore Ensemble

Founded in 2012 at the Royal College of Music by composers Nicholas Moroz and Arne Gieshoff, the Explore Ensemble is built around a core sextet that often incorporates electronics, video, and other technologies. In 2021, the group was awarded the Ernst von Siemens Music Foundation's Ensemble Prize to support its artistic and organisational development. The ensemble focuses on a small number of commissions each season, working closely with composers such Joanna Bailie, Angharad Davies, Lawrence Dunn or Mark Fell to create more personal works. On special occasions, the Explore Ensemble expands to perform larger scores and also works with guest soloists, including soprano Juliet Fraser, mezzo-soprano Lotte Betts-Dean and clarinettist Benjamin Mellefont. The Explore Ensemble's work has been supported by organisations including

the Arts Council England, the PRS Foundation, Diaphonique, the Hinrichsen Foundation, the RWV Trust, and Acción Cultural Española.

Morton Feldman Komposition (1926–1987)

Morton Feldman war ein US-amerikanischer Komponist und Künstler. Feldman besaß eine besondere Sensibilität für die verschiedensten Eindrücke, allen voran die Literatur und die Malerei. Seiner Affinität für die Welt Samuel Becketts verdankt die Musikgeschichte das Musiktheaterwerk *Neither* sowie zwei Stücke für Kammerensemble. Seine Freundschaft mit den New Yorker Malern des abstrakten Impressionismus hat eine Reihe von Kompositionen gezeitigt, darunter *Rothko Chapel*. Auch die Kunst des Knüpfens orientalischer Teppiche hat ihn inspiriert (*The Turfan Fragments*).

Victor Fenigstein Komposition (1924–2022)

Von Haus aus Pianist, komponierte Victor Fenigstein in besonderem Maße für das eigene Instrument. Aber auch einige Musiktheaterwerke und Kammermusik finden sich im breiten Œuvre des in Zürich geborenen und in Luzern ausgebildeten Musikers, der 1948 nach Luxemburg kam und hier bis 1985 als Klavier-Professor am Konservatorium wirkte.

Brian Ferneyhough composition (1943)

Élève de Lennox Berkeley, Ton de Leeuw et Klaus Huber, Brian Ferneyhough a été récompensé trois années de suite au concours Gaudeamus (1968–1970) et reçu un prix spécial en 1974 pour *Time and Motion Study III*, meilleure œuvre toutes catégories confondues. En 2007, il a été le récipiendaire du Ernst von Siemens Musikpreis. Il a occupé plusieurs postes d'enseignement, notamment à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau, à l'University of California (San Diego) ou à la Stanford University et donné de nombreux séminaires. Il a décrit son projet esthétique comme la «réintégration de la musique dans un cadre culturel plus large» et produit des œuvres à l'écriture particulièrement dense. Ses manuscrits sont conservés à la Fondation Paul Sacher à Bâle. Il est doctor honoris causa du Goldsmiths College de Londres.

Jem Finer composition (1955)

Since studying computer science in the 1970s, Jem Finer has worked in a variety of fields, including photography, film, experimental and popular music, sound recording, sculpture and installation. An enduring fascination with deep time and space, self-organising systems and long-duration

processes has been the impetus behind much of his work including his Artangel commission, *Longplayer*. Recent music includes the releases «crowpop» and «hrdy grdy», an album of hurdy gurdy and minimal electronics, «The Hurdy Gurdy Song» and early this year «Underground», music for an exhibition of Jock MacFadyen's paintings of tube stations.

Graham Fitkin composition (1963)

Graham Fitkin composes for live performance, recordings, dance, media and installations. As the Composer-in-Residence with the London Chamber Orchestra, he received commissions from major orchestras in the United Kingdom and collaborated with Yo-Yo Ma, The Sacconi Quartet, Kathryn Stott, Wayne McGregor's Random Dance, the New York City Ballet or Les Percussions Claviers de Lyon, among others. He won three BASCA Composer Awards and the Royal Philharmonic Society Composer Award in 2015.

Juliet Fraser soprano

Juliet Fraser commands a repertoire dominated by the very old and the very new. Specialising in the edges of contemporary classical music, she is an active commissioner of new repertoire. Much of her commissioning focuses on creating a body of new work for voice and tape/electronics or for voice and piano. Her latest disc presents music by Chaya Czernowin, Beat Furrer, Enno Poppe and Rebecca Saunders. She is a core member of the Exaudi vocal ensemble, which she co-founded with James Weeks. She recently launched Voicebox, an initiative supporting singers specialising in contemporary vocal performance. She is also the founder and artistic director of the eavesdropping festival and co-director with Mark Knoop and Newton Armstrong of all that dust, an independent label for new music. In 2023 Juliet Fraser was awarded an honorary doctorate by the University of Southampton.

Jez riley French sound art (1965)

Focusing on sound as both material and subject, the work of Jez riley French uses a variety of formats to explore place, sounds outside our attention and our response to located elements and experience. Alongside performances and exhibitions, he gives talks and runs workshops, and has developed a range of specialist microphones and techniques now widely used across all areas of sound culture. He also collaborates, on sound

works and curatorial projects, with his daughter Pheobe riley Law, and has written for several music publications, such as *The Wire* or *Gramophone*.

Johny Fritz composition (1944)

Johny Fritz a étudié aux conservatoires de Luxembourg, Bruxelles et Nancy (clarinette, musique de chambre, histoire et analyse, composition et direction d'orchestre) et lui-même été professeur de clarinette, flûte à bec triple et musique de chambre au conservatoire de Luxembourg jusqu'en 2005. En 1976, il a fondé l'ensemble Tempus iocundum, dédié à la musique du Moyen Âge et de la Renaissance. Membre fondateur de la Société luxembourgeoise de musique contemporaine, il est également depuis 1982 correspondant actif et permanent de la Fondation Erik Satie à Paris. Johny Fritz a composé depuis 1967 environ 35 partitions de musique symphonique, de chambre ou encore chorale.

Aki Fujimoto taiko

Akinori Fujimoto was born and raised in Osaka, Japan. As a teenager, he moved to the United Kingdom and trained as a kit drummer. He started to play taiko drums in 2006 and then became an official member of Amanojaku Hozonkai in 2018 to study under Yoichi Watanabe. He has taken part in several festivals, including Glastonbury, and recordings. He is a music graduate of Goldsmiths University

Luigi Gaggero cimbalom (1976)

A native of Genoa, Luigi Gaggero is a professor at the Strasbourg Conservatory and at the Strasbourg Academy of Music, artistic and musical director of the Ukho Ensemble Kyiv and former chief conductor of the Kyiv Symphony Orchestra. Before launching his conducting career, he performed for 25 years as a cimbalom player and percussionist. He studied percussion and conducting with Andrea Pestalozza, who led him to discover 20th century music; cimbalom with Márta Fábán, and, studying with Edgar Gugges and Rainer Seegers, was the first percussionist to receive the Soloist Diploma with honours at the Musikhochschule «Hanns Eisler» Berlin.

Victor Gallardo composition

Diplômé en musicologie et guitare classique de l'Université de Baja California (Mexique) en 2014, Victor Gallardo consacre la première partie de sa carrière aux concerts et à l'enseignement. Il intègre

en 2018 les classes de composition électro-acoustique, composition instrumentale et écriture du Conservatoire à Rayonnement Régional de Lyon. Parallèlement à ces études, il enseigne la musique assistée par ordinateur, la guitare et la formation musicale. Il développe également une activité dans l'électronique live et la production musicale.

Anita Gander costume design

Anita is a theatre designer and director located in London. She also works as a freelance scenic artist within Souvenir Scenic Studios as well as various other projects. Born in Switzerland, she was part of the Zurich English Speaking Theatre, Switzerland. She trained at the Royal Academy of Dramatic Art and graduated in 2021 with a Bachelor honours technical theatre and stage management degree, specialising in stage design and scenic art.

Malou Garofalo clarinette (1984)

Née au Luxembourg, Malou Garofalo commence la clarinette au Conservatoire d'Esch-sur-Alzette. Après deux années de perfectionnement au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, elle continue ses études à la Hochschule für Musik Saar avec Eduard Brunner, où elle obtient son diplôme Konzertreife en clarinette et en musique de chambre. Parallèlement, elle travaille avec Olivier Dartevelle au Conservatoire de Luxembourg et reçoit le Diplôme de Concert. Elle enseigne actuellement la clarinette au Conservatoire d'Esch-sur-Alzette et occupe le poste de clarinette solo à l'Orchestre de Chambre de Luxembourg.

Nikita Gerkusov Viola (1992)

Geboren in St. Petersburg, erhielt Nikita Gerkusov seinen ersten Violinunterricht im Alter von drei Jahren und absolvierte zunächst die Musikspezialschule für hochbegabte Kinder bei Elena Zaitseva, danach das St. Petersburger Konservatorium in beiden Fächern, Violine und Bratsche. Noch während des Studiums am Konservatorium begann Nikita Gerkusov seine internationale Konzerttätigkeit, die ihn durch Europa und in die USA führte. Seit 2011 lebt Nikita Gerkusov in Europa, er vertieft sein Können bei namhaften Lehrern wie Nathan Braude, Jürgen Kussmaul und Alexander Zemtsov. Nikita Gerkusov ist mehrfacher Preisträger internationaler Wettbewerbe u. a. des Brahms-Wettbewerbs. Nach festen Engagements als Solo-Bratscher beim Orchestre de Chambre du Luxembourg, Orchester des Theaters Passau und den Münchner Symphonikern ist Gerkusov derzeit Solobratscher beim Tonkünstler-Orchester.

Leo Geyer conducting, musical research, music Leo Geyer began his conducting career at the Royal Opera House as a cover conductor for The Royal Ballet. He now conducts opera, dance, film, and concert music. He has established a reputation for his reimaginings, which creatively engage with music of the past, and is currently studying for a doctorate in opera and ballet composition as the Senior Music Scholar at St Catherine's College, Oxford. He has worked as a guest conductor with the BBC Concert Orchestra and the Birmingham Contemporary Music Ensemble, among others, and at the age of 19 founded an orchestra which has now grown to become Constella Music. Leo Geyer made his debut as a presenter at the BBC Proms 2022.

Netty Glesener percussion

Netty Glesener commence ses études musicales au Conservatoire de Luxembourg où elle suit des cours de solfège, piano, harmonie, musique de chambre et percussion, et obtient un Prix Supérieur en percussion et un Prix Supérieur Interrégional en musique de chambre. Elle poursuit sa formation au Conservatoire Royal de Bruxelles et au Conservatoire de Rotterdam. En 1989 et 1992, elle est lauréate de l'International Percussion Competition Luxembourg. En tant que membre de l'ensemble Luxembourg Percussion, elle s'est produite au Luxembourg et à l'étranger. Depuis 2000, elle est professeur de percussion au Conservatoire de Luxembourg. Elle fait des arrangements musicaux pour orchestres symphoniques et d'harmonie, big band, chœur et ensemble de percussion, et écrit la plupart de ses œuvres pour percussion à des fins pédagogiques.

Yves Godin création lumière, décors

Créateur lumière, Yves Godin collabore au début des années 1990 aux projets de nombreux chorégraphes (Hervé Robbe, Georges Appaix, Fattoumi & Lamoureux), puis travaille ensuite avec des musiciens et des artistes visuels. Sa démarche porte sur l'idée d'une lumière non dépendante de la danse, de la musique ou du texte mais qui puisse entrer en résonance avec les autres composantes de l'acte scénique. Il a également développé les lumières d'expositions et d'installations.

Beltrán Gonzalez artistic direction (1991)

Beltrán Gonzalez is an Argentine composer and conductor. In his compositions he frequently combines contextual materials such as archives, objects, found footage, and bureaucratic texts with

purely instrumental elements aiming to an essayistic music, that can provide a new glance to often forgotten aspects of contemporary life. After finishing his conducting diploma in Argentina (UNLP), he continued his studies at Universität der Künste Berlin and Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris. He is co-founder and conductor of Kollektiv Unruhe. He has been awarded with scholarships from Fondo Nacional de las Artes-Argentina, Mozarteum Argentino, Ad Infinitum Foundation, Lucia Loeser Stiftung and Deutscher Akademischer Auslandsdienst.

Larry Goves composition (1980)

Larry Goves is a British composer based in Manchester and Rossendale. He is a Paul Hamlyn Award for Composers recipient, was the composition tutor for the National Youth Orchestra of Great Britain for ten years and is the former composer in residence for Royal Holloway, University of London. He currently devises and delivers the Britten-Pears Young Artist Programme course Composition, Alternative Performance, and Performance Art and is the Deputy Head of Composition at the Royal Northern College of Music.

Yifan Guo composition (1995)

Yifan Guo is a Chinese composer, performer, and intermedia artist who specialises in the innovative exploration of multidimensional music perception experiences, employing both sonic and non-sonic elements in performance. Embracing a range of compositional practices from musical theatre to acoustic music, electro-acoustic music, sound installation and intermedia performance, Guo seeks to contribute to the innovative landscape of stage works. Recent projects include *Dancing to My Shadow* as well as *A String-infused Sonic Activity*, and *Listen to Your Inner Ape*. An advocate for contemporary music and music technology, Guo shares his expertise through lectures and workshops. He is currently pursuing a PhD degree at the University of California, San Diego.

Hüseyin Hacıhabiboğlu spatial sound design program

A professor of Signal Processing at the Graduate School of Informatics, Middle East Technical University Ankara, he received the B.Sc. (honors) degree from that same institution, in 2000, the M.Sc. degree from the University of Bristol in 2001, both in electrical and electronic engineering, and the PhD degree in computer science from Queen's University Belfast in 2004. He held research

positions at the University of Surrey (2004–2008) and King's College London, (2008–2011). His research interests include audio signal processing, room acoustics, multichannel audio systems, psychoacoustics of spatial hearing, microphone arrays, and game audio. He founded the METU Spatial Audio Research Group in 2013.

Connie Harris composition

Connie Harris is a writer, composer and performer. Her work has been performed across the UK and Ireland, including at the Edinburgh Fringe, the International Anthony Burgess Foundation, Norwich Cathedral and several London theatres. She wrote the music and script for the dark comedy *Cat*, which was praised by *Gonzo Magazine*. She recently finished work on *The Drifterman*, a horror opera produced in association with Tête à Tête Opera Company.

Daphné Hejebri composition (1994)

Alors qu'elle poursuivait de sérieuses études de violon, elle s'oriente à l'âge de 15 ans vers la composition et suit l'enseignement d'Arnaud Petit au Conservatoire de Grenoble. Elle suit ensuite l'enseignement de Philippe Manoury et de Daniel D'Adamo à l'Académie Supérieure de Musique de Strasbourg (HEAR) où elle obtient une Licence de composition. Elle obtient son Master de composition sous la direction de Philippe Leroux à l'Université McGill de Montréal. Elle entame en novembre 2020 un doctorat de Création et Interprétation au sein de l'Académie Supérieure de Musique de Strasbourg et de l'Université de Strasbourg. Sa musique est jouée en Europe et en Amérique du Nord essentiellement, et a notamment été programmée dans plusieurs festivals de renom tels que le festival Musica en 2015, 2016 et 2017, le festival international de musique électro-acoustique Résonances Électriques en 2017, le festival Evimus (Allemagne) en 2018. Elle a également eu l'opportunité de collaborer avec le Quatuor Diotima qui a créé sa pièce *Systema* et est lauréate de la résidence Gargonza Arts' Residency 2020. Elle devient membre en 2018 du collectif de compositeurs Tesselat.

Tudual Hervieux lutherie

Dès son plus jeune âge, Tudual apprend à sonner de la bombarde avec Philippe Janvier, puis Erwan Hamon, mais il se passionne très vite pour le binioù. Il sonne alors avec son père, Gilbert Hervieux, qui lui transmet sa passion pour la musique de couplet ainsi que pour la facture instrumentale. Il se rend

en Écosse pour apprendre la fabrication des poches de cornemuse après d'Angus Lawrie, puis entre en formation chez McCallum Bagpipe. S'ensuit un cursus de plusieurs années au sein de l'école internationale de lutherie de Newark au Royaume-Uni (Woodwind instrument making school). Sorti major de sa promotion en 2009, il rejoint son père et Olivier Glet à l'atelier Hervieux & Glet où il met à profit son expertise dans la fabrication des poches de binioù, de cornemuse, mais aussi dans la facture des clefs à l'ancienne et de l'argenture.

Hany Heshmat guitare

D'origine égyptienne par son père et belge par sa mère, Hany Heshmat a étudié en Belgique la guitare avec Odair Assad et la musique de chambre avec Jean-Pierre Peuvion. Parallèlement à ses études, il se perfectionne lors de masterclasses et obtient en 2002 le deuxième prix au concours du Festival international de guitare de Corfou, consacré à la musique contemporaine. Il collabore avec des compositeurs tels que Jean-Yves Colmant, Claude Ledoux ou encore Claude Lenner. Hany Heshmat enseigne la guitare et la musique de chambre à l'école de musique de l'UGDA ainsi qu'au Conservatoire de la Ville de Luxembourg.

Arthur Honegger Composition (1892–1955)

Als Sohn Schweizer Eltern in Le Havre geboren, studierte er am Pariser Conservatoire, u. a. Dirigieren bei Vincent d'Indy und Composition bei Charles-Marie Widor. Durch die Oratorien *Le Roi David* und *Jeanne d'Arc au bûcher* ist er im heutigen Konzertleben ebenso präsent wie durch seine Orchesterkomposition *Pacific 231* und die *Dritte Symphonie (Symphonie Liturgique)*. Auf dem Musiktheater wurden vor allem seine Oper *Antigone* und die Operette *Les Aventures du roi Pausole* rezipiert. Honegger arbeitete für seine Vokalwerke unter anderem mit René Morax, Jean Cocteau und Paul Claudel zusammen, Henri Collet rechnete ihn der von ihm selbst so genannten Gruppe de Six zu. Honegger beobachtete als Kritiker für die Zeitschrift *Comœdia* das Pariser Musikleben und unterrichtete an der École Normale de Musique. Zu seinen wichtigsten Förderern zählt Paul Sacher.

Ryoji Ikeda conception, music (1966)

An electronic composer and visual artist, Ryoji Ikeda focuses on the essential characteristics of sound itself and that of visuals as light by means of both mathematical precision and mathematical aesthetics. Alongside of pure musical activity,

Ikeda has been working on long-term projects through live performances, installations, books and CDs. He performs and exhibits worldwide at spaces such as Museum of Contemporary Art Tokyo, Singapore Art Museum, Ars Electronica Center Linz, Elektra Festival Montreal, Grec and Sonar Festivals Barcelona, Aichi Triennale Nagoya, Palazzo Grassi Venice, Park Avenue Armory New York, The Whitechapel Gallery London, The Barbican Centre and Somerset House London, Museo de Arte Bogotá, Hamburger Bahnhof Berlin, Festival d'Automne à Paris, Auckland Triennale, Ruhrtriennale, Kyoto Experiment Festival and ACT Centre Gwangju. He is the award winner of the Prix Ars Electronica Collide@CERN 2014.

Gabriel Irfany Komposition (1946)

In Klausenburg geboren, studierte er Komposition bei Sigismund Todutza an der Musikakademie in seiner Heimatstadt sowie elektroakustische Musik bei Yitzhak Sadai an der Rubin Academy of Music in Tel Aviv. Seit 1988 lebt er freischaffend in Berlin, dort gründete er 1994 das Steglitzer Forum für Neue Musik, 1997 die Konzertreihe «Musica Viva Berlin» und 2001 die Konzertreihe «Neue Klänge aus Berlin». Er hat zudem eine rege Vortrags- und Workshopstätigkeit entfaltet. Zahlreiche seiner Werke wurden mit Preisen ausgezeichnet. Aufnahmen seiner Werke sind unter anderem auf den Labels Hungaroton und Kreuzberg records erschienen.

Kammerata Luxembourg

Plus de 35 ans de productions musicales ont fermement établi la réputation de l'ensemble appelé alors KammerMusikVeräin Lëtzebuerg (KMVL), fondé en 1985. Avec la parution de son disque «Hommage à Schumann» en 2019, l'ensemble change de nom et devient Kammerata Luxembourg: à la fois organisateur de concerts et ensemble à géométrie variable, il présente, très souvent en création luxembourgeoise, des œuvres contemporaines associées à du répertoire classique et romantique. Il a ainsi été possible de publier en 2021 «Echoes of Autumn and Light – New Chamber Music from Luxembourg» avec cinq œuvres récentes de quatre compositeurs résidant au Grand-Duché ou de nationalité luxembourgeoise, à savoir Georges Lentz, Camille Kerger, Marcel Reuter et Markus Brönnimann. Les activités de l'ensemble sont soutenues financièrement par le Ministère de la Culture.

Erwan Keravec direction artistique, arrangements (1974)

Sonneur de cornemuse écossaise, compositeur et improvisateur, Erwan Keravec pratique les musiques improvisées, du free jazz à la noise, et constitue un répertoire de musique contemporaine pour cornemuse solo, trio avec voix et avec chœur. Curieux du mouvement, de la relation et des situations propres à la réinvention, il compose, joue et improvise également pour la danse. En 2022, il entreprend la reprise de la célèbre pièce *In C* de Terry Riley, dans une forme immersive. In *C // 20* sonneurs place le public au centre d'un cercle de 20 mètres de diamètre, formé par 20 sonneurs de cornemuses et bombardes. En 2024, Erwan Keravec poursuit cette recherche autour de la musique répétitive et créé le programme «8 sonneurs pour Philip Glass», constitué de quatre pièces écrites en 1969.

Mikey Kirkpatrick flute

A musician, composer, performer and writer, Mikey Kirkpatrick is exploring how music making and deeper listening can be healing and transformational for individuals, communities, societies, and the environment. He is also an educator for Morbid Anatomy in New York, and the founding director of Alchemy at Goldsmiths University.

Arzu Kirtıl Lord Klavier

Die in Istanbul geborene Pianistin erhielt ihre Ausbildung am Konservatorium in Ankara bei Tulga Cetiz, an der Bilkent-Universität bei Aysegül Sarica, am Konservatorium in Perpignan sowie an der École Normale de Musique de Paris, wo sie von Germaine Mounier unterrichtet wurde. Seit 2004 lebt Arzu Kirtıl Lord in Luxemburg und tritt alleine, in Kammermusikformationen oder im Duo mit ihrer Schwester Arzu Kirtıl auf. Für das Duo haben unter anderem Wolfgang Gankofner, Catherine Kontz und Albena Petrovic neue Werke geschrieben.

Gamze Kirtıl Klavier

Die in Istanbul geborene Pianistin erhielt ihre Ausbildung am Konservatorium in Ankara bei Tulga Cetiz, an der Bilkent-Universität bei Aysegül Sarica, am Konservatorium in Perpignan sowie an der École Normale de Musique de Paris, wo sie neben Klavier auch das Fach Gambe belegte. Sie ist Dozentin an der Bilkent-Universität und tritt häufig im Duo mit ihrer Zwillingsschwester Arzu auf. Für das Duo haben unter anderem Wolfgang Gankofner, Catherine Kontz und Albena Petrovic neue Werke geschrieben.

Tonia Ko composition, bubble wrap (1988)

Born in Hong Kong and raised in Honolulu, Tonia Ko earned a B.M. degree from the Eastman School of Music and an M.M. degree from Indiana University's Jacobs School of Music. She holds a D.M.A. from Cornell University, where she studied with Steven Stucky and Kevin Ernste. She was the 2018/19 Postdoctoral Researcher at the University of Chicago's Center for Contemporary Composition. Upon relocating to the United Kingdom, she served as 2019/20 Honorary Research Fellow at City, University of London and is currently Senior Lecturer in Composition at Royal Holloway, University of London. In the attempt to follow aural, visual, and tactile instincts in a holistic way, Ko mediates between the identities of composer, sound artist, and improviser. This has sparked interdisciplinary connections, most prominently «Breath, Contained», an ongoing project using bubble wrap as a canvas for both art and sound. She received a 2021 Koussevitzky Commission to compose a concerto for bubble wrap and chamber orchestra, featuring her as soloist with Contemporaneous.

Kollektiv Unruhe

Das aus jungen Komponist*innen und Interpret*innen bestehende Kollektiv steht für eine musikalische Praxis, die selbstorganisiert und selbstverantwortlich die Bedingungen für die eigene künstlerische Arbeit gestaltet und immer wieder die Grenzen zu anderen Kunstformen und Szenen überschreiten will. Es teilt die gemeinsame Überzeugung, zeitgenössische Konzerte mit einer spezifischen konzeptionellen/performativen Dramaturgie oder einem kontextuellen Rahmen zu planen. Das Kollektiv trat 2021 mit seinem Debütkonzert «Unruhe» im Rahmen des Monats der Zeitgenössischen Musik Berlin an die Öffentlichkeit. Seither ist es unter anderem beim Festival 48 Stunden Neukölln, beim Impuls Festival Graz und bei den Darmstädter Ferienkursen aufgetreten.

Léna Kollmeier, Louise Kollmeier piano

Lena et Louise Kollmeier se produisent principalement en duo et ont remporté de nombreux prix internationaux. Elles ont déjà joué sur des scènes telles que le Concertgebouw d'Amsterdam et le Teatro Rossini de Lugo. La première est membre depuis 2014 du Trio O3, spécialisé dans le répertoire contemporain, dont le premier disque vient de paraître sous le label Cypres. La seconde est diplômée en piano, musique de chambre et musicologie. Toutes deux sont également lauréates, à titre individuel, de plusieurs concours internationaux.

Maxim Kolomiets composition (1981)

Born in Kyiv, Maxim graduated from the National Music Academy of Ukraine as an oboist (2005) and as a composer (2009) and from the Hochschule für Musik und Tanz Köln as a composer (class of Johannes Schöllhorn, 2016). In 2023, Maxim was commissioned to compose an opera about the abducted Ukrainian children by the Metropolitan Opera/Lincoln Center New Works Program, with a libretto by George Brant. His music has been performed at Darmstädter Ferienkurse, Donaueschinger Musiktage and Warsaw Autumn and by groups and individuals such as Wiener Symphoniker, the National Symphony Orchestra of Ukraine, Ensemble Modern, Arditti Quartet, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Ensemble Proton Bern, Moscow Contemporary Music Ensemble, Ian Pace, Helen Beldsoe, Hayk Melikyan and Enno Poppe. Together with Dmytro Radzetsky, he is the organiser of the KoRa art-cubeart space, which regularly hosts concerts, broadcasts, acoustic experiments and various collaborations. Maxim is the co-founder of the contemporary music Ensemble Nostri Temporis.

Catherine Kontz composition, conception, direction, piano (1976)

Catherine Kontz is a London-based composer whose works explore nonlinear form, visual/spatial elements, and musical theatricality. She has worked extensively within the world of new opera and was an artist-in-residence at the Department of Engineering at King's College London in 2021. She first studied piano at the Conservatoire in her native Luxembourg with Michèle Ries, and later in London with John Tilbury. In 2008 she received a doctorate in composition from Goldsmiths, supervised by Roger Redgate. She can also be seen co-fronting the avant-pop band French For Cartridge and is one half of experimental duo une cartouche. Recent collaborations include *stark bollock naked* and *Good Girls* with Larisa Faber, the soundwalk *Wou d'Uelzecht – Esch* with S.L. Grange and the music for the award-winning documentary series *Draw For Change*. She is the artistic director of rainy days from November 2023 onwards and is a professor of composition at the Royal College of Music in London.

Natalia Kovalzon Klavier

Die im kirgisischen Bischkek geborene Pianistin erhielt ihre Ausbildung bei Natalia Korolkova und Alla Ouirtzkaya in Omsk sowie am Nationalen Konservatorium Kirgisistans bei Elena Gavrilova. Sie debütierte als Solistin mit dem Philharmonischen Orchester Omsk und mit dem Kammer-

orchester Riga. Eine regelmäßige Zusammenarbeit entwickelte sich mit dem Orchestre de Chambre du Luxembourg. Von der pädagogischen Arbeit fasziniert, ist Natalia Kovalzon künstlerische Leiterin der luxemburgischen Vereinigung Artistes en herbe, die sich die Betreuung und Förderung besonders begabter junger Instrumentalist*innen zum Ziel gesetzt hat. Eines ihrer wesentlichen Interessen gilt auch der zeitgenössischen Musik, was in einer Zusammenarbeit mit dem Ensemble United Instruments of Lucilin Ausdruck findet.

Annie Kraus piano

La pianiste a reçu sa formation musicale au Conservatoire de la Ville de Luxembourg ainsi qu'à la Hochschule für Musik und Tanz Köln avec Pavel Gililov. En tant que chambriste, elle a étudié avec le quatuor Alban Berg et suivi des master-classes avec le quatuor Amadeus et le compositeur György Kurtág. En 1999, elle a participé aux «Encounters» de musique de chambre à l'occasion de la première visite d'Isaac Stern en Allemagne et s'est produite lors du concert final à la Philharmonie de Cologne. Annie Kraus se produit régulièrement en soliste ou en chambriste. Dans le cadre du projet «Euro Piano», elle a représenté le Luxembourg. Elle a enregistré l'intégrale des œuvres pour piano et musique de chambre avec piano du compositeur luxembourgeois Jules Kruger. Annie Kraus a été chargée de cours à l'école de musique de l'UGDA avant de devenir en 2008 accompagnatrice et enseignante au Conservatoire de la Ville d'Esch-sur-Alzette.

Zala Kravos piano (2002)

Born in Ljubljana and raised in Brussels and Luxembourg, Zala Kravos studied at the Conservatoire de la Ville de Luxembourg with Marco Kraus and Jean Muller and at the Chapelle de Musique Reine Elisabeth in Brussels with Maria João Pires, Sylvia Thereza Louis Lortie and Avedis. In 2018, she was accepted in the Bachelor of Music (Honours) programme at the Royal College of Music in London, from which she graduated in July 2023. At the time of writing, she is enrolled in that same institution's Master of Music in Performance (Keyboard) programme. Her piano professor is Norma Fisher. In early 2018, her debut solo album was released by Ars Produktion.

Cathy Krier piano (1985)

Born in Luxembourg, Cathy Krier began her piano studies at the Conservatoire de la Ville de Luxembourg at the age of five. At the age of 14, she was admitted to Pavel Gililov's virtuosity class at the Hochschule für Musik und Tanz Köln. She received

further musical impulses from Dominique Merlet, Robert Levin, Homero Franceschi and Andrea Lucchesini, with whom she continued her studies at the Scuola di Musica di Fiesole. She was elected Echo Rising star for the 2015/16 season. For the opening of the Philharmonie Luxembourg in 2005, Cathy Krier played four hands together with the pianist Cyprien Katsaris. In 2007, she was also involved in the opening of «Luxembourg and Greater Region – European Capital of Culture». Since 2018, Cathy Krier has held a professorship in piano at the Conservatory of the City of Luxembourg, where she also lives with her family. She loves to work on special projects and pushes her boundaries to go beyond herself and arouse her curiosity and that of her audience. This includes inspired solo programmes as well as collaborations with choreographers such as Elisabeth Schilling, her chamber music partners Laurence Koch (violin) and Nils Kohler (clarinet) and an annual cycle for «Yoga at the Phil» at the Philharmonie Luxembourg.

György Kurtág Komposition (1926)

György Kurtág zählt zu den herausragenden Komponisten der Moderne. Wie bei vielen Musikern aus dem sogenannten «Ostblock» wurde der unverwechselbare Personalstil Kurtágs geprägt durch die offene Auseinandersetzung mit der Vielfalt handwerklich-ästhetischer Ansätze und Schulen in Ost- wie Westeuropa, ohne sich selbst einer einzelnen Schule zugehörig zu zeigen. Als Grenzgänger zwischen den politischen Blöcken blieb Kurtág Ungarn immer verbunden, erlangte aber dadurch vergleichsweise spät wirkliche Bekanntheit in Westeuropa. Heute mit seinen Werken vor allem traditioneller Genres fester Bestandteil des Repertoires renommierter Klangkörper und Festivals, wurden dem Komponisten und fragten Lehrer vor allem in den letzten drei Jahrzehnten zahlreiche internationale Ehrungen zuteil.

Emma Lambert sound

A composer and sound engineer focused on textural, timbral and structural explorations in sound, Emma works with acoustic and electronic instruments both in the concert hall and for installation and recorded media. Her music experiments with density and layering and considers themes of observation, perspective, technology, humanity and the natural world. She aims to create emotionally substantial works that play with structure, form and density and explore the boundaries of music and noise. She has a special interest in artistic communication via technology, object-oriented mixing and spatial sound. Her early musical

training was oriented around classical music and she currently studies with Gary Carpenter and Sam Salem at the RNCM. As a composer Emmy has a diverse catalogue of music, from traditionally notated pieces for traditional forces to graphic and aleatoric scores for unusual or contemporary ensembles. Aside from composing she continues to work in technical production and studio mixing as well as doing live/broadcast performances for organisations such as the BBC, ITV, Manchester Camerata and a multitude of bands. She releases electronic music under the moniker Hothouse Discord, a project that extends and refines her consideration of form and timbre.

Pheobe riley Law sound art

An installation artist with a focus on sound, three dimensional art, and image, Pheobe takes a magpie approach which involves arranging and building relationships between different bodies, vessels or devices in order to create a dialogue. Prevailing interests include exploring the life of non-human actors/inanimate objects and thinking about aspects of human activity through the lens of division and borders. She sometimes playfully reverses the roles of humans and non-humans, revealing the object-hood of the human essence, and an animate character of the *inanimate* being. Previous and ongoing explorations focus on: machine technologies as our collaborators (both sonically and physically); the relationship we have to the natural world (including the livestock industry) and the role salt has on aquatic life.

Judith Lecuit violoncelle

Judith Lecuit fait ses premières études à Luxembourg et Metz, où elle remporte des prix au concours de l'UGDA et de l'UFAM, mais l'essentiel de sa formation se déroule en Allemagne, à la Musikhochschule Köln et à Stuttgart. Dès ses études, elle devient membre de l'Orchestre des Jeunes de la Communauté Européenne, du Gustav Mahler Jugendorchester et du RIAS Jugendorchester Berlin où elle est violoncelliste solo. Un séjour de deux ans à la Deutsche Staatsoper Berlin sous la baguette de Daniel Barenboim lui permet de se familiariser avec le répertoire de l'opéra. Ayant été membre du Quatuor Ariosa à Stuttgart, elle est aujourd'hui violoncelle solo de l'Orchestre de Chambre du Luxembourg et donne de nombreux concerts en soliste ou au sein d'ensembles.

Vania Lecuit violon

Vania Lecuit se forme au Conservatoire de Luxembourg et participe très tôt avec succès à des concours internationaux pour la jeunesse, avant de poursuivre ses études musicales au Conservatoire supérieur de Bruxelles où elle obtient les premiers prix et diplômes supérieurs de violon et de musique de chambre avec grande distinction. De 1992 à 1995, elle est boursière à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth ce qui lui permet de se perfectionner avec André Gertler. Depuis 1995, elle est professeure de violon au Conservatoire de Luxembourg, tout en se produisant à travers l'Europe avec orchestre en soliste ou en effectif de chambre. Elle est intéressée par la musique contemporaine et a été une des révélations pour la presse internationale lors des World Music Days 2000.

Okkyung Lee cello, composition (1975)

A cellist, composer, and improviser, Okkyung Lee has worked in disparate contexts since 2002 as a solo artist and collaborator with creators in a wide range of disciplines. A native of South Korea, Lee has taken a broad array of inspirations – including noise, improvisation, jazz, western classical, and her homeland's traditional and popular music – and used them to forge a highly distinctive approach. She has been commissioned to compose music and assemble projects for Time Spans Festival (New York), Groupe de Recherches Musicales (Paris), Sonic Acts Festival (Amsterdam), Borealis Festival (Bergen), Donaueschinger Musiktage and Nam June Paik Art Center (Yong-In, Korea). She has performed in Museum of Modern Art (New York), The Whitney Museums of American Art (New York) Museum Tinguely (Basel), the Serpentine Galleries (London) and many others. She received a dual Bachelor's degree in Contemporary Writing & Production and Film Scoring from Berklee College of Music in 1998 and a Master's degree in Contemporary Improvisation from New England Conservatory of Music in 2000.

Steven Lee video

Originally from North Wales, currently based in Bangor, Northern Ireland, Steven completed a joint honours degree in Fine Art and Theatre, exploring form and content through installation art. Predominantly working and lecturing within theatre, having directed and designed for stage for the past two decades, Lee recently completed an MA in Creative Research and Practice. Unearthing a rediscovered passion for both visual and video art design. Original video designs tend to explore the

beauty and functionality of geometric shapes and pattern, with influence attributed to the Bauhaus movement. Recent collaborations have been with the Hard Rain Soloist Ensemble, and pianist and composer Xenia Pestova Bennet. Steven Lee also performs as half of the audio-video collaboration, Muted Summer Landscape.

Thomas Legendre choir

A professor of Creative Writing at the University of Nottingham, Thomas holds degrees from University of New Hampshire, University of Delaware, Arizona State University and a PhD degree from University of Nottingham. His creative work tends to draw from other disciplines, exploring the subjective underpinnings of apparently objective material. Alongside his three novels *The Burning*, *Keeping Time* and *Spring Fever*, he has written a play, a radio drama for BBC Radio 4 and various stories. He has also published articles on interdisciplinary topics, critical essays and reviews. In addition he has explored storytelling in other media, as reflected in short videos he calls «fiction flicks».

John Lely composition (1976)

A composer, musician and curator based in Norwich, John Lely composes and improvises with acoustic and electronic objects and instruments. He is interested in the variety of sounds, correspondences and experiences that can arise through the use of limited materials. Recent works were composed for John Tilbury, Erik Carlson, Michael Duch, Mira Benjamin, Tre Voci Cello Ensemble and Philip Thomas. Formative and ongoing collaborations have been established with John White, Apartment House, Bozzini Quartet and edges. He is co-author, with James Saunders, of *Word Events: Perspectives on Verbal Notation* (Continuum/Bloomsbury 2012), a book about text scores. Since 2005 he has co-curated «Music We'd Like to Hear», a concert series described by *TEMPO* as «an oasis of thoughtful and idealistic music-making». He teaches composition privately.

Claude Lenners Komposition (1956)

Nach einer professionellen Tätigkeit als Informatiker nahm Claude Lenners im Alter von 23 Jahren ein Studium in Harmonie, Kontrapunkt, Analyse und Komposition sowie Musikwissenschaft in Straßburg (Universität des Sciences Humaines / Strasbourg II) auf. Seine frühen kammermusikalischen Werke fanden schnell internationale Anerkennung (u. a. Stipendium an der Villa Médicis / Académie de France à Rome 1989–1991, 1^{er} Prix International Henri Dutilleux / Tours 1991, International Irino Prize

Tokyo 1992, Stipendium Darmstadt 1992, Prix Lions Luxembourg 1997). Ab 1992 vervollkommnete er seine Kenntnisse in elektroakustischer Komposition u. a. in Metz (Claude Lefèvre) sowie in zahlreichen Workshops und Seminaren am Ircam und am Centre Musiques & Recherches (Ohain) bei Annette Vande Gorne und Roald Baudoux. Neben seiner Aktivität als Pädagoge am Konservatorium der Stadt Luxemburg (Komposition, Analyse und Musikinformatik) ist Claude Lenner's Begründer der Gesellschaft Noise Watchers Unlimited.

György Ligeti Komposition (1923–2006)

Der ungarisch-jüdischen Minderheit in Siebenbürgen angehörig, verlor György Ligeti seinen Bruder und seinen Vater in der Shoah. Nach Kriegsende studierte er bei Ferenc Farkas und Sándor Veress an der Musikakademie in Budapest, ab 1957 dann am Elektronischen Studio des WDR. Mit dem Orchesterwerk *Atmosphères* (1961) wurde er international bekannt. Nachdem das Stück später zusammen mit dem *Requiem* (1963–1965) und dem Chorwerk *Lux aeterna* (1966) in Ausschnitten von Regisseur Stanley Kubrick in den Soundtrack für seinen Film *2001 – Odyssee im Weltraum* aufgenommen wurde, erreichte es ein Massenpublikum. Die Mikropolyphonie blieb zwar ein wichtiger Bezugspunkt in seinem Werk, wird jedoch in den folgenden Jahrzehnten durch verschiedene Komponenten erweitert: In seinen Musikdramoletten *Aventures* (1962) und *Nouvelles Aventures* (1962–1965) benutzte Ligeti erstmals eine kontrast- und farbenreiche Sprache. Den Gebrauch von Mikrintervallen erforscht er in *Ramifications* (1968/69). In den siebziger Jahren beschäftigt er sich häufig auf ironische Weise mit historischen Kompositionsmodellen. Ein Hauptwerk dieser Zeit ist die 1978 in Salzburg uraufgeführte Oper *Le Grand Macabre*. Komplexe Polyrhythmen bestimmen die Werke der 1980er und 1990er Jahre, darunter das *Konzert für Klavier und Orchester* (1985) und das *Konzert für Violine und Orchester* (1990–1992). Ligeti erhielt 1991 den Praemium Imperiale, 1993 den Ernst-von-Siemens-Musikpreis und 2004 den Polar-Musikpreis.

Neil Ó Loclairn double bass, wooden flute

A musician and composer from Ballyvaughan, Clare, Neil's work is dedicated to exploring the contemporary and the universal in the local. He is co-founder of Ensemble Ériu, an award-winning group dedicated to developing new conceptualisations in Irish traditional ensemble

playing. He leads his own chamber ensemble group Cuar which explores composition and improvisation within the framework of Irish traditional music. He began learning Irish traditional music on the flute and tin whistle at a young age and studied double bass with David Whittle at the Cork School of Music. As a jazz musician he has been bassist of choice for many of Ireland's leading musicians including Myles Drennan, Richie Buckley, Hugh Buckley, Meilana Gillard, Mike Nielsen. He was a member of the Louis Stewart quartet from 2012 until the guitarist's death in 2016. He has studied Karnatic music at the Brhaddvani Institute, Chennai, and Ewe music at the Dagara Centre, Medie, Ghana.

Samuel D Loveless concept, performance, direction

An award-winning composer and sound creator whose works span a range of genres challenging traditional approaches, Samuel explores the relationship between performer, space and audience, with accessibility and inclusivity being central to his work. Samuel has studied at Goldsmiths, University of London, where he received scholarships in both performance and music technology. During his time there he studied performance practice with Mira Benjamin and Pete Furniss. As well as at the Royal College of Music where he was a South Square Trust Award Holder and a Vaughan Williams Bursary recipient. During his Masters, he studied at the Royal Conservatoire in The Hague. Samuel now continues to compose for world-renowned ensembles such as Explore Ensemble, Apartment House and the Ligeti Quartet, with commissions from the Signum Quartet and the Residentie Orkest.

Luxembourg Philharmonic

The Luxembourg Philharmonic was founded in 1933 as part of the broadcasting activities of Radio Luxembourg (RTL) and has been publicly administered since 1996. In 2005 it took up residence at the Philharmonie Luxembourg with which it forms one legal body since 2012. Its 99 musicians from some 20 nations are led by Gustavo Gimeno, who has held the post of Chief Conductor for the last nine seasons. His predecessors were Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager (appointed honorary conductor in 2021), David Shallon, Bramwell Tovey and Emmanuel Krivine. The orchestra's ample discography includes nine albums for Pentatone and four for harmonia mundi

France. The orchestra's musical partners during the 2024/25 season include Tabea Zimmerman as Artist in residence, as well as Iveta Apkalna, Tarmo Peltokoski, Tugan Sokhiev and Kazuki Yamada. This season also sees the continuation of the Luxembourg Philharmonic Academy, giving young instrumentalists the chance to

prepare for an orchestral career over the course of a two-year fellowship. The Luxembourg Philharmonic is subsidized by the Grand Duchy's Ministry of Culture and supported financially by the City of Luxembourg. The orchestra is sponsored by the Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas and Mercedes-Benz. Since 2010 the cello «Le Luxembourgeois», built by Matteo Goffriller (1659–1742), has been placed at the orchestra's disposal, thanks to generous support from BGL BNP Paribas. Since the beginning of the 2022/23 season, the Rosemarie and Hartmut Schwiering Foundation has generously provided the orchestra with a violin by Giuseppe Guarneri filius Andreae and another by Gennaro Gagliano, as well as two additional violins for use by the members of the Luxembourg Philharmonic Academy.

Alex Lyon bass clarinet

Alex Lyon is an eclectic, cross-genre musician and composer based in South East London, specialising in contemporary music and free improvisation on clarinet and bass clarinet. She studied at the Sheffield University and Trinity Laban Conservatoire. As a member of the global folk collective Mishra, she also regularly performs and composes with Indian Classical vocalist Deepa Shakthi. She works alongside many composers, premiering new works regularly both as a soloist and a member of contemporary classical trio Terra Invisus. Their debut album «Visions», has been released in spring 2024.

Hannah Ma Choreographie

Hannah Ma hat Wurzeln in Hongkong und Berchtesgaden. Sie arbeitet als Performerin, Choreographin, Kuratorin und Produzentin und hat mehrere künstlerisch-philosophische Texte sowie eine interdisziplinäre Publikation veröffentlicht. Hannah Mas künstlerische Praxis hält sich maßgeblich im postmigrantischen Kontext auf und fokussiert sich inhaltlich auf intersektionales Storytelling und die Repräsentation von multiperspektivischen Narrativen. Hannah Ma erforscht in ihren skulpturalen Choreografien strukturelle Marginalisierungsmechanismen und erschafft poetische Paralleluniversen deren Kosmologien von Diversity

Mainstreaming, Empowerment feministischer Aktionen und Gender Equity geprägt sind. Zusätzlich zur Tätigkeit im Bereich der darstellenden Künste arbeitet Hannah Ma im Bereich der Hospizhilfe und als Coach für somatische Transformations- und Dekolonialisierungsprozesse.

Vincent Mangado comédie (1972)

Formé au Conservatoire National à Rayonnement Régional de Toulouse, Vincent Mangado poursuit sa formation dans la troupe du Grenier Théâtre. Il a intégré la troupe du Théâtre du Soleil en 1997, où il découvre les formes théâtrales d'Asie, et se forme auprès des maîtres invités aux danses du Tibet, du Sri Lanka, de Corée, aux théâtres Nô et Kyogen, aux tambours de Corée, aux danses de caractère européennes et au chant dans les musiques actuelles. Il est membre fondateur du collectif de cinéma La Fabrique, dont les films ont été plusieurs fois primés. Depuis 2010, titulaire du diplôme d'État d'enseignement du théâtre, il propose des stages en France et à l'étranger et est professeur honoraire à l'Université d'Édimbourg.

Christian Marclay composition (1955)

Christian Marclay was born in California, raised in Switzerland and lives and works in London. Over the past 40 years, he has explored the fusion of fine art and audio cultures, transforming sound and music into a visible, physical form through performance, collage, sculpture, installation, photography and video. He has exhibited widely, including solo exhibitions at the Centre Pompidou (Paris), the Los Angeles County Museum of Art, MoMA PS1 (New York), the Barbican Art Gallery and Tate Modern (London). Marclay also continues to collaborate with musicians, including performances with Steve Beresford, Okkyung Lee, Shelley Hirsch and Otomo Yoshihide.

Masato Matsuura chorégraphie, comédie, danse (1965)

Né au Japon, Masato Matsuura se consacre à l'exploration des origines aussi bien esthétiques et philosophiques que pratiques et opératoires du théâtre Nô, cherchant à retrouver l'intensité des formes premières. Les origines du Nô plongent leurs racines dans les arts martiaux traditionnels, et notamment dans l'art du sabre, dont Masato Matsuura aime à mettre en évidence les similitudes avec la danse de Nô. Il a complété sa formation par l'exploration d'arts martiaux anciens ainsi que par des études de théâtre contemporain et de théâtre

classique japonais. Installé à Paris depuis 2006, il a fondé sa propre école d'arts martiaux et de Nô, le Dojo des Deux Spirales, établi à Paris et Bruxelles, où il enseigne régulièrement.

Max Mausen clarinet

Based in Luxembourg, Max Mausen built a career over almost 11 years in London as a freelance musician. After his studies at the Guildhall School of Music and Drama, he went on to work with leading orchestras, including the Philharmonia Orchestra, BBC Concert Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Bournemouth Symphony Orchestra and Royal Scottish National Orchestra. He was the principal clarinet of the Malta Philharmonic Orchestra from 2014 to 2015. Since 2020, Max Mausen has been a member of United Instruments of Lucilin and a performer of contemporary repertoire, as well as jazz and traditional music. Mausen teaches clarinet at the Luxembourg City Conservatoire and plays clarinets by Seggelke.

Rosie Middleton mezzo-soprano

Mezzo-soprano Rosie Middleton works across experimental music, contemporary opera and performance art. She was the 2020 winner of the Michiko Hirayama Prize for experimental vocal music and was honourably mentioned in the 2023 Darmstadt Kranichstein Music Prize. She creates works with composers, visual and movement artists, often using her body as a stimulus for artistic investigation. Rosie Middleton has been an Artist in residence at Snape Maltings, Somerset House and The Banff Centre. Her collaborations include *Plastic Bodies*, an experimental opera co-created with Amy Bryce, Sarah Parkin, Maya-Leigh Rosenwasser and Catherine Valve, and *voice(less)* with Laura Bowler, Mira Calix and Esin Gunduz. Her recent roles include *The Blue Woman* (Royal Opera House) and *The Carmen Case* (Opéra National de Bordeaux, Grand Théâtre Luxembourg).

Cassandra Miller composition (1976)

Cassandra Miller is a Canadian composer of vocal, chamber and orchestral music, living in London. Her works are published by Faber Music. Miller's notated compositions (*About Bach*, *Duet for Cello and Orchestra*) explore transcription as a creative process, through which the expressive vocal qualities of pre-existing music are both magnified and transfigured. Her non-notated compositions (*So Close*, *Tracery*) take the form of extended collaborations with solo musicians like Juliet Fraser or Ilan Volkov. She has received numerous awards,

including the Jules-Léger Prize for New Chamber Music, and led the undergraduate composition programme at the Guildhall School of Music & Drama from 2018 to 2020. She has been invited as a visiting teacher by many institutions (Stanford University, Columbia University, Royal Academy of Music). Her doctoral research at the University of Huddersfield explored transcription and other transformation methods as compositional processes, and compositional engagements with varied notions of voice and vocality.

Maher Abdul Moaty dance

Maher Abdul Moaty combines traditional Middle Eastern dance with European Contemporary dance. His dance journey began in Damascus, where he developed his knowledge through not only his professional dance education, but also through his exploration with embodied movement. Throughout his dance career, he has been experimenting with different dance styles and forms of body movement and expression. He is involved in international dance projects that explore recent societal issues. Maher Abdul Moaty is searching for new ways to move the human body, while adding power, dynamism, and spirit to his pieces. Currently residing in Germany, he focuses on creating dance pieces that leave a lasting impact on audiences around the world.

Michel Mootz percussion

Diplômé de la Haute École des Arts d'Amsterdam et du Conservatoire Royal de Bruxelles, Michel Mootz est chargé de cours en percussions classiques au Conservatoire de la ville de Luxembourg. Membre de plusieurs ensembles et groupes, avec lesquels il a enregistré de nombreux disques, il a notamment collaboré avec Daniel Balthasar, David Laborier et Gast Waltzing.

Gerhard Müller-Hornbach Komposition, Workshopleitung (1951)

Neben seiner Tätigkeit als Komponist wirkt Gerhard Müller-Hornbach als Dirigent und Pädagoge. 1982 gründete er zusammen mit Claus Kühnl das Mutare Ensemble, dessen künstlerische Leitung er seither innehat. Er arbeitet bei vielen Projekten mit Kindern und Jugendlichen mit und setzt sich für die Vermittlung zeitgenössischer Musik an diese ein. Von 1981 bis 2016 war er Professor für Komposition und Musiktheorie an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Er leitete die Kompositionsabteilung und war verantwortlich für den Masterstudiengang Internationale Ensemble

Modern Akademie. 2005 gründete er das Institut für zeitgenössische Musik, dessen Direktorium er bis 2016 vorstand. Seit 2017 betreut er als Vertreter des Landesmusikrates Hessen den Wettbewerb «Jugend komponiert – Hessen/Thüringen». 2022 gründete er im Auftrag der Landesmusikakademie Hessen eine Kompositionsklasse für Kinder und Jugendliche. Seit 2016 ist er Professor für Musiktheorie und Gehörbildung im Bachelorstudiengang der Kronberg Academy und der Young Academy der HfMDK.

Genevieve Murphy composition (1988)

Genevieve Murphy studied in Glasgow and Birmingham. She received a Master in composition at the Royal Conservatory of The Hague and currently lives in Amsterdam. Her compositions have been performed internationally in a variety of concert halls and art galleries (Concertgebouw, Teatro La Fenice di Venezia, etc.). She combines performance and visual art with contemporary classical music and has collaborated with visual artists, free improvisers, choreographers and producers. Her concepts are frequently focused on psychology and disability. The composer's durational work *Walk and Drip for 12 Hours* (2016) was performed by herself in the gallery W139 for 12 hours continuously. It was a compositional process that formed a score of 25 metres in length.

Nao Nagai lighting design

Nao Nagai is a London-based lighting designer, technical collaborator and performer from Japan. Since immigrating to the United Kingdom at the age of 15, she trained at Rose Bruford College in lighting design and has been lighting and collaborating in multiple genres of performances, nationally and internationally, including *The Dan Daw Show* (Dan Daw Creative Projects), the *Philharmonia Sessions* (Philharmonia Orchestra), *Rigoletto* and *Madama Butterfly* (Bury Court Opera) and *Fake it Till You Make it* (Bryony Kimmings). She regularly performs with the pop performance group Frank Chickens. Nao Nagai is a tutor in lighting design at Goldsmiths, University of London.

Kazuha Nakata music

Kazuha Nakata is a drummer from the Komparu-ryu and a member of the Nohgaku Association. He studied under Gentaro Mishima and his father Hiromi Nakata. In 2001, he made his debut in the Noh *Shojo* and joined the Osaka Nohgaku Training Association in 2010. He performed *Shakkyo* and

Shojo Midare in 2015. He is a member of the Nohgaku hayashi group Naniwa no Oto. Kazuha Nakata has participated in workshops at schools and performances in Russia, Dubai, Oman, the Philippines, and Poland.

Phill Niblock composition, film (1933–2024)

Phill Niblock was a New York-based minimalist composer, multi-media musician and director of Experimental Intermedia, a foundation born in the flames of 1968's barricade-hopping. He has been a maverick presence on the fringes of the avant garde ever since. In the history books Niblock is the forgotten minimalist. That's as maybe: no one ever said the history books were infallible anyway. Niblock constructs big multi-track digitally-processed monolithic microtonal drones. The result is sound without melody or rhythm. Since 1968 Niblock has put on over 1000 concerts in his loft space, including Ryoji Ikeda, Zbigniew Karkowski, Jim O'Rourke among many others.

Sarah Nicolls performance

Pianist and composer Sarah Nicolls invented the Inside-Out Piano, an instrument which stands 2,5 m tall, designed to enable inside piano playing. She currently performs on a re-shaped 1900 Erard, using the strings as much as the keys to create layers of textured sound. During the pandemic, Nicolls toured her climate work *12 Years* and *Ballad of a Changing World*. She is now writing new music and has been a frequent soloist on the new music scene, performing in events such as Matthew Herbert's 20 Pianos project or six world premiere piano concertos with the London Sinfonietta. She is regularly featured on BBC Radio 3 and can be heard on several CDs. She also does theatre and installations and curates, founding her own festival of interactive electronic music. Since 2017, she has had artist residencies at Southbank Centre's Collision programme and Artangel's Library of Water in Iceland, amongst others.

Marie-Reine Nimax-Weirig Sopran

Marie-Reine Nimax-Weirig aus Luxemburg absolvierte ihr Gesangsstudium an den königlichen Konservatorien in Brüssel in der Klasse von Jules Bastin und in Mons in der Klasse von Loretta Clini und Jacqueline Lainé, wo sie für ihren Abschluss mit einem Prix Supérieur ausgezeichnet wurde. Am Luxemburger Konservatorium studierte sie in der Gesangs- und Opernklasse von Ionel Pantea. Sie wirkte bei zahlreichen Liederabenden,

Oratorien- und Opernaufführungen sowie Aufnahmen in Luxemburg, Deutschland, Belgien, Frankreich, Schweiz und Italien mit. 1987 gründete sie gemeinsam mit Pierre Nimax die in der Tradition klassischer Knabenchöre stehenden Pueri Cantores. Seit 1992 ist sie Professorin für Solfège und Gesang am Luxemburger Konservatorium .

Noise Watchers Unlimited a.s.b.l.

Von Claude Lenner, Arthur Stammel und Jean Halsdorf gegründet und aus Pyramide a.s.b.l. hervorgegangen, ist die Gesellschaft Noise Watchers Unlimited der zeitgenössischen Musik im Allgemeinen und der elektroakustischen Musik im Besonderen verpflichtet. Aktuell besteht das Hauptinteresse darin, die Fortdauer der in den letzten Jahren begonnenen Aktivitäten auf dem Gebiet der Pädagogik, der Verbreitung und der Forschung zu gewährleisten. Konzerte, Workshops und Konferenzen sollen die Öffentlichkeit für diese Kunstformen sensibilisieren.

Eitaro Okura music

Eitaro Okura is an Okura-school otsuzumi hip drum player based in Tokyo. He has performed on several Theatre Nohgaku tours, including *At the Hawk's Well*, *Pagoda* and *Sumida River*, as well as other English Noh projects, including *Moon of the Scarlet Plums*, *Oppenheimer*, *Opposites/Inverse* and *Between the Stones*.

Pauline Oliveros composition (1932–2016)

Pauline Oliveros' life as a composer, performer and humanitarian was about opening her own and others' sensibilities to the universe and facets of sounds. Her career spanned fifty years of boundary dissolving music making. In the 1950's she was part of a circle of iconoclastic composers, artists, poets gathered together in San Francisco. In the 1960's she influenced American music profoundly through her work with improvisation, meditation, electronic music, myth and ritual. She was the recipient of four Honorary Doctorates and among her many recent awards were the William Schuman Award for Lifetime Achievement, Columbia University, The Giga-Hertz-Award for Lifetime Achievement in Electronic Music from ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe and The John Cage award from the Foundation of Contemporary Arts. Oliveros was Distinguished Research Professor of Music at Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, NY, and Darius Milhaud Artist-in-Residence at Mills College. She founded Deep Listening, which came from her childhood fascination with sounds and

from her works in concert music with composition, improvisation and electro-acoustics. Oliveros founded the Deep Listening Institute, now the Center For Deep Listening at Rensselaer, Troy, NY.

Kayu Omura music (1986)

Kayu Omura is a kotsuzumi shoulder drum player of the Kō school. As the daughter of the Kitaschool shite (leading) actor Sadamu Omura, she was exposed to Noh at a young age. She entered the Noh department of the Tokyo University of Arts, specialising in kotsuzumi and graduating in 2009. She studied under Masahiro Sowa, a kotsuzumi player of the Koryu school. In addition to her Noh performances, Omura teaches drumming and has appeared in fusion works such as the English Noh *Oppenheimer* in Sydney or the opera-ballet-Noh collaboration *Opposites/Inverse* in London. She performed with Theatre Nohgaku on their tour of *Blue Moon Over Memphis* (2018), their premiere production of *Emily* in London (2019), and their tour in 2019.

ONCEIM

Créé en 2011 par Frédéric Blondy, l'Orchestre de Nouvelles Créations, Expérimentations, et Improvisations Musicales est composé de 35 membres issus d'horizons musicaux variés. Il a pour but l'expérimentation des possibles offerts par la création sonore et la recherche de ce qui peut être fait de la musique aujourd'hui. Il est également un collectif qui rassemble des formations à effectif réduit de l'orchestre, mais aussi les projets musicaux satellites de ses musiciens. Il se produit dans de nombreux lieux en Europe et, désormais nomade, a été en résidence artistique et curatoriale à l'église Saint-Merry de Paris jusqu'en 2020.

Lynn Orazi Klavier

Lynn Orazi nahm im Alter von sechs Jahren Klavierunterricht bei Jeannette Braun-Giampellegrini und setzte ihre musikalische Ausbildung am Conservatoire de Musique d'Esch-sur-Alzette in der Klasse von Claude Clement fort. Sie studierte Klavier am Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles bei Dominique Cornil, wo sie ihren Master mit Auszeichnung abschloss. Wichtige Impulse erhielt sie in internationalen Meisterkursen, u. a. bei Yoko Kikuchi, Ute Pruggmayer-Philipp und Bernard Roberts. Als Solistin spielte sie an der Seite des Luxembourg Philharmonic, der Musique Militaire Grand-Ducale und verschiedenen luxemburgischen Blasorchestern. Als Begleiterin und in diversen Kammermusikformationen (Ensemble Daly, D'Gëlle

Fraen, Trio Lalya) tritt sie regelmäßig in Luxemburg und im Ausland auf. Seit 2000 lehrt sie Klavier am Conservatoire de Musique d'Esch-sur-Alzette.

Orchestre de Chambre du Luxembourg

Fondé en 1974, l'Orchestre de Chambre du Luxembourg (OCL) est l'une des formations musicales les plus actives du Grand-Duché. Son effectif d'une quarantaine de musiciens défend le répertoire pour orchestre de chambre, allant du baroque à la création contemporaine. Depuis 2020, il est placé sous la direction musicale de Corinna Niemeyer. L'orchestre est invité à se produire dans la Grande Région et au-delà, comme à l'Opéra-Théâtre de Metz et à l'Opéra-Comique de Paris. Au cours des dernières saisons, il a été dirigé par des chefs tels que Leonhard Garms, Duncan Ward ou Marie Jacquot, et a accompagné des solistes comme le ténor Ian Bostridge ou le clarinettiste Daniel Ottensamer. Le dialogue entre les arts le conduit vers de nombreux projets pluridisciplinaires. L'OCL accompagne chaque année de jeunes artistes lauréats, propose des parcours pédagogiques dans les écoles ou des formations au métier de musicien d'orchestre. Il est par ailleurs à l'initiative du Prix Anne et Françoise Groben, concours offrant à de jeunes musiciens l'opportunité d'exprimer leur talent sur la scène classique luxembourgeoise. L'Orchestre de Chambre du Luxembourg est placé sous le Haut Patronage de Son Altesse Royale le Grand-Duc Héritier.

Nam June Paik composition (1932–2006)

Si aujourd'hui Nam June Paik est mondialement connu à travers ses sculptures vidéo, on sait moins en revanche qu'à Séoul (Corée), où il est né, puis à Tokyo, il suivit des études musicales. Au contact de John Cage, dans les années 1950, il présente ses premières œuvres au cours de happenings devenus aussi légendaires que ceux d'Yves Klein. En 1960, lors d'un concert de musique expérimentale à Cologne, il joue tout d'abord du Chopin au piano, puis se précipite sur John Cage, sectionne sa cravate et taillade sa chemise. L'année suivante, Nam June Paik participe au premier festival Fluxus de Wiesbaden. Influencé par Dada, le mouvement Fluxus, qui concerne aussi bien la musique que la peinture, la sculpture et la poésie, rejette la notion même d'œuvre d'art. Initiateur du mouvement, George Maciunas rassemble des personnalités aussi différentes que Nam June Paik, La Monte Young, John Cage, Joseph Beuys, Yoko Ono, Robert Filliou ou Daniel Spoerri. *Solo for violin* fut créé par George Maciunas à Düsseldorf, le 16 juin

1962. Aux frontières de la perception et du comportement du public comme de «l'exécutant», Nam June Paik rejoint les préoccupations plus spécifiquement sonores d'Alvin Lucier et de James Tenney, posant lui aussi, en la réactivant, la question cagienne – demeurée sans réponse: bruit ou musique?

Ilona Perger Composition

Nach frühen Anfängen am Klavier studierte Ilona Perger Business Administration. Als Performerin war sie bei Theaterproduktionen in Hamburg und Wien mit dem Performancekollektiv Signa zu sehen. Doch die Liebe zur Musik überwog, sodass sie 2018 ihr Studium der Klavier- und Instrumentalpädagogik an der Universität der Künste fortsetzte. In dieser Zeit beschäftigte sie sich intensiv mit zeitgenössischer Musik und spielte Uraufführungen für Klavier solo. Seit seiner Gründung im Herbst 2021 ist sie aktives Mitglied des Kollektiv Unruhe. Ihr Interesse gilt interdisziplinären Projekten, die Improvisation, Theater und Klangkunst berühren. Eigene kreative Arbeiten umfassen die Klanginstallation *Klangfenster* oder die Performance *Üben*. Die Ausdrucksstärke ihrer Stimme vertieft sie in ihrem Jazzgesang-Studium (Universität der Künste) und in eigenen Songs. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit arbeitet sie als Klavierlehrerin in Berlin.

Xenia Pestova Bennett piano, magnetic resonator piano, prepared Piano, synthesizer, composition (1979)

Pianist and composer Xenia Pestova Bennett has earned an international reputation as a leading proponent of uncompromising music. She explores classical music boundaries with electronics, toy pianos, synthesizers and the magical and mysterious Magnetic Resonator Piano. Her commitment to contemporary music has inspired her to commission dozens of new works. She holds a Doctorate from McGill University. In addition to her performance career, she is in demand as a wellbeing instructor, coach and lecturer for organisations and educational institutions around the world. She is a published author, having written a book on performance anxiety management and serving as co-editor of the «Living Music» book series.

Albena Petrovic composition, direction, piano (1965)

D'origine bulgare, Albena Petrovic a sa place parmi les compositeurs luxembourgeois avec à son catalogue plus de six cents œuvres. Son Altesse Royale Henri, Grand-Duc de Luxembourg, lui attribue en

2013 l'Ordre de Mérite du Grand-Duché de Luxembourg et la fait Chevalier. Née à Sofia, elle est la troisième génération d'une famille de musiciens. Décidée à commencer le piano dès l'âge de dix ans, elle compose dès l'année suivante. Elle crée sa première œuvre en public à l'âge de quatorze ans. Après avoir accompli ses études générales et musicales à l'École Nationale de Musique P. Pipkov, elle poursuit ses études de composition, de direction et d'écriture à l'Académie Nationale de Musique Pancho Vladiguérov de Sofia. Depuis 1996, elle vit et travaille au Luxembourg où elle perfectionne ses compétences en composition contemporaine, analyse et informatique musicale auprès de Claude Lenner. La tournée de son disque «Crystal Dream», avec le pianiste Romain Nosbaum, a obtenu un grand succès international. En 2019, le disque «The Voyager» est nominé par *Opusklassik.de*. Elle se consacre aussi à la formation des jeunes musiciens. En 2009, elle est devenue Président fondateur du Concours International de Composition Artistes en herbe de Luxembourg. La deuxième étape de ce concours est le Forum International de Composition soutenu par le Ministère de la Culture et la Sacem Luxembourg.

Piano Circus

Piano Circus is based in London and performs new and reimagined works by a wide variety of composers alongside classic works of 20th-century minimalism. Formed in 1989 to give a performance of Steve Reich's *Six Pianos*, the group quickly began commissioning new works for six pianos, including compositions by Graham Fitkin, David Lang and Julia Wolfe. The ensemble also creates its own reworkings of music by composers ranging from Johann Sebastian Bach to Thomas Adès. Piano Circus has performed throughout the UK and internationally, touring extensively in the USA, South Korea and Europe. The ensemble's discography includes première recordings, a collaborative project with Yes drummer Bill Bruford, and Stravinsky's *Les Noces*. Piano Circus' education work includes workshops in schools and universities across the UK. The ensemble holds the position of Artists-in-association at Brunel University.

Maxime Pierre direction artistique, texte

Maxime Pierre est enseignant-chercheur de théâtre et cultures anciennes à l'Université Paris Cité. Il anime depuis 2018 des ateliers de théâtre Nô dans le cadre de la formation des étudiants, en collaboration avec le centre Anim' Gocinny, et initie les étudiants à la pratique de la scène en

faisant dialoguer théâtre antique, modernité et scènes d'Asie. En s'associant à des maîtres de Nô, il a créé la Compagnie Sangaku dont l'ambition est de renouveler les arts de la scène par le biais de cette forme théâtrale.

Stefan Prins composition, electronic (1979)

After graduating as an engineer, Stefan Prins started to study fulltime piano and composition at the Royal Flemish Conservatory in Antwerp, where he obtained his Master's degree in Composition. Concurrently, he studied Technology in Music at the Royal Conservatory of Brussels, Sonology at the Royal Conservatory of The Hague, Philosophy of Culture and Philosophy of Technology at the University of Antwerp. In May 2017 Stefan obtained a PhD in composition at Harvard University. Together with Pieter Matthyssens, Stefan Prins is artistic director of the Belgian ensemble for contemporary music, Nadar Ensemble.

Choul-Won Pyun contrebasse

Choul-Won Pyun a étudié le piano, l'accordéon et le violoncelle avant d'être attiré par la contrebasse vers laquelle il décide d'orienter ses études. Il commence sa carrière professionnelle de contrebassiste en 2003 au sein de l'Orchestre de l'Opéra de Francfort dont il devient le co-soliste un an plus tard. Depuis 2008, il est premier contrebassiste du Qatar Philharmonic Orchestra et, en 2014, il est appelé par Emmanuel Krivine à rejoindre l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Il a joué en soliste avec le Korean Symphony Orchestra et le Qatar Philharmonic Orchestra. Il enseigne en Allemagne, à l'American School of Doha et en Corée du Sud.

Éliane Radigue composition (1932)

Éliane Radigue was born in Paris. She studied electroacoustic music techniques at RTF under Pierre Schaeffer and Pierre Henry, later becoming Henry's assistant at the Studio Apsome. She has had residences at the New York University School of the Arts, at the University of Iowa, and at the California Institute of the Arts. In 1975, Radigue became a disciple of Tibetan Buddhism. After four years of study, she began a large-scale cycle of works based on the life of the 11th century Tibetan master Milarepa. After 2000 the composer, known as one of the central figures of electronic music of her generation, moved on to the field of instrumental composition and developed here as well a completely independent aesthetic.

Terry Riley composition (1935)

Arrivé à la musique à travers les standards de jazz, la musique traditionnelle américaine mais aussi la musique classique qu'il pratique en apprenant le violon puis le piano, Terry Riley fait la rencontre déterminante de La Monte Young à la fin de la décennie 1950. Il séjourne ensuite en Europe puis revient à San Francisco, où sa pièce *In C* est créée en novembre 1964. Figure majeure de la musique minimaliste répétitive, il a produit des œuvres pour des effectifs divers, mêlant instruments acoustiques et électroniques. Influencé par John Cage à ses débuts, il a par la suite emprunté différentes voies artistiques, l'une des principales étant marquée par la musique classique contemporaine.

Adam Rixer Trompette (1975)

Adam Rixer stammt aus einer Musikerfamilie. Mit zehn Jahren begann er, Trompette zu spielen, mit 18 Jahren nahm er in seiner Heimatstadt Budapest ein Trompetenstudium bei György Geiger an der Musikhochschule «Franz Liszt» auf. Er gewann zweimal den nationalen Trompetenwettbewerb in Debrecen sowie den Zweiten Preis beim internationalen Trompetenwettbewerb in Pilsivörösvár. Neben seinem Studium sammelte er Erfahrungen als Orchester Musiker im Radio-Symphonieorchester Budapest und im Budapest Festival Orchestra unter Leitung von Iván Fischer. Ab 1996 setzte er sein Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe in der Trompetenklasse von Reinhold Friedrich fort. Seit 1999 ist Rixer Erster Solotrompeter des Luxembourg Philharmonic. Neben seiner Tätigkeit als Orchester Musiker unterrichtet er Trompette am Conservatoire de la Ville de Luxembourg und ist Mitglied im Ensemble OPL Brass Quintet. Darüber hinaus gastiert er als Solist bei verschiedenen internationalen Musikfestivals.

Marina Rosenfeld composition (1968)

Marina Rosenfeld is an American composer, sound artist and visual artist. Her work has been produced and presented by the Park Avenue Armory, Museum of Modern Art, Portikus, Donaueschinger Musiktage and such international surveys as documenta 14 and the Montreal, Liverpool, PERFORMA and Whitney biennials, among many others. She has performed widely as an improvising turntablist and served as co-chair of Music/Sound in the MFA program at the Milton Avery School of the Arts, Bard College, from 2007 to 2020. She has also taught at Harvard, Yale, Brooklyn College, and Dartmouth.

Demian Rudel Rey direction, composition

Demian Rudel Rey, native of Ciudad de Buenos Aires and currently living in Lyon, dedicates his production as a composer to instrumental, mixed, electroacoustic music as well as visual music. He is interested in timbres and the diversity of sound colors, but also in pulsation and rhythmic combinations which introduce energy and contrasts within his works. His compositions explore new extended techniques, in search of sounds which are part of corporeality and which require a total and virtuoso investment from the performer, building a bridge between visual language and sound. He holds degrees in guitar, orchestral conducting and composition and studied at Universidad Nacional de las Artes in Buenos Aires, Conservatoire National Supérieur in Lyon and Kunstuniversität in Graz, among others. Shaped by the courses and seminars of prestigious composers, he receives in particular the advice of Philippe Hurel, Franck Bedrossian, Yann Robin who strongly marked him in his compositional thought. He is the artistic and musical director of the Ensemble Orbis. He is one of those selected for the 2024 SuperPhoniques (ex-Grand Prix Lycéen des Compositeurs).

Laura Sampson choir

Laura Sampson is a London-based storytelling performer and writer. Her first book, *Enchanted Tales* (Templar) was published in October 2023. She has practised Noh since 2011 and is a performer-member of Theatre Nohgaku. Current Noh (and Noh-inspired) projects include *Blue Moon Over Memphis* (Tokyo) and solo storytelling show *Yamanba* (2024), alongside collaborations with composer Anna Murray (Ireland) and studying for a Master's in Japanese Studies (SOAS).

Erik Satie Komposition (1866–1925)

Als einer der bedeutendsten Außenseiter der Musikgeschichte prägte Erik Satie die Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts, aber ganz besonders ästhetischen Diskurs und Rezeption. Sein Studium am Pariser Conservatoire beendete er ohne Abschluss. Er schrieb Kabarettmusik. Seine Ausbildung setzte er bei Vincent d'Indy und Albert Roussel fort. Seine Anerkennung als Komponist nahm Fahrt auf, als nicht zuletzt Claude Debussy und Maurice Ravel seine Musik spielten. In Kontakt mit Künstlern wie Pablo Picasso und Jean Cocteau entwickelte er einen unverwechselbaren Stil, der vor allem tradierte Formprinzipien in Frage stellte. Sein Einfluss auf die Gruppe des Six wird oft

apostrophiert. Die Mischung aus vielfach vordergründiger Simplizität und hintergründigem Humor gilt als eine Art Markenzeichen.

Enzo De Sena spatial sound design program
Enzo De Sena received the PhD degree in Electronic Engineering from King's College London in 2013. Between 2013 and 2016 he was a postdoctoral researcher at Katholieke Universiteit Leuven. He held visiting researcher positions at Stanford University, Aalborg Universitet, Imperial College London and King's College London. He is a Senior Member of the IEEE and a member of the IEEE Audio and Acoustic Signal Processing Technical Committee. He currently serves as Associate Editor for the EURASIP Journal on Audio, Speech and Music Processing and IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech and Language Processing. He is a recipient of an EPSRC New Investigator Award and a co-recipient of best paper awards at WASPAA-21 and AVAR-22. His research has been showcased at a number of venues, including at the National Gallery (London), Royal Society Science Exhibition, Bell Labs, WOMAD, and others.

Sensu DJ

Sensu is an experimental house and ambient DJ based in Luxembourg, originally from Belgium. Sensu has for years been one of the underground DJs of Brussels. His intense and informed DJ sets always intend to break open the mould and introduce people to unheard sounds. He is a frequent meakusma collaborator as a DJ and writer, he co-runs the electronic music label Testtoon records and has organised and co-organised a slur of parties and concerts, often bringing artists to Belgium for the first time. Something of a soft-spoken agitator, Sensu's sets touch upon house, techno, disco, industrial, experimental and avantgarde electronic music.

Kae Shiraki piano

Kae Shiraki was born in Tokyo and studied with Michael Schäfer and Elisso Wirssaladze at the Hochschule für Musik und Theater in Munich, then with Gérard Frémy and Guigla Katsarava at the École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot. She won numerous prizes at international competitions in Italy, France and Germany as well as several scholarships. In 2007, she recorded a CD for Universal for the promotion of the German film *Vier Minuten*. Kae regularly performs at festivals in Europe and Japan. She plays in the ensembles

ARS Nova Lux and La Boca in Luxembourg. Since 2018 she has been professor at the Conservatory of Luxembourg.

Owen Spafford conception, composition, fiddle
Owen Spafford is a composer and fiddle player from Leeds who has performed for the leaders of the Commonwealth States, toured with Giffords Circus and received a scholarship to study composition at the Royal Academy of Music. He is also a National Centre for Early Music Young Composer Award winner, BBC Young Composer Competition nominee 2019, and an All-Britain Fiddle Champion in the Fleadh Cheoil na Breataine 2019. Equally at home in a traditional session as he is in a free improvisation workshop, Spafford's understanding of the oral tradition and love for vernacular music from around the world enables an inventive and thoughtful musical voice.

Benoît de Spoelberch comédie

Dessinateur de formation, Benoît de Spoelberch se rend au Japon pour étudier les arts martiaux et le théâtre Nô auprès de Udaka Tatsushige. Il rentre quatre ans plus tard à Bruxelles pour ouvrir une école de sabre, le Rôgetsudô, et suit depuis l'enseignement de Masato Matsura. Il fonde en 2017 la Maison des arts vivants du Japon dont l'objet est la création d'espaces de pratique et l'organisation de stages avec des experts invités.

Tomohiro Suzuki composition (1995)

Born in Kanagawa, Tomohiro Suzuki studied composition and piano at Toho Gakuen College of Music (Tokyo). Finalist of the International Computer Music Conference 2017 and two Contemporary Music competition IN Kyogaku he currently studies composition at Conservatoire à Rayonnement Régional de Boulogne-Billancourt with Jean-Luc Hervé and counterpoint at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris with Fabien Touchard. His works have been played by ensembles such as Itinéraire and Court-circuit.

Ashley Thorpe choir

Ashley Thorpe is Senior Lecturer in the Department of Drama, Theatre and Dance at Royal Holloway, University of London. He is co-founder and program director of Noh Training Project UK and has written an English-language Noh, *Emily*, first performed in 2018.

Tomonaga Tokuyama infographics, programmation Tomonaga Tokuyama is a Paris-based Japanese artist. Computer programming has been Tokuyama's means for creation and source of inspiration, giving him reductionistic insights and appreciation of abstract thought. After a one year scholarship at Fabrica in Italy in 2011, he has worked in audiovisual projects for Ryoji Ikeda and cyclo., and has also developed architectural design tools for Junya Ishigami and Kengo Kuma.

Yuka Toyoshima musique

En 1983, à l'âge de huit ans, Yuka Toyoshima commence à pratiquer le théâtre Nô et entre en 1993 à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo dans la section théâtre Nô. Première en 110 ans d'existence de cette université pour une étudiante de musique traditionnelle japonaise, elle est sélectionnée pour un programme d'échanges entre son université et le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, où elle apprend la musique et la danse contemporaine, les arts scéniques et la notation en mouvement. En 2002, bénéficiant d'une bourse du gouvernement japonais, elle s'installe à Paris et travaille en tant qu'artiste-vidéaste tout en continuant à jouer de son instrument, le Nôkan.

Karen Twidle comédie

Anthropologue de formation, Karen Twidle est traductrice et comédienne. Passionnée par les formes de théâtre extra-européennes, elle découvre le kathakali en 2001. En 2017, après plusieurs séjours au Kerala, elle crée *Medeamorfosis*, d'après la *Médée* d'Euripide, en mêlant kathakali, kudiyatam et films ethnographiques. Elle se forme au Nô depuis 2022, auprès des maîtres Masato Matsuura de l'école Kanze, Richard Emmert et Akira Matsui de l'école Kita.

Senay Uğurlu Composition (1997)

Nachdem Senay Uğurlu ihr erstes Kompositionsstudium bei Yiğit Aydın in Ankara abgeschlossen hatte, zog sie 2023 nach Berlin, um bei Stephan Winkler an der Barenboim-Said Akademie Composition für Fortgeschrittene zu studieren. Uğurlu künstlerische Reise wurde durch die Teilnahme an renommierten Meisterkursen und Festivals weltweit bereichert. Sie hat Plattformen wie die Lucerne Festival Academy, das Impuls Festival, den Klaskl Keyifler Composer Cauldron, die Bilkent Composition Academy und die International Young Composers Academy in Tchaikovsky-City besucht.

Die Zusammenarbeit mit Persönlichkeiten wie Beat Furrer, Wolfgang Rihm, Dieter Ammann, Isabel Mundry, Mark Andre, Hanna Eimermacher, Samir Odeh-Tamimi und Mahir Cetiz hat ihre künstlerische Vision geprägt. Ihre Kompositionen wurden von Ensembles wie Ensemble Modern, Ensemble Cairn, United Instruments of Lucilin und Lucerne Festival Contemporary Orchestra Ensemble aufgeführt. Uğurlu Werke wurden an renommierten Häusern wie der Oper Frankfurt und der Philharmonie de Paris uraufgeführt

United Instruments of Lucilin

United Instruments of Lucilin wurde 1999 von einer Gruppe leidenschaftlicher und engagierter Musiker*innen gegründet. Das Ensemble, das sich ausschließlich der Förderung, Kreation und Auftragsvergabe von Werken des 20. und 21. Jahrhunderts widmet (seit 1999 wurden mehr als 600 Werke uraufgeführt), ist mittlerweile für seine Wanderungen jenseits der ausgetretenen Pfade bekannt. Jede Saison präsentieren die Musiker*innen in Luxemburg und im Ausland ein breites Spektrum an musikalischen Veranstaltungen, von «traditionellen» oder inszenierten Konzerten bis hin zu Opernproduktionen, Projekten für Kinder, Improvisationssessions und Diskussionen mit den Komponist*innen. Seit mehreren Jahren ist United Instruments of Lucilin regelmäßig an Uraufführungen im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters beteiligt, insbesondere am Grand Théâtre de Luxembourg. United Instruments of Lucilin organisiert jedes Jahr in Zusammenarbeit mit dem Festival rainy days die Luxembourg Composition Academy, die einzige Meisterklasse für Komposition in Luxemburg. In jüngster Zeit hat United Instruments of Lucilin Aufträge an James Dillon, Fatima Fonte, Giulia Lorusso, Philippe Manoury, Sonja Mutić, François Sarhan, Igor Silva und Stefan Prins vergeben.

Lluís Valls supervision

Lluís Valls is a theatre maker based in San Francisco. He was Co-Artistic Director of Theatre of Yugen from 2001-2008 and is a founding member of Clowns on a Stick.

Dziga Vertov Regie (1896-1954)

Dziga Vertov ist einer der Pioniere des sowjetischen Kinos – sowohl als Dokumentarfilmer als auch als Filmtheoretiker. Sein Einfluss auf Filmemacher sowohl im Ostblock als auch im Westen ist nicht zu überschätzen, namentlich mit Blick auf seinen radikalen Realismus. Obendrein war er Mitglied des

Kollektiv Kinoks mit Elizaveta Svilova und Mikhail Kaufman. Sein Film *Der Mann mit der Kamera* wurde auf vielen Listen als herausragender Film allerzeiten nominiert.

Mees Vervuurt Komposition (2000)

Mees Vervuurt ist ein Komponist und Regisseur aus Amsterdam. Er entwickelt poetische, musikalische Performances, in die das Publikum langsam eintaucht. In diesen Werken kommen Musik, Bewegung und Orte auf mythische Weise zusammen, in denen Räume zwischen Traum und Realität verschwimmen und die Stille im Mittelpunkt steht. Seine Arbeiten wurden international aufgeführt, u. a. beim O. Festival, Gaudeamus Festival, Tête-à-Tête Festival, Frascati Theater. Vervuurt arbeitet regelmäßig mit dem Philosophen/Dramaturgen Roel Meijvis und der Produzentin Belle Lammers zusammen. Gemeinsam bilden sie das Studio Vacuum, das Vervuurts Werke entwickelt und produziert. In den kommenden Jahren sind intensive Zusammenarbeiten mit dem Muziekgebouw aan 't IJ und dem O. Festival geplant. Mees Vervuurt studierte «Musician 3.0» mit Auszeichnung in Komposition am Utrechter Konservatorium und absolvierte einen Intensivkurs am Alternative Conservatoire in London.

Manon Villanneau chœur

Manon Villanneau est chanteuse et choriste. Formée au chant lyrique au Conservatoire Mozart de Paris et au Conservatoire de Draveil, elle suit des cours de Nô avec Maxime Pierre et Masato Matsuura en 2019 dans le cadre d'une licence de lettres à l'Université Paris Cité. Elle se forme également au chant Nô auprès de Richard Emmert et des maîtres de l'école Kita. Actuellement étudiante en orthophonie, elle s'intéresse aux troubles de la voix et de l'articulation.

Julia Waldeck Komposition (2000)

Julia Waldeck studiert seit 2021 im Bachelorstudiengang Komposition an der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» in Dresden, betreut von den Professoren Manos Tsangaris, Stefan Prins und Mark Andre. Sie komponierte u. a. für das Arditti Quartett, International Contemporary Ensemble, Sinfonietta Dresden, El Perro Andaluz und Ensemble Consociati. 2023 wurde sie mit dem Zweiten Preis der Leipziger Foundation ausgezeichnet und 2024 gewann sie die Teilnahme am 8th IYCA im Tessin, am ICIT in Thailand und am LCA. Sie nahm an Musiktheaterprojekten des

Deutschen Nationaltheaters Weimar sowie am TJK Dresden teil, wo sie Inspiration für szenische Kompositionen fand. Sie arbeitet regelmäßig als Klavierlehrerin und leitet die Musiktheatergruppe an der Dresdner Musikschule Bayer. Im Projekt «Dreiklang» in Bautzen (2023) und Görlitz (2024) leitete sie die Klavierregisterproben.

Sabine Weyer Klavier (1988)

Nach ihrer Grundausbildung am Konservatorium von Esch-sur-Alzette studierte Sabine Weyer in Frankreich, Belgien und Großbritannien, unter anderem bei Bernard Lerouge (CRR Metz), Vassil Guenov (Belgien), Aleksandar Madzar (Koninklijk Conservatorium Brussel) und Rustem Hayroudinoff (Royal Academy of Music, London), bereichert durch den Rat von bedeutenden Künstler*innen wie Paul Badura-Skoda, Oxana Yablonskaya, Aquiles delle Vigne. Ihre Einspielungen wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, wie z. B. dem Pasticcio Award des ORF, dem Supersonic Award von *Pizzicato* und dem Grand Frisson des Magazins *Audiophile*. Ihre Alben wurden mehrfach für den ICMA und Opus Klassik Preis nominiert. Seit 2015 ist sie Professorin für Klavier am Conservatoire de la Ville de Luxembourg. Als Pädagogin wurde sie eingeladen, bei Meisterkursen im Ausland zu unterrichten, u. a. bei der Scriabine Summer Academy in Italien, der Beijing Normal University in China und der European Summer Music Academy in Djakova/Kosovo.

Kathryn Williams flüte

Kathryn Williams is a versatile flutist, creative collaborator, and researcher. Her work focuses on making tangible connections between instrument and body, interrogating ideas around accessibility and physical limitation. She is currently a member of staff at the Royal Northern College of Music, where her postdoctoral project explores the interplay between indoor air quality, technology, and musicians' health and wellbeing through creative musical practice. She is an active orchestral freelance player, stepping in to play with orchestras across the UK such as Opera North, Hallé Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Manchester Camerata, and Royal Philharmonic Orchestra. She is a core member of the contemporary music ensemble The House of Bedlam. Her recording of Aldo Clementi's *Overture for 12 flutes* was praised for its «remarkable crystalline clarity, accentuated by Williams' focused and pure flute tone» in *Tempo*. Williams has also recorded extensively for Another

Timbre (including Ryoko Akama, Tim Parkinson, Allison Cameron, John Cage, Antoine Beuger), RVNG International (Oliver Coates), and NMC (House of Bedlam). She is an experienced educationalist, having worked with composers and performers. She earned a BMus, MMus, and International Artist Diploma from the Royal Northern College of Music and a PhD from the University of Huddersfield. A passionate campaigner for legislative and cultural changes to make music workplaces safer and more equitable, Kathryn Williams previously worked for the Independent Society of Musicians which included co-authoring *Dignity at work 2: Discrimination in the music sector*, which reported on the experiences of nearly 700 musicians and made recommendations for Government and the music sector.

Yann Windeshausen *Komposition (2002)*

Yann Windeshausen ist Vertreter der jungen Komponistengeneration Luxemburgs. Seine Ausbildung begann er in seiner Heimatstadt Wiltz. Sie fand ihre Fortsetzung am Conservatoire de la Ville de Luxembourg sowie am Conservatoire de Musique du Nord in Ettelbruck – u. a. in den Fächern Klavier, Trompete, Komposition, Filmkomposition und Dirigieren. Seit 2022 studiert er Komposition an der Hochschule für Musik und Theater München bei Moritz Eggert. Seine Musik wird sowohl in München als auch in seinem Heimatland Luxemburg regelmäßig aufgeführt.

Lewis Wolstanholme *sound*

Lewis Wolstanholme is an experimental composer and computer musician living in London. His practice centers around creative coding projects that aim to expand upon the traditional composer's palette, including sound installations, real-time implementations of microtonal music, and timbral modelling and synthesis.

Naomi Woo *direction*

Canadian conductor and pianist Naomi Woo is a widely sought-after symphonic and operatic conductor and educator and the Music Director of the National Youth Orchestra of Canada. Beginning with the 2023/24 season she is the Artistic Partner of Orchestre Métropolitain in Montréal and joins the Philadelphia Orchestra as Assistant Conductor for the 2024/25 season. The 2022 winner of the Canada Council's prestigious Virginia Parker Prize, Naomi is a member of Tapestry Opera's Women in Musical Leadership program and was chosen by

her mentor Yannick Nézet-Séguin as a member of the Orchestre Métropolitain's inaugural orchestral conducting academy. Naomi Woo holds a PhD from the University of Cambridge, where she was a Gates Cambridge Scholar. She has also studied mathematics, philosophy, and music at Yale College, the Yale School of Music, and Université de Montréal.

Paul Ngo Si Xuyen *chœur*

Depuis l'enfance, Paul Ngo Si Xuyen aime tracer dans le sable d'immenses spirales où pas après pas, se dessine l'empreinte du mouvement figé. Adolescent, il retrouve dans le kung-fu cette même saveur spiralee et la beauté de la transmission de mouvement acquis il y a des millénaires. Après le bac, il dirige sa curiosité vers des études de mécanique théorique à l'université de Bordeaux. En Master, il découvre au même moment dans le théâtre une nouvelle spirale. Après deux ans de formation à Enchantier théâtre! à Bordeaux, il intègre le Théâtre du Jour à Agen. En plus d'aborder le répertoire classique et contemporain en tant qu'acteur, il accompagne de nombreux projets à tous les postes du plateau et reçoit le diplôme national supérieur du comédien en 2021, année où il participe à la création du Festival du Plongeur à Tournay en tant qu'artiste associé.

Ito Yamachi *comédie*

Ito Yamachi est un chanteur et acteur franco-japonais. Né dans une famille d'acteurs et de musiciens, il s'est initié aux arts du théâtre dès son enfance et a joué dans plusieurs films et créations franco-japonaises. Il a commencé à suivre la formation de Kyôgen au Japon et, depuis 2017, il continue à apprendre l'art du Kyôgen à Atelier OGA Paris sous la direction de Tadashi Ogasawara de l'école Izumi.

Tatsiana Zelianko *composition (1980)*

Après un Master en piano à l'Académie de Musique de Minsk, Tatsiana Zelianko entreprend, pour devenir compositrice, des études d'écriture et d'analyse musicale au Conservatoire de la Ville de Luxembourg où elle obtient deux premiers prix. Depuis 2013, ses œuvres sont inscrites au catalogue de l'édition Luxembourg Music Publishers a.s.b.l. regroupant des compositeurs luxembourgeois. En 2024 sont éditées 50 variations on a Diabelli Waltz by women composers from around the world, dont elle est une des compositrices, projet conçu comme une réponse féminine aux variations

que Diabelli a reçues de compositeurs masculins. En 2018, la compositrice est mise à l'honneur lors de la 18^e édition du Festival Musiciennes à Ouessant et devient aussi la 6^e lauréate du Prix Arts et Lettres de l'Institut Grand-Ducal encourageant les jeunes créateurs du Luxembourg.







EN Vast, Slender Boundaries

Track Information JrF = Jez riley French PrL = Pheobe riley Law

1

Sour Bay (Sagami Bay, Japan, 2023) – PrL The sounds of fish (catfish, red bream, white-bait, grunt, mackerel, bitterling, saury), crustaceans and other aquatic species communicating, inflating their swim bladders and feeding... vast space between our ideas of the ocean and the other realities within them.

2

Castor Bean Ticks (Glenshee, Scotland, 2021) – PrL Recorded by chance by placing two JrF contact microphones on the ground, these eyeless ticks use stalks of grass to amplify their communication signals. Discussions around climate change often focus on species loss, but many tick species are increasing in number because of these changes, impacting the health of other species, including our own.

3

Colony / Ants (Ilhe Grande, Brazil, 2023) – PrL Using JrF contact microphones inside their nests, the resonance of ants stridulating; rubbing parts of their anatomy together to create sound transmitted only within a minuscule area around them. Ants are, as far as we know, unaware of human-made sound, and as we listen to their intense vibratory world, we instinctively feel discomfort, adjusting our sense of scale to theirs.

4

Attō Suru (Matsudo, Japan, 2023) – PrL In situ, this space sounded active but softened, our auditory filters attempting to order the different elements. Listening through microphones, however, the intensity is obvious; the construction sounds of our species far less dominant than the sounds of others responding and reacting.

5

Moss Listening (Edogawa, Japan and Cambridgeshire, UK, 2023) – JrF / PrL Moss is seemingly passive, yet it is amongst the most active and sonically intense plants. Perhaps the extreme is not only in that intensity, but in how little attention we pay to a plant essential for the survival of environments (extract from a project exploring the migration of moss species across oceans and speculative respiration systems).

6

Fresh Water (UK) – JrF / PrL The sounds of freshwater fish, aquatic insects, tadpoles and pond weed photosynthesis. To human ears, there is something reminiscent of electronic sound in these signals, and whilst research is increasing in this area, it is remarkable that we can map other planets, but still know so little about life in the nearest pond or stream.

7

Glacier Dissolve (Fjallsarlón, Iceland, 2015) – JrF Whilst the sound is subtle, it is of the increasingly rapid melting of a glacier, releasing oxygen and CO₂ trapped for thousands of years. Even this sound is now hidden beneath that of tourist boats, deployed a few weeks after this recording.

8

Coral Dissolve (NSW, Australia, 2012) – JrF In amongst the snapping and crackle of shrimp and fish, the static-like sound of coral photosynthesising and dissolving as acidification of the oceans increases.

9

Ink Botanic, Cherry (East Yorkshire, UK, 2020) – JrF Trees are imbued in our imagination with myths and interpretations of their purpose and place. Listening to their actual inner sounds, recorded here with specially adapted JrF microphones, we are forced to question just how much we really understand about them. The sounds we can hear in this recording are that of a cherry birch tree alongside a train line, drawing water through its roots. As with most sounds, if we allow ourselves, we can become transfixed by the microscopic detail; scale as a measure of perception, a radical re-understanding of presence.

10

In Limitless Geologies (Northern Iceland, 2015) – JrF The audible frequencies of the infrasound created by the world turning on its axis, generated by six billion million tonnes of material spinning. This extreme force also gently vibrates within us and other species, with minute variations having effects we still don't fully understand.

11

Teleferica / Storm (Northern Italy, 2018) – JrF Telefericas are long cable systems used for transporting building materials across valleys, most dating from the early to mid-20th century. There are a few remaining telefericas that still resonate with the wind, changing as a storm approaches and interacting with trees, insects and birds. The crackle of VLF signals is also picked up due to the length of the cables, and are mostly the radio frequencies of lightning activity in the ionosphere, travelling for billions of years until they are absorbed by matter.

12

Onsen Higurashi (Matsudai, Japan, 2013) – JrF The idea of a sonic extreme is subjective, of course. In Europe, we might notice a drop in insect activity or fewer birds in our forests, but in Japan, the sounds of higurashi (evening cicadas) wash across the landscape at dusk. Culturally associated with a feeling of melancholy, their sound alters with seasonal changes in ambient temperature.

13

Blue, White Noise (Selatanger, Iceland, 2014) – JrF With microphones above and hydrophones beneath the lava beach, the intense sounds of waves almost becomes white noise. An example of how removing the visual element of a soundscape transforms it for a species that has become so focused on sight, often at the expense of our other senses.

14

Territory (Glenshee, Scotland, 2021) – PrL Dawn chorus recordings are a constant feature of nature recording, yet for the birds themselves, they do not denote tranquillity. Instead, they are part of their daily struggle for territory, food and survival.

15

Colony / Honey Bees (North Yorkshire, 2019) – JrF The buzzing of honey bees, held in our minds as part of bucolic rural idylls, is replaced by the sonic scramble of life inside a hive.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

Impressum

© Philharmonie Luxembourg 2024
Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte
1, Place de l'Europe
L-1499 Luxembourg

www.philharmonie.lu
www.rainydays.lu

ISBN 978-2-919837-00-7

Responsables de la publication

Stephan Gehmacher, Directeur général
Dr. Catherine Kontz, Directrice du festival rainy days

Cheffe de projet publication Dr. Tatjana Mehner

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Cécile Bullot,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Catherine Kontz, Daniela Zora Marxen,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

Matthew Studdert-Kennedy, Anastasia Ganglmair

Photos (sauf page 349) Véronique Kolber

Couverture et mise en page Guy Martin

Imprimé par Print Solutions – Luxembourg

Nous remercions:
Les compositeurs, artistes, musiciens, auteurs
et partenaires du festival.

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /
Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten

Document réalisé à partir des données connues à la date
du 09.10.2024 /

Die Publikation gibt den Informations- und Planungsstand
vom 09.10.2024 wieder.

Every effort has been made to trace copyright holders and
to obtain their permission for the use of copyright material.
Copyright holders not mentioned are kindly asked to contact us.

Adresses:

Philharmonie Luxembourg
1, Place de l'Europe
L-1499 Luxembourg
(+352) 26 32 26 32
www.philharmonie.lu
info@philharmonie.lu

Conservatoire de la Ville de Luxembourg
33, rue Charles Martel
L-2134 Luxembourg

Théâtre des Capucins
9, Place du Théâtre
L-2613 Luxembourg

Les Rotondes
3, Place des Rotondes
L-2448 Luxembourg

Jardin du multilinguisme
Boulevard Konrad Adenauer
L-1923 Luxembourg

www.philharmonie.lu



facebook.com/philharmonie



instagram.com/philharmonie_lux



youtube.com/philharmonielux



twitter.com/philharmonielux



lu.linkedin.com/company/
philharmonie-luxembourg



tiktok.com/@philharmonie_lux



facebook.com/
LuxembourgPhilharmonic

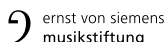


facebook.com/lpoalux



instagram.com/lpoa_lux/

Partenaires médias:



NEUE ZEITSCHRIFT
FÜR MUSIK



**Philharmonie
Luxembourg**